

Blues

La música del Delta del Mississippi

TED GIOIA



Lectulandia

Si alguien puede hablar de música con la documentación de un investigador, la pasión de un novelista y el amor por la anécdota de un fan, ése es Ted Gioia. Tras su monumental *Historia del Jazz* (1977), ahora invita al lector a un viaje desde las plantaciones del Mississippi, donde nació el *blues*, para irse «a husmear un tiempo por Memphis y establecerse al fin en Chicago» (Peter Guralnick). Veremos cómo el *blues* «tuvo un hijo al que le llamaron *rock and roll*» (Muddy Waters), y cómo dejó sentir su influencia sobre varias generaciones de músicos, empezando por Elvis Presley. El meticuloso trabajo de campo del autor («para entender no sólo a los músicos, sino a su música», *Boston Globe*) le permite además trazar con pulso firme el entorno económico, social y racial de unos músicos que conquistaron el mundo desde el peldaño más bajo. Ted Gioia, músico, compositor, crítico, historiador, profesor, pianista y productor de *jazz*, se crio en California, y comenzó a dar clases de *jazz* en la Universidad de Stanford antes incluso de licenciarse. Es autor de más libros sobre este género: «The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture», ganador del premio ASCAP-Deems Taylor, y *West Coast Jazz*, publicado en 1998.

Lectulandia

Ted Gioia

***Blues: La música del Delta del
Mississippi***

ePub r1.0

Titivillus 01.06.16

Título original: *Delta Blues The life and times of the Mississippi masters who revolutionized American music*

Ted Gioia, 2008

Traducción: Mariano Peyrou

Ilustraciones: Neil Harpe

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para mis hijos, Michael y Thomas

PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

Cuando tenía veinte años, pensaba ingenuamente que poseía un profundo conocimiento del *blues*. Me había formado como pianista de *jazz* moderno y había estudiado las progresiones de acordes y las sustituciones armónicas, los recursos rítmicos, los *licks* melódicos típicos y las más enrevesadas reconfiguraciones beboperas y modales del *blues*. Podía tocar *blues* en todas las tonalidades y en diversos compases. Incluso componía mis propios *blues*, basándome en los conceptos musicales que estaban más de moda entonces.

Y sin embargo, tal como lo veo pasado el tiempo, mi conocimiento no pasaba de la estructura del *blues*. De su sentido y su vitalidad interior, entendía muy poco. Ignoraba los aspectos esenciales de la música que estaba tratando de asimilar e interpretar.

Sólo de manera gradual fui apreciando su esencia profunda. El proceso resultó tan lento que apenas fui consciente de cómo mi punto de vista y mis ideas preconcebidas se fueron transformando. Pero, con el tiempo, me encontré escuchando la misma música *blues* de mi juventud con unos oídos muy distintos y, desde luego, sin la simplista certeza de que la había explorado en profundidad. Por el contrario, me empezó a parecer que aquella música tenía diversas capas, que procedía de otro mundo; no podía aprehenderla del todo. Percibí entonces una riqueza en las canciones, especialmente en los *blues* más antiguos de la tradición del Delta, que antes había sido incapaz de captar.

Por supuesto, no era la música la que había cambiado a lo largo de esos años, sino yo, y de forma considerable. En parte, esta nueva manera de apreciarla surgía (o al menos es lo que me gusta pensar) de mi creciente madurez. Pero, en la misma medida, mi atracción por los *blues* tradicionales tenía que ver, sin duda, con mi insatisfacción cada vez mayor con respecto a la apabullante comercialización y cosificación que encontraba en todos los demás ámbitos del mundo de la música. La testaruda lealtad del *blues* tradicional a sus modelos, su resistencia a aceptar intromisiones, su bendita ignorancia de los vídeos musicales y de las modernas fórmulas radiofónicas, así como su defensa de su propia tradición, inconcebiblemente rica, me hicieron apreciarlo en todo su valor.

Dediqué buena parte de la década de 1990 a investigar estilos de música tradicionales; esto avivó mi interés y mi aprecio por los primeros estilos afroamericanos. En un principio, llevé a cabo esta investigación desde la distancia, pero al trasladarme a Texas hace cinco años, después de haber pasado prácticamente toda la vida en California o en el extranjero, tuve la oportunidad de estudiar la música tradicional en los lugares donde floreció. Me instalé en el barrio donde Skip James pasó una larga temporada en la década de 1930, a unos pocos kilómetros del lugar

donde Robert Johnson hizo su última grabación y cerca de Chisholm Trail, la histórica cañada. Tras décadas de apasionado interés, casi obsesivo, por el *jazz* moderno, me di cuenta de que muchos de los momentos más placenteros relacionados con descubrimientos musicales provenían de una clase de obras muy diferente. Investigué y escribí sobre la música de los vaqueros, las *work songs*, las tradiciones de los nativos norteamericanos y de otros aspectos relegados de nuestra historia sonora. Pero, por encima de todo, me atraparon los *blues* primigenios; y cuando comencé a hacer viajes a la región del Delta del Mississippi para investigar, me encontré ante la que quizá sea la tradición musical más influyente que ha dado Norteamérica, a pesar de lo cual todavía no ha sido bien comprendida ni es suficientemente apreciada.

Todas mis suposiciones sobre la música se vieron sometidas a constantes cuestionamientos y revisiones. Después de varias décadas de tocar el piano, comencé a estudiar los instrumentos tradicionales del Delta. Volví a la armónica, un instrumento que había tocado con mucho entusiasmo durante mi adolescencia. En un viaje al Delta, compré un arco de diddley, el instrumento de una sola cuerda que fue el punto de partida de muchos guitarristas de *blues*, y comencé a aprender a tocarlo con un cuchillo; un cambio considerable y todo un desafío tras años con las ochenta y ocho teclas del piano a mi disposición. Después regresé a la guitarra, un instrumento que apenas había tocado desde los dieciséis años, y aprendí por mi cuenta a leer tablaturas. Estudié las transcripciones de las grabaciones de guitarras de *blues* del Delta, y también empecé a inventarme algunas frases y patrones de *blues*, inspirado por la música de los maestros de este lenguaje. Hasta cierto punto, me sentía como si fuera de nuevo un niño y estuviera descubriendo la música por primera vez.

En este libro he intentado adoptar un punto de vista amplio sobre la tradición del Delta, no limitándome a los músicos de la región, sino ocupándome también de las carreras de aquellos que vivieron en las proximidades del Delta y que, por lo tanto, recibieron sus influencias, o los que vivieron en el Delta durante periodos más o menos prolongados y llevaron las experiencias de esos años a otras partes del mundo. Se trata de una historia rica y compleja. Como muestran con claridad los ejemplos de Muddy Waters, Howlin' Wolf, John Lee Hooker y B. B. King, los sonidos del Delta han viajado hasta muy lejos durante décadas, dejando una fuerte impronta en otros estilos musicales y modificando el paisaje sonoro de nuestro tiempo. Estas reverberaciones de largo alcance tienen que ser, en mi opinión, una parte más de mi exposición sobre el *blues* del Delta. Pero también he querido detenerme en algunas figuras casi olvidadas, figuras de gran talento aunque poco conocidas, como Geeshie Wiley, Kid Bailey o Mattie May Thomas, entre otras, que podrían haber llegado a ser estrellas pero no lo fueron debido a que grabaron demasiado poco y llevaron unas vidas demasiado azarosas. Tengo la esperanza de que un estudio amplio como éste sirva a los lectores para que abran sus oídos a las riquezas del legado del Delta,

riquezas que quizá hasta ahora hayan ignorado o relegado.

Como siempre me sucede, investigar y escribir me han servido de excusa para llamar a puertas, conocer gente e iniciar conversaciones. El resultado de esos diálogos aparecerá en las páginas que siguen, aunque en ellas apenas se muestra una pequeña parte. En este sentido, tengo mucho que agradecer, sobre todo porque mis estudios no fueron una actividad solitaria, sino enriquecida con la interacción diaria con mucha gente. Debo agradecer, en primer lugar, a los investigadores del *blues* que hicieron los primeros viajes al Delta para emprender un trabajo de campo pionero cuando yo era joven. Casi sin excepción, todos ellos se interesaron por mi proyecto y fueron muy generosos conmigo, compartiendo su pericia y sus ideas o revisando algunas secciones de mi libro y aportando sugerencias. David Evans, que comenzó su trabajo de campo en el Delta a mediados de la década de 1960, respondió gentilmente a mis frecuentes preguntas y me proporcionó algunos consejos inestimables durante diversos momentos de la elaboración del libro. Gayle Dean Wardlow, un investigador nacido en Mississippi que se ha dedicado a esta música durante más de cuarenta años, también aportó generosamente su tiempo y sus conocimientos de primera mano. Mack McCormick, otro infatigable investigador, tiene fama de solitario y poco accesible, pero a mí su ayuda, sus puntos de vista y su experiencia me resultaron sumamente útiles. Mis múltiples encuentros con él siempre me dejaban una sensación de lástima por el hecho de que tan pocas de sus obras se hayan publicado, lo que es una gran pérdida para los amantes del *blues* y los futuros investigadores. Stephen Calt, otro pionero investigador del *blues* y escritor mordaz, me ayudó en infinidad de cuestiones. Steve y yo intercambiamos centenares de correos electrónicos durante la época en que escribí este libro —esta correspondencia sería más larga que el propio libro— y sus ideas francas y penetrantes relativas a la tradición del Delta me obligaron con frecuencia a reexaminar mis propias suposiciones y posturas.

También me beneficié de los recuerdos de quienes habían «redescubierto» a muchos de los músicos del Delta o trabajado de otra forma para la causa del *blues* durante las décadas de 1960 y 1970. Recibí la ayuda de Dick Waterman, que localizó a Son House en el verano de 1964 y después hizo un esfuerzo incansable en favor de las carreras de muchos músicos de *blues* importantes. Phil Spiro, que acompañó a Waterman en su viaje en busca de House, también contestó mis múltiples preguntas y aclaró muchos detalles confusos en relación con este histórico encuentro. ED Denson me habló de su redescubrimiento de Booker White, que fue bastante similar. George Mitchell compartió conmigo sus recuerdos del trabajo de campo en Mississippi en la década de 1960 y sus grabaciones de R. L. Burnside y otros músicos. Steve LaVere me contó sus esfuerzos para investigar y promocionar *blues* antiguos y para sacar a la luz la información biográfica de Robert Johnson, entre otros. Samuel Charters me habló de su propia experiencia para recuperar la historia del *blues* del Delta. Tengo una gran deuda con todos ellos por su contribución a mi proyecto.

Lori Thornton es una competente genealogista que me guio en mi recorrido por bases de datos y fuentes de información sobre los primeros músicos de *blues* del Delta; yo nunca habría podido hacerlo solo. El doctor Philip R. Ratcliffe, Ronald Cohen, James Segrest, Mark Hoffman, Robert Gordon, Paul Garon, David McGee, Bob Groom y Fernando Benadon también compartieron sus ideas, procedentes de sus propias investigaciones y áreas de conocimiento. En otras cuestiones recibí la ayuda de Anna Lomax Wood, Jay Kirgis, Larry Cohn, Ellen Harold, Don Fleming, Paul Pedersen, Sherry Robinson, Viken Minassian, Ed Leimbacher, Gordon Keane, Andy Karp, Alain Recaborde, Jay Seeleman, Alex Andreas, Herbert Wiley y Johnny Winter.

También quiero agradecer a Todd Harvey y a Michael Taft, del American Folklife Center de la Biblioteca del Congreso; Richard Ramsey, del Howlin' Wolf Blues Museum, en West Point (Mississippi); y al personal del Mississippi Department of Archives y al del Blues Archive, en Ole Miss. Debo asimismo expresar mi gratitud a Hubert Sagnières por su apoyo en este proyecto y a mi agente Brettne Bloom. Además, quisiera dar las gracias a mi editora, Maribeth Payne, a sus ayudantes Graham Norwood e Imogen Howes y al resto del personal de Norton que colaboró de algún modo en este libro. Tengo una gran deuda con Neil Garpe, cuyos dibujos ilustran estas páginas. Ya desde el comienzo tuve claro que las imágenes de Neil formarían parte de este proyecto y estoy encantado con el resultado de nuestra colaboración.

Tengo que añadir que ninguna de estas personas es responsable de las limitaciones o descuidos del presente trabajo.

Por último, debo dar las gracias a mi esposa Tara y a nuestros dos hijos, Michael y Thomas, sin cuyo constante apoyo este libro no habría existido.



I

EL *BLUES* Y LOS ANTIGUOS REINOS

DESDE CATFISH ROW HASTA GRACELAND

La región del Delta del Mississippi es una extensa llanura aluvial con forma de hoja de pacana que pende perezosamente sobre el resto del estado. Mide unos trescientos cincuenta kilómetros desde Vicksburg hasta Memphis, limita al oeste con el río Mississippi y se extiende hacia el este un promedio de cien kilómetros hasta una zona de colinas, con un suelo menos fértil y distintas formas de vida, y el río Yazoo, que desemboca en el Mississippi a la altura de Vicksburg. Para los aficionados al *blues*, éste es «el Delta», aunque los geólogos afirmen que en rigor no es el delta del río Mississippi, que se halla donde las poderosas corrientes desembocan en el Golfo de México, al sur de Nueva Orleans.

Ningún presidente de Estados Unidos procede de la región del Delta. En realidad, ninguno procede del estado de Mississippi. Tampoco ningún vicepresidente. No hay ningún presidente del Tribunal Supremo que haya nacido aquí. Tampoco ningún Secretario de Estado. La aportación de esta región a los campos de la química y la física es prácticamente nula. Lo mismo puede decirse con respecto a la economía, la psicología, la sociología y cualquier otra disciplina académica. Ninguna de las compañías del Dow Jones Industrial tiene aquí su sede central. De hecho, ni una sola de las quinientas corporaciones más ricas de América ha surgido en esta zona.

Sin embargo, la música de todo el mundo se ha transformado gracias a las canciones que se han hecho aquí. La influencia del Delta en la banda sonora de nuestra vida es hoy tan omnipresente que resultaría casi imposible calcular su impacto. Sería parecido a intentar imaginar la cocina sin hierbas ni especias o la medicina antes de la llegada de la penicilina. Nuestros paisajes acústicos se han revitalizado con los sonidos del *blues*, que encontró una mina explorando los espacios que hay entre las notas de nuestras escalas occidentales. La manera de frasear del *blues*, la seca mordacidad de su armonía característica y sus penetrantes melodías hicieron posibles nuevas formas de expresión musical. Si el *blues* no hubiera existido, gran parte de la música que escuchamos a diario sería esencialmente distinta, tibia y desprovista de entrañas. Y sin el Delta es casi imposible imaginar que el *blues* hubiera tenido una influencia tan decisiva.

Durante las décadas de 1920 y 1930, cuando se hicieron las primeras grabaciones buenas de *blues* del Delta, el nivel de pobreza de la gente que creaba esta música era sobrecogedor. Mississippi tenía la renta per cápita más baja de todos los estados, menos de la mitad de la media de la nación. Estaba claramente a la cola en ventas al por menor, en el porcentaje de teléfonos y radios por habitante, en el de poseedores de vehículos motorizados y en el de hogares con electricidad. De hecho, para la población del Delta, era casi como si la electricidad no existiera; en pleno año 1937, se empleaba en menos del uno por ciento de las granjas. Daba la impresión de que un

país del Tercer Mundo hubiera sido abandonado en el corazón de Estados Unidos, para que se valiera por sí mismo produciendo algodón y bagres, en medio de una economía moderna y en expansión cuyos beneficios no eran suficientes.

Pero la pobreza de la población contrastaba poderosamente con la riqueza del suelo, que un especialista ha considerado que, en los albores del siglo xx, era el más fértil de todo el mundo^[1]. A pesar de ello, cultivar esta tierra no era nada fácil. Los frondosos bosques de cipreses, gomeros, robles y fresnos que abundaban en la zona alojaban ciervos, lobos, osos y panteras. El poco espacio que quedaba estaba poblado por vides impenetrables y matorrales de caña que a veces alcanzaban más altura que la de un hombre montado a caballo. Durante la guerra civil, Grant fracasó en dos ocasiones en su intento de lanzar un ataque sobre Vicksburg desde el norte atravesando la región del Delta, y finalmente abandonó, desesperado, el plan de que sus tropas avanzaran por una combinación tan intransitable de pantanos, cañas, árboles y animales salvajes.

Sin embargo, los visitantes actuales ven amplios terrenos abiertos, tan llanos que los baches de la autopista 61 son, en muchos casos, las mayores elevaciones que hay a la vista, y la raya central de esta carretera se prolonga durante kilómetros sin desviarse más que unos pocos centímetros a derecha o izquierda. Los leñadores comenzaron la deforestación y los plantadores la continuaron hasta que sólo los túmulos —asombrosas protuberancias que en algunos casos contienen tumbas o reliquias y en otros están vacías— que dejaron los primeros pobladores de la región, los choctaw, sobresalían del terreno. Pero incluso estas últimas elevaciones del paisaje se han ido eliminando, una tras otra; ya sólo quedan unas pocas. Como los árboles y las cañas, los túmulos han sido víctimas de la ferviente calificación del suelo, de la siembra y de la construcción; la nueva civilización de niveladores del suelo ha sustituido a la anterior de constructores de túmulos. En la actualidad, la mirada busca en vano elevaciones en los paisajes del Delta, y alcanza enseguida el horizonte en casi todas las direcciones.

A medida que se nivelaba el terreno, los estratos sociales se iban desnivelando abruptamente. Las cifras del censo de Mississippi, antes de la guerra, muestran una clara división racial entre la ciudad y el campo. Los blancos duplicaban en número a los negros en ciudades como Vicksburg y Natchez, pero en los campos de los alrededores sucedía lo contrario, especialmente en la región del Delta, donde, en 1850, había cinco esclavos por cada residente blanco. En consecuencia, la experiencia vital de los esclavos apenas se veía influida por los diversos elementos de la vida urbana. Los artesanos y comerciantes blancos de las ciudades se esforzaban en mantener esta situación. Está registrada la reacción de un mecánico blanco^[2] a quien se ofreció la ayuda de unos cuantos esclavos durante seis años a cambio de que les enseñara su oficio; su airada respuesta fue que prefería morir de hambre antes que enseñar las artes mecánicas a un negro. Ni siquiera los pocos esclavos que conseguían encontrar un lugar en las actividades económicas urbanas eran capaces de

mitigar esta gran división entre la ciudad y el campo; solían mantenerse apartados de los esclavos campesinos y de todo lo que estuviera asociado a la vida en las plantaciones.

Pero si las costumbres urbanas emanaban de la estructura de poder de los blancos, el crudo impacto de las cifras garantizaba que el tono cultural del Mississippi rural estaría conformado por la realidad de los negros. La represión cotidiana, que llegaba a la brutalidad, no evitó que fueran los negros quienes dominaran las actividades musicales, las narraciones orales, los valores y las prioridades de la región del Delta. El surgimiento del *blues*, sospecho, dependió en buena medida de esta omnipresencia de la experiencia negra y de su relativo aislamiento de las formalidades de la vida urbana. Hemos visto este mismo modelo en otras partes del Nuevo Mundo —Bahía, Haití, Jamaica— en que la población negra alcanzó un tamaño suficientemente grande como para tener una fuerte influencia cultural pese a la tremenda pobreza y la falta de oportunidades, en general, para las mejoras sociales o individuales. Es interesante reparar en que estos escenarios han producido algunas de las tradiciones musicales más vibrantes de los últimos cien años. Si la música fuera un bien fungible, como el oro o el petróleo, tal vez estas economías depauperadas podrían formar una OPEP de la canción y establecer un monopolio para controlar los precios de los productos que brotan en sus territorios. Pero como no lo es, estas riquezas se han esparcido libremente, cruzando fronteras de un modo que ningún arancel ni ningún aduanero puede controlar; son un regalo libre de impuestos para todo el mundo.

A día de hoy, el *blues* sigue siendo el legado más duradero de la región del Delta, ya que todavía conserva su fuerza después de que tantos otros sueños locales se hayan desvanecido. La mayor parte del algodón que empleamos en la actualidad se produce en Asia; China es el principal productor del mundo, la India ya ha superado a Estados Unidos en cuanto a la producción anual y es probable que pronto también lo haga Pakistán. Los granjeros del Delta se ven sometidos a fuertes presiones para poder sobrevivir en este mercado global, y, en cuanto al desempleo, las tasas de dos cifras son características de la región. Aunque hay quien tiene esperanzas en que los trabajos manufactureros tensen la cuerda, también éstos están desapareciendo ante el vigor que han demostrado los competidores extranjeros. En este contexto hostil se inserta la seductora promesa del turismo, que ofrece la posibilidad de que llegue un dinero fácil traído por visitantes deseosos de conocer, en el lenguaje del *marketing*, «la tierra donde surgió el *blues*». Pero no todo el mundo comparte este sueño. «A algunos de nosotros, en Mississippi, no nos gusta que nos asocien demasiado al *blues*», me confesó un profesor de música de una de las universidades del estado. «La gente suele pensar que es lo único que tenemos». Sin embargo, la música *blues*, tan despreciada por los amos de la región en sus primeros tiempos, se ha ido volviendo cada vez más importante en la identidad de la región, en la imagen que ésta tiene de sí misma y en su economía, hasta haber llegado a representar la más prometidora opción como relevo de las riquezas que el terreno ya no brinda en abundancia.

No se puede demostrar que el *blues* se originara aquí —a pesar de lo que dicen los folletos turísticos—, pero en el Delta se asegura que éste es su lugar de nacimiento con tanta fuerza como en otras regiones. En cualquier caso, esta música creció aquí con una intensidad tan especial que llama nuestra atención y se merece nuestro respeto. El *blues* es por naturaleza una música cruda y bárbara, con pocos ornamentos, y esto es más marcado en esta zona. Aquí la música carece del lustre que muestran los estilos del *blues* de otras regiones —el elaborado virtuosismo del toque con los dedos del *blues* de Piedmont, las frases de una sola nota repetida a gran velocidad de los guitarristas de Chicago, las divertidas bromas de los cantantes de Texas—, pero en su abrasador fuego emocional, el *blues* del Delta no le va a la zaga a ninguno. Si, como algunos han sugerido, hay «*blues*» y hay «*blues* profundos», una gradación establecida por una escala emocional más fácil de sentir que de explicar, entonces la variedad autóctona de esta parte del mundo no ofrece ninguna duda sobre su posición: el *blues* del Delta tiene las raíces más profundas de todas.

El estilo del Delta se caracteriza por ser simple y austero, especialmente en la elección de los instrumentos y en la forma de tocarlos. Otros lugares —ciudades como Chicago, Memphis o Detroit— pueden sentirse orgullosos por sus bandas de *blues*, pero aquí en el Delta una banda es un lujo poco frecuente. Un único instrumento, la guitarra, suele ser autosuficiente. La toca el cantante, y la trata con un amor severo; en algunas ocasiones la golpea para crear un acompañamiento percusivo, en otras la toca con un cuchillo o con el cuello de una botella rota o con algún otro *objet trouvé* inimaginable para Parkening o Segovia. En ciertos casos pueden sumarse un piano o un violín, pero muy de vez en cuando; en cuanto a los instrumentos de viento, resultan tan extraños en el paisaje del Delta como el legendario bagre andante; a no ser que admitamos la armónica y el cazú en esta prestigiosa familia. Pero la guitarra —barata, portátil, adecuada tanto para el baile y la esquina de una calle como para tocarla en soledad— se adaptaba a la perfección a las necesidades y limitaciones de la gente que hacía esta música.

Aunque la guitarra sea sin discusión el instrumento rey del Delta, es un rey muy maltratado. Los acordes no se rasguean sino que se arrancan del instrumento: son grupos de notas sacadas de una escala pentatónica o coloreadas con irónicas disonancias; una escuela de armonía que funciona de cualquier manera, donde uno busca inútilmente la «conducción de voces» o las resoluciones académicas que se enseñan en las escuelas de música. La variedad armónica aquí no se considera un mérito; a veces un único acorde, con unas pocas modificaciones, basta para toda una canción, una punzante textura de sonidos, insistente e implacable. A menudo las composiciones se construyen en torno a un *riff* sencillo, una figura repetida, tal vez sólo unas pocas notas que funcionan como ancla, brújula y sala de máquinas, todo en uno, en la interpretación de un *blues*. Las melodías no están más ornamentadas que la armonía: un gemido o un gruñido cuentan tanto como la coloratura. En ocasiones la voz parece querer fusionarse con la guitarra, y la guitarra aspira a sonar como una

voz, completando cada una las frases que comienza la otra.

Es una música extraña y maravillosa, no menos peculiar porque al final haya logrado un atractivo duradero y éxito comercial. En su primera etapa, sobre todo, el *blues* del Delta ponía en cuestión todo lo que se esperaba habitualmente de las formas artísticas populares. Esto es más evidente en las letras de estas canciones que en ningún otro de sus elementos. En un nivel superficial, la música del Delta trataba de los temas habituales del amor y el cortejo, los viajes y las aventuras, pero los aspectos psicológicos de estos encuentros casi siempre superaban a los incidentes que se relataban. De hecho, estas canciones casi nunca contaban una historia completa, sino que se limitaban a esbozar una serie de detalles suficiente para comunicar un estado mental emotivo y turbulento. Aún más rara es la tendencia de los cantantes de *blues* del Delta a abordar estos asuntos profanos con un fervor propio de la música religiosa. En algunas ocasiones, las canciones hablaban de manera explícita sobre la caída y la redención, sobre la intensa persecución del diablo, o preveían un apocalipsis futuro en un lenguaje con mayores resonancias del Libro del Apocalipsis que del Libro del Amor. Pero incluso cuando los temas del romance o del vagabundeo, consagrados por el paso del tiempo, aparecen en esta música, suelen hacerlo filtrados a través de una angustiada búsqueda espiritual que raramente abordan los compositores de música popular comercial.

Tenemos la suerte de haber heredado estas canciones, un elemento clave del legado cultural norteamericano, y ahora global. En la época en que Robert Johnson grababa su primer *blues*, un escritor de Mississippi decía en broma que la región del Delta «comienza en el vestíbulo del hotel Peabody, en Memphis^[3], y termina en Catfish Row, en Vicksburg». Un historiador de la música de la actualidad podría cambiar el orden: empieza en Catfish Row, atraviesa las tierras que nos dieron a Robert Johnson, Son House, Charlie Patton, Muddy Waters, Howlin' Wolf y muchos otros, y no termina en el Peabody sino a unos ciento treinta kilómetros de allí, en Graceland, el hogar espiritual de la música *rock* que tomó su energía vital del *blues* del Delta. Éste es el verdadero destino final del sonido del Delta, la puerta por la que pasó a formar parte del código genético de la canción contemporánea, modificando la manera en que tocamos, escuchamos e incluso bailamos la música de nuestro tiempo. Al crítico Nat Hentoff le gusta contar que la primera vez que escuchó a Elvis Presley en la radio, tuvo la certeza de que el cantante era el *bluesman* Arthur "Big Boy" Crudup, que refinó su característico estilo en Clarksdale a finales de la década de 1930. Los primeros pasos del *rock*, en aquella temprana época, se limitaron a extender un poco las raíces musicales que habían germinado unas décadas atrás en el fértil suelo de la región del Delta. Como cantaría Muddy Waters más tarde: "The blues had a baby and they named the baby rock and roll" [El *blues* tuvo un hijo y lo llamaron *rock and roll*]. En cuanto a los nietos... la verdad es que son demasiados como para nombrarlos. Sin exagerar, se puede decir que el áspero e insistente sonido del Delta late en el fondo de prácticamente todos los estilos actuales de música

popular.

2

SOBRE EL SENTIMIENTO «BLUE»

¿Por dónde podemos empezar a explorar las profundidades del *blues*? William Gass, en su excéntrico tratado *On Being Blue* [Sobre el sentimiento «blue»], ha intentado restringir el sentido de estos melancólicos color [azul] y concepto [triste], con el objetivo de establecer su preeminencia entre todos los tonos, una preeminencia que no tendría nada que ver con su presencia en los objetos del mundo natural, donde es bastante poco frecuente, sino con la que tiene en nuestras psiques. El azul, afirma, expresa cosas extraordinariamente emocionales y, por lo tanto, es «el más apropiado como color de la vida interior^[4]». Gass se centra sobre todo en los pintores y en los poetas, en las imágenes visuales y en las palabras escritas, y demuestra una feliz despreocupación por las terceras menores y las quintas que se desafinan por motivos expresivos. Su azul favorito es “el azul por el azul” de Jackson Pollock o “the overcast blue / Of the air” [el sombrío azul / del aire] que describe Wallace Stevens. Sin embargo, sus comentarios pueden aplicarse con aún más validez al espectro azul de las artes musicales. Nunca sabremos quién fue el sabio que bautizó la música característica del Delta del Mississippi, tal vez relacionándola con la depresiva melancolía con la que comparte nombre. En cualquier caso, fue una elección inspirada. Podemos pensar en lo que queramos, en diablos azules o en una depresión nerviosa. O quedarnos simplemente con la palabra “*blues*”, que en inglés no se sabe si es un sustantivo concreto o abstracto, ni si está en singular o en plural. Si algún sonido pudiera trazar un mapa de la noche oscura del alma, de las agitadas aguas interiores, serían éstos, tan profundamente sentidos, los que lo lograrían.

¿Dónde comenzar, por tanto, a contar esta historia? ¿Con la gran inundación del Mississippi de 1927 y las primeras grabaciones de *blues* tradicionales de la década de 1920? ¿Con la primera publicación de una partitura, en 1912? ¿En la zona del Delta durante el cambio de siglo? ¿En las plantaciones y campos de algodón del sur, antes de la guerra civil? ¿En los navíos que transportaban esclavos, en ese lúgubre comercio, en esa miseria humana? ¿O en las ricas tradiciones musicales de la madre África? Cada comienzo parece apuntar hacia un punto de referencia anterior, cada tradición señala una tradición previa. No hay ningún consenso que nos sirva como apoyo en esta cuestión. Algunos escuchan el nacimiento del *blues* en los *field hollers* [canciones que cantaba un único intérprete mientras trabajaba en el campo] del siglo XIX. Otros encuentran sus antecedentes en las canciones de los *griots* — rapsodas y narradores de cuentos— de África Occidental, o en las costumbres de los bardos de África Oriental, o en la música de los sacerdotes yoruba, o en las llamadas a la oración de la tradición islámica. Conocemos el producto final, pero su árbol genealógico es incierto.

Esta constante exploración del pasado, esta búsqueda de las raíces del *blues*, que cada vez parecen alejarse más, es también una parte de la distintiva cultura de esta clase de música. Del mismo modo que los aficionados al *blues* consideran que los músicos más viejos están más cerca de los «orígenes», más en contacto con las fuentes primarias de donde procede lo *bluesero*, también buscan los antecedentes de esta forma artística en conjunto, convencidos de que debe surgir de las profundidades del abismo del tiempo. Incluso las palabras y frases que se asocian con el *blues* expresan esta insistente convicción. En los últimos años, los aficionados han comenzado a referirse al *blues* como «música de raíces»; la analogía con la horticultura sugiere un origen anterior al de todos los demás estilos, un primer brote del que habrían salido todas las demás ramas. Otros la llaman «la música del diablo» —a veces como denuncia y otras como elogio—, cosa que implica un origen antediluviano que estaría al otro lado de las puertas del Edén. La historia de esta música, por la documentación que ha podido recogerse, es bastante corta, si la medimos en años, pero se nota sutilmente que las verdades emocionales y la sabiduría del *blues* han pasado por un proceso de siglos de sedimentación antes de aparecer en los estudios de grabación y en los discos de acetato.

Al buscar las causas primeras y las influencias más tempranas, el estudio de esta música nos llevará, de forma inevitable, hasta África. Pero este linaje, como veremos, plantea más preguntas de las que contesta. La información histórica con la que contamos es escasa pero muy estimulante. Este relato sobre los barcos que transportaban esclavos en 1793 es ilustrativo: “En los intervalos entre las comidas^[5], se los anima [a los esclavos] a que se entretengan con música y baile; para esto, antes de la partida, se han recogido algunos de los bastos y burdos instrumentos que se emplean en África. No se les permitía este placer por benevolencia: la alta tasa de mortalidad a bordo de los barcos de esclavos motivó a los mercaderes a fomentar el ejercicio y la diversión entre sus cautivos pasajeros con la esperanza de que conservaran así su salud y su energía. En algunos casos, se azotaba a aquellos que se negaban a bailar. Por decirlo con simpleza, esta clase de consideraciones económicas facilitó la exportación de la música africana al Nuevo Mundo, y estas prácticas están documentadas durante un periodo de más de ciento cincuenta años, desde 1693 hasta 1859. La tolerancia de los mercaderes de esclavos no se daba entre quienes se convertían en sus propietarios cuando la lúgubre carga desembarcaba, por lo que se han hallado muchos ejemplos de prohibición o represión de la música y el baile, tanto en público como en privado. Esto se hacía por razones variadas: algunos propietarios de esclavos temían cualquier ocasión en que un gran número de ellos se reuniera; otros consideraban que sus bailes eran pecaminosos y lascivos; otros tal vez sólo actuaran así llevados por la crueldad o el autoritarismo. Pero fueran cuales fueran los motivos, los resultados eran los mismos de forma invariable. Las distintas medidas que se tomaban sólo dificultaron las actividades musicales de los afroamericanos, pero nunca las eliminaron ni las empobrecieron en una medida significativa; su

música siempre se caracterizó por su abundancia y su vitalidad”.

Como se habría podido esperar, la música de los negros norteamericanos llevaba el sello inconfundible de su herencia africana, pero investigar y establecer los vínculos es una tarea mucho más complicada de lo que pueda parecer a primera vista. Para empezar, la música africana no es un constructo monolítico sino que está formada por muchas tradiciones culturales diferentes. Recordemos que, en la actualidad, en África hay más de cincuenta países y más de mil tribus y lenguajes hablados. Del mismo modo, hay gran variedad y contraste entre las diferentes canciones y danzas, entre los instrumentos y los estilos interpretativos, entre los rituales y las prácticas sociales para los que se emplea la música. Es muy complicado escoger, entre toda esta diversidad, algunas características específicas que sirvan como ejemplo de las tradiciones musicales africanas, y más difícil aún es intentar conectar esos elementos comunes con el *blues*, ya que muchas de estas prácticas se transformaron en el Nuevo Mundo. Hubo cambios pequeños y grandes, pero el impacto acumulativo de las adaptaciones —los instrumentos que se usaban, las formas en que se tocaban, las ocasiones y el contexto social en que se hacía música, etcétera— fue sustancial, por lo que no se puede dejar de lado. Además, el *blues* surgió con algunos elementos completamente novedosos, que no proceden de su herencia africana ni de la americana. Había aparecido un sonido nuevo y revolucionario que iba a cambiar para siempre el paisaje de la música popular y cuyas reverberaciones todavía se escuchan hoy en día. Hasta la investigación histórica más imaginativa y documentada tendría problemas para reducirlo a una suma de influencias preexistentes. Al igual que el estudio de las reglas del críquet, por muy riguroso y exhaustivo que sea, nunca será suficiente para comprender el béisbol, el origen del *blues* no puede restringirse a su prehistoria africana.

En la generación anterior, Samuel Charters, pionero entre quienes escriben sobre el *blues*, se asomó a este abismo que separa lo viejo y lo nuevo cuando viajó por África con el objetivo de desenterrar las raíces de esta música. Charters, que llevó consigo micrófonos y una grabadora, además de su experiencia de décadas estudiando el *blues* norteamericano, era como un explorador que conociera muy bien el flujo y el reflujo y las magníficas crecidas de un gran río pero que se dedicara a buscar sus fuentes, desconocidas hasta entonces. En nuestro caso, el resuelto explorador descubrió que el rastreo de los orígenes de la historia que había investigado en el Mississippi lo llevaba hasta el arco, en forma de media luna, del río Níger. Relató la historia de este viaje en *The Roots of the Blues: An African Search* [Las raíces del *blues*: una búsqueda africana] y sus descripciones de los *griots* y los percusionistas callejeros, los bailarines y los intérpretes de balafón y de otros instrumentos, hacen que la lectura de este libro sea fascinante. Pero, a pesar de que encontró muchos músicos asombrosos en África Occidental, Charters no descubrió el *blues*. Ésta es la conclusión a la que llegó: «Algunos elementos del *blues* proceden de los músicos tribales de los antiguos reinos^[6], pero como estilo, el *blues* representaba

otra cosa. Era, en esencia, una nueva clase de canción que había nacido con la nueva vida en el sur de Estados Unidos». Otros estudiosos más recientes, como Gerhard Kubik, Harriet Joseph Ottenheimer, John Storm Roberts y David Evans, entre otros, han ampliado nuestros conocimientos sobre la herencia africana del *blues* y han puesto de manifiesto los vínculos existentes entre lo viejo y lo nuevo, pero no han sido capaces de resolver el misterio señalado por Charters.

En cualquier caso, aunque el estudio de la música africana no logre ofrecernos una imagen nítida de los orígenes del *blues*, tiene que seguir siendo nuestro punto de partida, ya que de ahí surgió la chispa que contribuiría a la poderosa influencia que iba a tener el *blues* en una época posterior. ¿Quién puede escuchar las interpretaciones con un solo instrumento de cuerda de la rica tradición de África Occidental y negar sus afinidades espirituales con el *blues* del Delta? La diversidad de estos instrumentos africanos es notable: el *bolon*, tan parecido al arco de un cazador con un tambor de calabaza pegado; la *kora*, semejante al arpa, con sus veintiuna cuerdas, tal vez el más expresivo de los instrumentos tradicionales del mundo entero; el *konde* de Burkina Faso, instrumento de dos cuerdas con unas campanas de metal unidas a su cuello de modo que tintinean cuando se pulsan las cuerdas; el *ngoni*, que se parece a un laúd, un antepasado del banjo, que en Norteamérica se desdeña injustamente por rústico pero en África es el instrumento de los héroes y los reyes; el *molo* de Senegal, de una sola cuerda, que se toca con un arco de pelo de caballo y que sirve como inspiración para los narradores de cuentos; y muchas otras variantes e híbridos. Ninguno de éstos es el equivalente exacto de la guitarra de *blues* americana, pero las tradiciones africana y afroamericana comparten muchos atributos, no sólo en cuanto a la estructura física de los instrumentos, sino, de un modo incluso más llamativo, con respecto a las técnicas de interpretación. En la música de cuerda de África Occidental, como en la de guitarra del Delta, los ritmos y el material melódico son primarios y se limitan a sugerir —y, en algunas ocasiones, de un modo poco claro y preciso, según nuestros criterios occidentales— la estructura armónica y la compositiva. En la tradición occidental, lo habitual suele ser lo contrario: las reglas de la armonía y de las formas musicales están mucho más codificadas y son fundamentales, y proporcionan a la música algo semejante a lo que la ingeniería y la arquitectura proporcionan a un puente o a un edificio. Y, si bien la música occidental es como un rascacielos, delineado con claridad en meticulosos y complejos bocetos que tienen en cuenta una serie de reglas con una precisión casi euclidiana, los sonidos africanos se parecen más a esos ríos cuya geografía se entrelaza frecuentemente con la historia de la música, que no siguen un curso recto ni obedecen a regularidades perfectas en su avance, mas no por ello son menos poderosos.

Pero, aunque el *blues* tradicional resiste nuestros intentos de codificarlo y analizarlo, se muestra mucho más abierto ante enfoques más intuitivos. Esto también nos recuerda a muchos estilos de interpretación africanos. «Tras regresar a Estados

Unidos^[7], intenté enseñar a bastante gente a tocar los tambores “Dagomba”», escribe John Chernoff en su libro seminal *African Rhythm and African Sensibility* [El ritmo africano y la sensibilidad africana]. “Descubrí que, si intentaba mostrar cómo entrar con un tambor contando el pulso de otro tambor, no podía. La única manera de empezar de forma correcta era escuchar un momento y entonces entrar directamente”. He aquí un buen consejo: el maestro enseña al principiante a situarse en la corriente de la música pero no lo hace mediante una serie de pasos diferenciados que haya que seguir de manera secuencial, sino animándolo a que se sumerja y se deje llevar; no es algo muy distinto de la manera en que los padres enseñan a sus hijos a montar en bicicleta. Detenerse, sentir, hacer. Una vez más, los aficionados al *blues* percibirán una semejanza con su música, reconocerán al arquetipo de los músicos de *blues* del Delta que rara vez contaban “de forma correcta” en sus canciones, añadiendo o quitando pulsos a la supuesta estructura de doce compases, pero que, en cualquier caso, mantenían una corrección inefable en su *feeling* musical. Estamos ante un proceso que trasciende los modelos matemáticos de organización, y por este motivo fue doblemente difícil de asimilar para quienes habían sido educados en los métodos occidentales de hacer música.

Si queremos, podemos echarle la culpa a Pitágoras. El pensamiento occidental acerca de la música fue desarrollado por científicos y filósofos, comenzando por Pitágoras y continuando con Ptolomeo, Boecio y otros que buscaron explicaciones cuantitativas para el arte de pulsar cuerdas. Lo que en África siguió siendo una cuestión de sentir y hacer, en occidente se convirtió en algo que pensar y contar. Esta profunda diferencia no sólo afecta a la base estructural de estas dos aproximaciones a la música, sino también, e incluso en una medida mayor, al elemento humano. Hasta hoy, el camino que conduce a la música occidental pasa por la interacción con hojas de papel —partituras escritas, lecciones, canciones que hay que aprender—, una interacción guiada por sistemas pedagógicos, metodologías y misteriosas disciplinas, escalas, ejercicios y cosas similares. Cuando las tradiciones africanas pasaron a formar parte del paisaje de la música norteamericana, pusieron en cuestión esta organización jerárquica en un grado casi escandaloso. Y lo más escandaloso no era que no hubiera sistemas ni partituras, ni que se tratara de una música interpretada por gente sin ninguna formación, ni que no se escribiera; el verdadero problema era que esa música no se podía escribir, al menos no con las herramientas habituales de la notación occidental. Los logros africanos señalaban una debilidad en el centro del sistema europeo, una zona de expresión musical que escapaba a su alcance. El juego con la afinación de las notas, las grandes inflexiones, las notas que resbalan y se deslizan y los ritmos que violan las reglas plantaron cara a Pitágoras y a sus seguidores y se negaron a apretarse en los compartimentos de cuatro por cuatro que dominan la música occidental. Lo musical había superado a lo matemático para regresar a un *ethos* de inmediatez emocional e interpretativa.

Finalmente, el paradigma africano y el europeo se aceptaron el uno al otro. El

blues se volvió más sistematizado: su forma se fijó en una serie de doce compases; su desarrollo armónico y sus acordes sustitutos se convirtieron en categorías que se podían analizar y fueron codificados por los entusiastas aficionados como axiomas de una secta hierática; se idearon sistemas para enseñarlo y se publicaron métodos de aprendizaje; las composiciones se escribieron y arreglaron y fueron interpretadas por *big bands*, orquestas sinfónicas e incluso agrupaciones escolares. Los eruditos pusieron a punto nuevos sistemas de notación musical y de medida para poder captar sobre la página los matices de la interpretación del *blues*. También es una verdad ineludible que hubo algo que no pudo ser asimilado, que quedó más allá del alcance de quienes emprendieron este proceso de sistematización; pero, en general, se puede decir que el *blues* pasó a formar parte del vocabulario musical de occidente.

Los asimiladores sufrieron una transformación precisamente debido a su receptividad a estos sonidos alternativos. La música norteamericana, en concreto, no volvería ser la misma. Pongamos la radio y escuchemos. Independientemente de que lo que nos guste sea la música *country* del Oeste, los clásicos del pop, el du-duá, el *heavy metal*, el *hip-hop* o el *jazz*, nos damos cuenta inmediatamente de que todo el espectro de la música popular lleva la huella del *blues*. Los vaqueros más solitarios y los más apasionados vocalistas cristianos, las bandas de chicos bien peinados y las de rockeros llenos de tatuajes y *piercings*, los cantantes de las melodías de los anuncios, que ponen su voz pero no su rostro, y los aspirantes a triunfar en los concursos televisivos para convertirse en estrellas de la canción, todos comparten las inflexiones vocales, las ambigüedades en las escalas y la aspereza en la voz que proceden de la intersección de los ríos Mississippi y Yazoo.

ME DESPERTÉ ESTA MAÑANA

No sólo la música africana cambió en el Nuevo Mundo; también su rol social se transformó. Esta metamorfosis fue mucho más importante que cualquier alteración en el ritmo o en la melodía, en la forma o el contenido musicales. Entre la música africana y los estilos interpretativos afroamericanos, podemos descubrir muchas similitudes y valores compartidos, pero el músico africano y su homólogo del Nuevo Mundo desempeñaban papeles casi opuestos en sus sociedades respectivas. Muchos comentaristas han descrito al músico de *blues* americano como una extensión del *griot* de África Occidental o del bardo de África Oriental, aunque sería difícil encontrar dos intérpretes que tuvieran menos en común desde un punto de vista sociológico. Los *griots* y los bardos eran los historiadores de sus comunidades, los representantes de las tradiciones sancionadas por el paso del tiempo, los encargados de preservar la identidad cultural y las tradiciones populares. Cogían estas tradiciones y las convertían en canciones, y gracias a ello solían disfrutar de un gran estatus en sus comunidades. Paul Oliver habla de un *griot* senegalés que ganaba más que los más altos funcionarios de su país, y con razón: en sociedades carentes de bibliotecas y museos, documentos oficiales y archivos, las canciones de estos *griots* cumplen muchas de las funciones que dichas instituciones desempeñan en otras épocas y lugares. El músico de *blues* americano, por el contrario, cultivaba una música de expresión personal, que con frecuencia reflejaba una falta de conexión con la mayor parte de la sociedad y evocaba sentimientos de alienación y anomia. La esclavitud fue la causante de este terrible aislamiento. La esclavitud destruyó, en buena medida, el tejido social, los valores y las costumbres comunes y la continuidad histórica que hacía posible el arte de los *griots*. El *blues* fue, en muchos sentidos, una reacción ante estas carencias.

Y aquí nos encontramos con la tragedia fundamental del *blues* y una de las fuentes de su irreplicable fuerza simbólica. La música trata de detalles pequeños y cotidianos de vidas individuales, pero detrás de esa fachada siempre se encuentra una catástrofe mayor, que nunca se menciona pero que no por ello deja de estar presente. Separados de las instituciones sociales que, en sus sociedades tradicionales, dan sentido y resonancia a la vida, los afroamericanos lucharon por encontrar sustitutos de lo que habían perdido en el pequeño mundo de sus relaciones personales y su contexto inmediato. El *blues* reflejó esta dinámica, le dio una expresión poética. Desde este punto de vista, los temas eternos del *blues* —las relaciones rotas, el dolor, los apuros, la falta de raíces y la inquietud— captan, en la dimensión personal, una verdad perteneciente a una dimensión mayor, la social. Tal vez esto aclare la desconcertante cuestión de por qué el *blues* le parece una música enigmática, misteriosa y simbólica a tantos oyentes, a pesar de que en un nivel superficial el

significado es extremadamente concreto y específico. Quizá alguien piense que el simbolismo sólo existe en *Moby Dick*, en las óperas de Wagner o en el arte más elevado, cuya naturaleza es refinada y enrarecida, y que está ausente de las expresiones vernáculas de la gente corriente. Sin embargo, si pasamos unas horas meditando sobre las letras de los *blues* de Robert Johnson y Charley Patton —muchas de las cuales exigen que se las descifre y que se invierta bastante imaginación en comprenderlas—, llegaremos a una conclusión bien diferente. Desde un punto de vista psicológico, el *blues* del Delta tiene más en común con los poetas simbolistas franceses del siglo XIX que con las canciones de los *minstrel shows* [espectáculos ambulantes de música y números cómicos] y las melodías que los curanderos empleaban en sus espectáculos de publicidad y venta, que con tanta frecuencia se consideran sus precursores. Incluso cuando el sentido superficial de un *blues* parece claro, el oyente suele quedarse con la sensación vaga y a veces inquietante de que hay unas capas más profundas de emociones y significados que explorar. La frase «I woke up this morning» [Me desperté esta mañana], típico comienzo de tantos *blues*, nunca significa sólo «Me desperté esta mañana», nunca se refiere meramente a una reacción anodina ante el sonido habitual del despertador (o al del cacareo de un gallo), sino que también hace alusión a sueños y pesadillas que no se recuerdan del todo bien y a la ansiedad de los insomnios padecidos durante muchas, muchas noches largas y solitarias. Este territorio oculto es el verdadero espacio psicológico del *blues*.

Las mismas fuerzas sociales que privaron al músico esclavo de un rol mayor en la sociedad dejaron también heridas las instituciones y sistemas de creencias que otorgaban un sentido a la vida comunitaria en los antiguos reinos de África. Se ha hablado mucho de la influencia de las prácticas religiosas de los yoruba y de sus equivalentes en el campo de la música afroamericana. En las ceremonias de los yoruba y otros rituales semejantes de África Occidental había percusión, danza, un estilo de canto en que se alternan las intervenciones del solista y las respuestas del grupo, y se empleaban símbolos que sobrevivirían, con distinta intensidad, en la comunidad afroamericana; uno de estos símbolos es el de la imagen del cruce de caminos, que llegaría a ser un motivo importante en la cultura del *blues*. Podemos identificar con facilidad ciertos puntos de contacto y resonancias en algunos de los sistemas de creencias populares de América del Norte y del Sur: el candomblé en Brasil, la santería en Cuba, el vudú en Haití, etcétera. Esta clase de pervivencias también se pueden rastrear en el folclore africano; un ejemplo es el de los relatos de Anansi que se convirtieron, mediante una mutación basada en la homofonía, en las historias de la tía Nancy [Aunt Nancy] que se cuentan en América.

En el terreno del *blues*, podemos apreciar los ecos de algunas de estas tradiciones e instituciones africanas, pero casi nunca se percibe una influencia clara y directa. La música ritual africana se caracteriza por implicar a grupos grandes y por ignorar habitualmente la estricta separación occidental entre el intérprete y el público. Por su parte, el *blues* del Delta evolucionó hasta convertirse en un arte interpretado por un

único músico (mediante un proceso que habría sido fascinante observar de primera mano y que, en mi opinión, tuvo lugar de manera gradual y como reacción a una serie de presiones externas, sociales). De igual modo, la práctica de intervención individual con réplica colectiva de la música africana habrá tenido que adaptarse a las exigencias de la interpretación individual. Aquí, creo yo, está el origen de la repetición de la primera frase de los *blues*: en esencia, el cantante del Delta tenía que encargarse de cumplir estas dos funciones, cosa que en el contexto del *blues* sonaba como una mera repetición. La expresión de una sola persona reproducía un estilo comunal de cantar. Vemos una vez más que fue una modificación de la situación social lo que generó una nueva manera de interpretar la música, influyendo así en su sonido. ¿Es posible que otras exigencias similares sirvan para explicar la relativamente escasa presencia de los tambores y la percusión en el *blues* tradicional a pesar de su preponderancia en los rituales africanos en que se hace música de forma comunal? ¿Puede ser que el impacto acumulativo de las prohibiciones de tocar tambores en las comunidades de esclavos, o la alerta que despertaban inevitablemente en los capataces blancos, expliquen la preferencia por el estilo más silencioso y discreto, el de una sola voz acompañada por una guitarra, que se fue imponiendo en las plantaciones del Delta? Si abordamos la sociología del *blues* considerándola como una extensión de las prácticas africanas, nos encontramos con muchas preguntas y con respuestas que no pasan de ser provisionales.

¿Cómo podemos albergar la esperanza de escudriñar el *blues* y determinar con cierto rigor en qué proporción refleja su pasado africano y las influencias constantes del Nuevo Mundo? Aunque escuchemos un disco de Robert Johnson cien, mil veces, seguiremos siendo incapaces de decir algo sobre el tema que no sea una vaga generalización. Pero si nos limitamos a echar un vistazo al mapa, olvidándonos por un momento de la música y de sus creadores, podremos defender con convicción la preponderancia de los elementos africanos. Al poner una marca sobre los lugares en que aparece mencionado el *blues* en Estados Unidos antes de 1915, descubrimos una tendencia extraña, casi sin precedentes. El *blues* nació en las zonas más pobres del país, en comunidades aisladas casi por completo del ajetreo y el bullicio de la vida urbana, en grupos que no habían recibido prácticamente ninguna influencia externa. Al seguirle la pista al *blues* en sus primeros tiempos, llegamos a lugares apenas visitados por los historiadores de la música: plantaciones y prisiones y ciudades tan pequeñas que incluso los cartógrafos a veces olvidaban su existencia.

Curiosos lugares para que surjan nuevas formas artísticas. Todavía sabemos muy poco sobre cómo se desarrollan y se extienden las prácticas culturales nuevas, pero los mejores indicadores que tenemos proceden (quizá sorprendentemente para quienes no conozcan los métodos de trabajo de los científicos sociales) de modelos matemáticos que se emplean para determinar cuánto se han propagado ciertas enfermedades. Una práctica cultural se parece mucho a un virus, y donde mejor se propagan ambos es en áreas con una alta densidad de población y un constante ir y

venir de la gente. La diseminación de cualquier innovación^[8], cuando se analiza en una tabla que muestra su incidencia a lo largo del tiempo, sigue una predecible curva con forma de S; una vez se ha formado una masa crítica, cosa que de modo invariable sucede en los centros más poblados o con mayor actividad, la curva se vuelve más empinada, reflejando su alcance y su incidencia. El *blues* es casi el único fenómeno que ha transgredido esta regla elemental: surgió aislado y lejos de los centros más frecuentados. Brotó en medios que habrían servido a la perfección para detener la diseminación de una nueva forma de expresión musical, no para fomentarla. Se puede sacar una conclusión importante de este sencillo ejercicio: que la esencia del *blues* no era la innovación, que no se trataba de difundir una nueva manera de hacer música; dicha esencia, por el contrario, tenía que ver sobre todo con la conservación de prácticas y planteamientos tradicionales. El *jazz*, en cambio, con sus raíces en Nueva Orleans —quizá el crisol cultural más importante de su época (y, de manera muy interesante, quizá la ciudad norteamericana más propensa a la propagación de las enfermedades virulentas, pues las condiciones para el «contagio», como hemos visto, son las mismas)—, se diseminó de una forma mucho más típica y tuvo una combinación más variada de influencias culturales. Los primeros *blues*, hemos de concluir, miraban hacia el pasado, no hacia el futuro.

Sin embargo, las cuestiones más fascinantes —como sucede siempre con el *blues*— son más psicológicas que históricas o estadísticas. ¿Por qué esta música ha resonado con tanta profundidad en la conciencia norteamericana? ¿Por qué el dolor del afroamericano, ignorado con tanta frecuencia en el discurso político del momento, produce una reacción tan fuerte cuando se traslada al ámbito de la música popular? ¿Cómo consiguió la sensibilidad del marginado, del forastero, del oprimido, abrirse paso musicalmente hasta la psique del gran público, creando una cultura alternativa en miniatura dentro de la corriente dominante? ¿Cuáles fueron las particularidades de lo negro y de lo «blue» que les permitieron influir sobre todos los demás colores, dando una nueva forma, a través de toda su diversidad cultural, a la imagen que Estados Unidos tiene de sí mismo? Lo cierto es que el *blues* aportó un nuevo elemento dominante al ADN de la cultura popular norteamericana, un elemento que a lo largo de las décadas ha demostrado una vitalidad, una resistencia y una capacidad de adaptación tremendas, dejando su llamativa impronta genética en todos sus descendientes. ¿Qué tenía el *blues* que le aportaba una fuerza tan extraordinaria?

Aquí nos encontramos con una paradoja, sí, pero que tal vez refleje una contradicción equivalente que se daba en el *ethos* norteamericano. En los albores de lo que se llamaría «el siglo americano», la cohesión social entre las comunidades que habían creado la nación estaba decreciendo. Ya había comenzado el inevitable descenso de vida norteamericana hacia el individualismo exacerbado, la fluidez y el tumulto que son tan característicos de los tiempos modernos. Tal vez el músico afroamericano fuera más sensible a la esencia de la situación, ya que había vivido desde siempre separado de las ricas herencias y tradiciones de los antiguos reinos,

debido a lo cual tenía una imagen de sí mismo que estaba impregnada de una sensación de pérdida. Tal vez el forastero estuviera más capacitado para expresar lo que estaba destinado a convertirse en la realidad dominante, para describir el paisaje emocional de un mundo en que ningún lazo permanece inalterable, ningún suelo conserva su firmeza, ninguna certeza se libra de ser cuestionada. Aquí todos los significados resultaban provisionales y todas las relaciones eran temporales. Sólo las particularidades de lo cotidiano —una vez más, el constante «me desperté esta mañana» de tantas letras de *blues*— eran sólidas. En esencia, el *blues* —el hijastro de África, el legado de los esclavos— ya había explorado las profundidades de esas vigorizantes nuevas aguas mucho antes de que la mayor parte de los norteamericanos hubiera notado siquiera un cambio en la dirección de las corrientes. Su sabiduría, tan antigua como las montañas, resultaría estar completamente al día.

II

DONDE EL SUREÑO SE CRUZA CON EL PERRO

1

HISTORIAS DE AMOR Y MALA SUERTE

El suelo del Delta, en algunas zonas, puede llegar a ser tan denso como el alquitrán. Se queda pegado en los zapatos —de quienes los tengan, y no hay que dar por hecho que todos sean tan afortunados por aquí— o en los pies, si uno va descalzo, y se adhiere bajo el tobillo con la misma tenacidad con que el aire húmedo lo hace al resto del cuerpo. Este lodo hace ricos a unos pocos, y pobres como ratas a la gran mayoría; el suelo, en esta tierra, ejerce un cruel dominio sobre la economía de la gente, y está tan profundamente incrustado en todo lo que la gente dice y piensa y hace, que incluso la música, se afirma, brotó de él. Cuando W. C. Handy se topó con el *blues* por primera vez, en una estación de ferrocarril del Delta en 1903, le dio la impresión de ser «una música nacida de la tierra^[9]», frase que después reverberaría en muchas otras semejantes que vinculan de forma irrevocable a estas canciones con la tierra que las vio nacer.

Los músicos que definieron el sonido del *blues* del Delta se dedicaban a trabajar la tierra. Prácticamente todos: Charley Patton, Son House, Tommy Johnson, Skip James, Robert Johnson, Muddy Waters, Howlin' Wolf, B. B. King y muchos, muchos más. Algunos lo hicieron durante periodos más largos, como Howlin' Wolf, que dedicó media vida a ganarse el pan trabajando la tierra, pero otros, en cambio, sólo dedicaron una breve etapa a esta actividad, como John Lee Hooker, que escapó del Delta en cuanto pudo y nunca se arrepintió. Algunos, con resentimiento y amargura, y otros con un cierto grado de cariño. B. B. King calculó en una ocasión que había recorrido unos cien mil kilómetros detrás de un arado antes de que su música lo liberara de la atadura a la tierra, pero sus recuerdos estaban teñidos de una melancólica nostalgia. «No solamente soportaba cosechar^[10]», afirmó King. “La verdad es que me encantaba. Era hermoso vivir con las estaciones, abrir el suelo en el invierno helado, plantar las semillas contra el viento de la primavera y hacer la cosecha en el calor del verano. Hay poesía en eso, yo tenía la sensación de que pertenecía a un lugar y de que mi trabajo importaba”.



Pero incluso los que estaban menos encantados con la vida en las granjas realizaron un aprendizaje, de una u otra manera, y esa experiencia pasó a formar parte de la música que hacían. Y no sólo los músicos, también los mecenas y el público que la apoyaban, los frívolos y los diletantes que escuchaban *blues* en las salas de baile y en las freidurías de pescado y que se sabían las letras y las cantaban, los bailarines que se movían siguiendo su irresistible ritmo, e incluso los contrabandistas que, con mucha frecuencia, eran quienes pagaban la música, dedicando una parte de sus ganancias a las canciones que tanto gustaban a la gente; todos ellos también trabajaban la tierra, y la música se adaptaba a sus ritmos, al ciclo de las estaciones, al curso de sus vidas. No es de extrañar que todavía hoy haya gente que diga que puede oír la llamada de la tierra en el sonido del *blues* del Delta.

Teniendo en cuenta los lazos simbólicos que hay entre estas canciones y la tierra que las engendró, es apropiado que la primera investigación bien documentada sobre esta música procediera de un grupo de personas que se dedicaban a excavar el suelo. Charles Peabody, un arqueólogo de Harvard, no pensaba que descubriría un nuevo tipo de canción cuando llegó al condado de Coahoma (Mississippi) para realizar unas excavaciones, el 11 de mayo de 1901. Durante las siguientes siete semanas, dirigió a un equipo de trabajadores que hicieron sucesivos cortes en dos de los enigmáticos túmulos abandonados por los *choctaw* mucho antes de la llegada de los propietarios de las plantaciones y de quienes labraban los campos. Uno de ellos estaba situado en la plantación Dorr, en Clarksdale, y el otro a unos veinticinco kilómetros al sur de la ciudad, en la plantación Edwards, en Oliver, sobre el río Sunflower.

La excavación se prolongó hasta el 28 de junio y después se retomó desde mayo de 1902 hasta el Día de la Independencia. La densidad y viscosidad del suelo dificultaba el avance de los trabajos. «El peso de la tierra húmeda^[11] solía aplastar y

romper los huesos», comentaría Peabody posteriormente. “Sacar un esqueleto, incluso con la ayuda de una paleta, era una cuestión bastante difícil y no siempre se conseguía”, se lamentaba. Esto se debía a que estaban “enterrados en un lodo llamado ‘gumbo’ o ‘buckshot’”. Pero el resultado final hacía que valiera la pena el gran esfuerzo que debía hacerse. Sólo el túmulo de la plantación Edwards contenía ciento cincuenta y ocho enterramientos y sesenta y ocho vasijas. A lo largo de las semanas que duró la excavación, también salieron a la luz abalorios de turquesa, herramientas talladas en piedra, conchas marinas, huesos de una docena de animales, desde osos hasta gatos salvajes, campanas de latón, pipas de arcilla, puntas de flecha y de lanza y muchos otros objetos. Pero, a medida que Peabody dirigía los esfuerzos de sus trabajadores negros —el equipo cambiaba de tamaño, entre nueve y quince personas, en función de la tarea a realizar—, se fue dando cuenta de que sentía menos interés por lo que encontraban en el suelo que por lo que hacían mientras estaban inmersos en sus duras ocupaciones. Los hombres cantaban, repetitiva y largamente, y la fascinante fuerza de su música siguió cautivando a Peabody tras su regreso a Harvard.

Charles Peabody tenía una educación musical bastante limitada y, cuanto más lo pensaba, más se daba cuenta de que no podía evaluar las canciones que tanto le emocionaban. Sin embargo, al concluir la excavación, antes incluso de publicar los resultados de sus descubrimientos arqueológicos, redactó el borrador de un texto formal y académico sobre la música que había escuchado en el condado de Coahoma y lo envió para que se publicara en el *Journal of American Folk-Lore* [Revista de folclore americano]. «Estábamos muy ocupados con cuestiones arqueológicas, por lo que no nos quedaba mucho tiempo^[12] para dedicárselo al folclore, que de por sí es difícil de excavar; de cualquier manera, tuvimos acceso a un abundante material etnológico en forma de canciones», escribió. Proporcionaba estas provisionales «Notas sobre la música negra» con la esperanza de que las aceptaran como “sugerencias para futuros estudios y clasificaciones”.

¡Ojalá algún otro investigador hubiera tenido en cuenta estas «sugerencias» y ahondado en la música sobre la que Peabody llamaba la atención en su ensayo! No podemos demostrar que lo que aquel curioso visitante de Harvard escuchó en 1901 fueran los primeros *blues* del Delta, pero en cualquier caso su descripción de las canciones, especialmente de aquellas interpretadas por los trabajadores cuando concluían sus actividades cotidianas, en los momentos de ocio, resultan fascinantes: ahí aparecen todos los elementos claves del *blues* del Delta. Peabody comenta cómo los hombres usan la guitarra para acompañarse mientras cantan «en sus habitaciones o marchando»; menciona las sencillas armonías empleadas, y se refiere explícitamente al uso de «tres acordes»; describe extrañas alteraciones en la afinación, que bien se podrían tomar por disonancias pero que hoy en día reciben el nombre de *blue notes*; habla también de los temas de las canciones, que invariablemente consistían en «historias de amor y mala suerte», como los *blues*

actuales.

Los dos últimos párrafos del breve ensayo de Peabody despiertan nuestro interés en mayor medida incluso que estas observaciones preliminares. «No debería dejar de mencionar a un negro muy anciano, empleado en la plantación del señor John Stovall, en Stovall (Mississippi). Le pidieron que cantara para nosotros una noche muy oscura cuando estábamos sentados en el porche». Peabody había pasado toda su carrera clasificando, etiquetando y documentando, pero esta música se resistía a sus más grandes esfuerzos taxonómicos. Intentó desesperadamente encontrar los términos más adecuados: la canción era como «una gaita tocada *pianissimo*», sugirió; o, más bien, como “un arpa judía tocada *legato*”; o como algo «no muy distinto de lo japonés»; y habla de unos sonidos sin antecedentes culturales, sencillamente «monótonos pero extraños». Consciente de su incapacidad para transmitir lo que había oído, se limita a concluir declarando su ignorancia: «Nunca he vuelto a escuchar nada parecido, ni a oír hablar de ello». Pero no alberga ninguna duda con respecto a su función: esta música satisface la profundamente arraigada necesidad de los negros del lugar «de librarse de sus penas convirtiéndolas en canciones».

Los buenos aficionados al *blues* reconocerán de inmediato el hogar de este cantante anónimo. Cuarenta años más tarde, Alan Lomax y John Work descubrirían a Muddy Waters precisamente en la plantación Stovall. La posibilidad de que uno de los antiguos residentes de la plantación estuviera cantando *blues* a comienzos de siglo nos obliga a preguntarnos con asombro cuánto tiempo llevaría existiendo esta música, al menos en alguna forma embrionaria, antes de pasar a ser conocida por un público mayoritario.

CANCIONES DE LA MELANCOLÍA COTIDIANA

Si lo que escuchó Charles Peabody durante su trabajo de campo arqueológico de 1901 y 1902 en el condado de Coahoma era de verdad el *blues* del Delta, las menciones al trabajo cotidiano que menciona no deberían sorprendernos. Como ya hemos visto, los investigadores han elaborado muchas teorías con el objetivo de vincular el *blues* americano con las antiguas tradiciones de la música africana y afroamericana. Pero dejemos de lado, por un momento, todas las investigaciones, olvidémonos de las diversas hipótesis y especulaciones y confiemos sólo en la guía que nos proporcionan nuestros oídos. Ellos nos dirán que la conexión más fuerte, el sonido más similar entre todos los estilos que precedieron al *blues*, se halla en las canciones que se cantaban durante el trabajo y la realización de las actividades cotidianas.

No podemos ignorar las demás conexiones: con los *griots* de África Occidental, con los bardos de África Oriental, con la llamada islámica a la oración, con las diversas tradiciones de percusión del continente, con la música religiosa o ritual de los antiguos reinos, con las interpretaciones de los *minstrel shows* o los espectáculos de los curanderos de la Norteamérica del siglo XIX. Todos estos elementos también forman parte del árbol genealógico del *blues*, pero la manera en que suena la *work song* [canción de trabajo], con sus largas frases melismáticas, su temática centrada (en palabras de Peabody) en «historias de amor y mala suerte», sus repeticiones e interjecciones, el énfasis de su interpretación y su intensidad emocional, apunta a una conexión tan íntima con el *blues* que en ocasiones no se puede discernir con claridad dónde termina el *field holler* y dónde comienza el *blues*.

«En general, las canciones de trabajo de cualquier país^[13] están entre los estilos más africanos de ese país», nos enseña John Storm Roberts, apoyando esta conclusión en ejemplos tomados de Norteamérica, Sudamérica y el Caribe. Los *field hollers* grabados por los investigadores en el sur de Estados Unidos podrían confundir fácilmente incluso a un oyente atento, que podría dar por hecho que proceden de África. En una ocasión, Alan Lomax añadió una canción de trabajo que había grabado en una cárcel de Mississippi en la década de 1960 a una canción registrada por David Sapir en un campo de arroz de Senegal en la misma época. Lomax quedó tan impresionado por la semejanza de los estilos vocales, que encabezó con esta pieza compuesta su recopilación *Roots of the Blues* [Las raíces del *blues*]; su conclusión fue que las dos interpretaciones sonaban «como una conversación entre primos^[14] por encima de la valla de un jardín». Aquí, en su opinión, se hallaban «unas pruebas sonoras concluyentes de que, a pesar del tiempo y del cambio de idioma y de emplazamiento, todo el espíritu de África Occidental todavía florece en

Estados Unidos, y de que las raíces del *blues* son africanas».

Esta proximidad no debería sorprendernos. El trabajo fue la única costumbre cultivada, fomentada, en realidad brutalmente forzada entre los africanos llevados contra su voluntad al Nuevo Mundo. Todos los demás rasgos culturales procedentes de África eran, para los propietarios de esclavos, exceso de equipaje, algo que convendría tirar por la borda a la mínima provocación, al menor capricho. Pero la *work song* disfrutaba de un estatus especial, y desde luego no por sus cualidades estéticas (aunque a veces éstas se apreciaban), sino por su valor económico: estimulaban la productividad, resultaban un antídoto contra el cansancio, un freno a las posibles disensiones. A pesar de que muchos asocian las *work songs* con las zonas del sur de Estados Unidos, son muy abundantes en toda África y se cantan mientras se realizan muy diversas actividades. Todas las tribus y poblaciones africanas tienen un repertorio de canciones de este tipo —que se emplean al cazar, al arriar el ganado, al moler el grano, al congregarse—, y muchas de ellas deben de haberse comenzado a cantar sobre territorio norteamericano sin apenas modificaciones.

Si pudiéramos escuchar esta música en su forma original —¡qué fascinante tema de especulación!—, con toda probabilidad descubriríamos múltiples características que en la actualidad se asocian al *blues* tradicional. El timbre vocal, el fraseo, el sentido rítmico y el elemento contagioso de la antigua música afroamericana son ingredientes que, con el paso del tiempo, llegarían a transformar prácticamente todos los géneros de la música popular de hoy en día. Sin embargo, la esencia del *blues*, su amargura y su sentido lamento, habrían sido más difíciles de detectar. «He oído que muchos de los amos y capataces^[15] de esas plantaciones prohibieron las melodías y las letras melancólicas», afirmó la actriz y escritora Frances Kemble durante su estancia en una plantación de Georgia en 1839, “y sólo fomentaban la música alegre y las letras sin sentido, pues deploraban el efecto que tenían las canciones más tristes sobre los esclavos, por cuya peculiar sensibilidad musical podría esperarse que fueran especialmente sensibles a cualquier canción que tuviera un carácter lastimero y que hiciera referencia a sus penurias particulares”. Sólo seis años más tarde, Frederick Douglass rechazaría^[16] una extendida opinión según la cual el hecho de que los esclavos cantaran era la “prueba de su satisfacción y alegría”; esta opinión confirma que la sensibilidad que conforma lo que ahora entendemos por *blues* estaba más bien oculta en el sur en el periodo previo a la Guerra Civil. Pero su falta de visibilidad no debería confundirse con su ausencia. La cultura negra ha sido, durante mucho tiempo, muy rica en significados codificados y ocultos, en jergas para iniciados, en dobles sentidos y en otras formas de comunicación secreta aunque a la vista de todos. Fanny Kemble añade la siguiente observación: “Nunca he oído a los negros de la plantación del señor [Butler] cantar unas palabras de las que pudiera decirse que tuvieran algún sentido”. Tal vez no para ella, pero no nos equivoquemos al respecto: el sentimiento “blue” vivía una vida subterránea desde mucho antes de hacer su aparición como producto comercial. Su *ethos* ya impregnaba la condición afroamericana mucho antes

de recibir un nombre oficial.

«Se han conservado muy pocas de las canciones profanas de los negros anteriores a la Guerra Civil^[17]», se lamentaban Howard Odum y Guy Johnson en su estudio *Negro Workaday Songs* [Canciones cotidianas de los negros], “pero hay numerosas razones para suponer que había muchas canciones melancólicas además de las espirituales”. En cualquier caso, añaden los autores, “en las primeras auténticas colecciones profanas abunda la clase de canción que ha llegado a ser conocida como *blues*”. Odum y Johnson notaron una conexión tan fuerte entre el *blues* y las *work songs* recopiladas a lo largo de años de un trabajo de campo que comenzaron al principio del siglo, que prefirieron referirse a los *blues* denominándolos “canciones de la melancolía cotidiana”. Y aunque habían encontrado ejemplos de esta música en todo el sur, incluso en un momento tan temprano —años antes de que Charley Patton, Son House, Robert Johnson o cualquier otra de las leyendas del *blues* del Delta grabara un solo disco—, estos investigadores identificaron un centro geográfico para las expresiones más intensas de la sensibilidad del *blues*. «Muchos de los *blues* más lastimeros que se han registrado hasta la fecha^[18]», escriben Odum y Johnson, «se encontraron hace décadas en el campo y los caminos de Mississippi, antes de que la técnica del *blues* moderno hubiera evolucionado. Estas canciones de caminos solitarios, elocuentes sucesores de los antiguos *spirituals* con su sentimiento de melancolía, han ido acumulando fuerza, creciendo en número y alcanzando un alto nivel de interpretación artística, de manera que no resulta posible describirlas o registrarlas».

Las canciones para cantar mientras se trabaja siempre coexistieron con la música para el ocio, y esta también ejercería una poderosa influencia sobre la posterior tradición del *blues*. Algunas descripciones de prácticas concretas —la procesión circular conocida como «el grito en anillo», las festividades en torno a la trilla del maíz, las danzas y otras diversiones espontáneas— han llegado hasta nosotros, con mayor o menor detalle. Y, por encima de todo, los diversos relatos que nos han llegado mediante cartas, periódicos y publicaciones expresan la extraordinaria riqueza y capacidad inventiva de esta música. Cuando carecían de instrumentos, los esclavos de las plantaciones empleaban sus propios cuerpos para producir una inmensa gama de efectos musicales: se golpeaban los muslos, aplaudían, pateaban el suelo, silbaban, vocalizaban, etcétera. Cualquier objeto que se encontraran les servía para hacer música. William Cullen Bryant, en su relato de 1843^[19], describe a un esclavo que tocaba música para otros negros de la plantación silbando y golpeando el suelo con dos palos. También nos han llegado historias de músicos que tocaban con huesos, con flautas de pan construidas con cañas o con otros instrumentos hechos con calabazas, jarras, latas, tarteras, guijarros, trozos de madera o lo que tuvieran a mano. Cuando podían acceder a instrumentos «de verdad», estos negros miserables también llegaban a dominarlos, y hay abundante literatura en que aparecen relatos de esclavos tocando de todo, desde el piano hasta la gaita^[20]. Pero (prefigurando las preferencias

posteriores de los músicos de *blues*) los instrumentos de cuerda eran los más populares y los más fáciles de conseguir. El banjo y el violín, en concreto, ocupaban el lugar de honor entre los posibles entretenimientos en las plantaciones.

Pero, aunque aceptemos que el *blues* surgió de las canciones de la vida cotidiana, todavía nos falta entender cómo la música evolucionó hasta convertirse en un estilo interpretable de manera comercial. Desde este punto de vista, otros géneros — asociados con los *minstrel shows*, los espectáculos en que los curanderos publicitaban sus productos y otros entretenimientos públicos— demandan nuestra atención. Estos últimos estilos tienen un origen muy alejado de las raíces africanas de la música *blues*, pero sirvieron para preparar el terreno para la música negra como forma de entretenimiento popular para un público amplio. Y aquí, al menos, tenemos acceso a una información más detallada. Durante el siglo XIX, las melancólicas canciones profanas de los esclavos y los antiguos esclavos estuvieron, en su mayor parte, escondidas, pero de los *minstrel shows* que presentaban la cara feliz y sonriente de la música negra al público norteamericano masivo, por el contrario, se conservan múltiples datos y detalles. En la misma época en que Kemble y Douglass escribían, algunos artistas y animadores blancos comenzaron a maquillarse con corcho quemado para interpretar canciones, danzas y números cómicos con el rostro pintado de negro. Al principio, estas actuaciones se empleaban como interludio en las funciones de teatro o de circo, pero después se convirtieron en independientes. En 1843, *Dan Emmett and his Virginia Minstrels* [Dan Emmett y sus *minstrels* de Virginia] ofrecieron el primer espectáculo largo y autónomo de este género, en Nueva York. Fue un gran éxito y rápidamente comenzaron a surgir imitadores y rivales. Estas actuaciones mostraban una imagen satírica y ridícula de los afroamericanos, pero en última instancia se basaban en la vitalidad de la música y la danza de los negros: ésa era una clave importante para que gustara al público. Los músicos ambulantes blancos visitaban las plantaciones y estudiaban de primera mano la música de los esclavos en busca de inspiración e ideas para sus espectáculos. El artista Thomas Rice creó el número más conocido en este estilo, «Jump Jim Crow», imitando a un negro que había conocido en Louisville (Kentucky) y que trabajaba en un establo. Básicamente, estos fueron los primeros ejemplos de transferencias culturales en la música popular norteamericana, pero con esta diferencia crítica: era muy poco frecuente que los artistas negros estuvieran en posición de disfrutar del éxito de estas transferencias, y su parte se limitaba a aportar su talento creativo, que quedaba sin remunerar y sin reconocer. Y lo que es peor, el producto resultante manipulaba el material original para burlarse de la cultura de los esclavos que lo había generado.

Hasta cierto punto, estos espectáculos ambulantes prefiguraron, a su manera grosera y despectiva, las generaciones posteriores de artistas negros que tocarían su propio material; y, en algunos casos, incluso tuvieron cierta influencia sobre ellas. Así, desempeñaron un papel muy importante en la evolución de la música

afroamericana. Muchos de los artistas negros más influyentes de comienzos del siglo xx, como Bert Williams y Bill «Bojangles» Robinson, llegaron a pintarse el rostro con corcho quemado en determinadas ocasiones. Algunos de los primeros intérpretes de *blues* pasaron a formar parte de compañías de *minstrels*, pero la influencia de este estilo popular fue relativamente modesta en la génesis del estilo del Delta, que por lo general evitaba el humor grosero y las payasadas en el escenario. Los *blues* tradicionales no eran siempre serios. Algunos elementos cómicos —sobre todo, las referencias procaces— se hicieron un hueco en esta música. Algunos intérpretes del Delta (como Charley Patton) eran animadores muy ingeniosos. Pero, en la mayor parte de los casos, el *blues* del Delta propugnaba una familiaridad con el patetismo y el dolor, una sensibilidad orientada hacia la esencia emocional de los acontecimientos, que habría estado fuera de lugar en un *minstrel show*. En cualquier caso, a pesar de que la esencia de su música era la antítesis del mundo del corcho quemado, las compañías de músicos y cómicos ambulantes sirvieron para que muchos músicos de *blues* pudieran disfrutar de un buen aprendizaje, ya que proporcionaban la posibilidad, poco habitual, de que un músico negro pudiera ir de gira por el sur sin correr peligro, adquiriendo experiencia en actuar ante un público numeroso. Además, la popularidad de estos espectáculos pseudonegros sirvió, en cierta medida, para preparar al público para la auténtica música afroamericana de los años posteriores.

En muchos sentidos, las compañías de *minstrels* eran una extensión de una tradición mucho más antigua, la de los espectáculos de los curanderos ambulantes, y a mediados del siglo xix estas dos formas de entretenimiento popular disfrutaron de una relación simbiótica, y a menudo intercambiaron sus números y sus intérpretes y compartieron los mismos itinerarios, llevando sus producciones, cuidadosamente escenificadas, de ciudad en ciudad. Podemos seguir la pista de los espectáculos de los curanderos ambulantes hasta el Viejo Mundo, donde los charlatanes dependían de la música, los números cómicos, las bromas y otras formas de entretenimiento ligero para cautivar al público y venderle sus píldoras y brebajes. Nadie sabe cuándo llegaron a América los primeros de estos vendedores, pero la combinación de una determinada capacidad adquisitiva con la credulidad del público hizo que su aparición fuera inevitable, y a comienzos del siglo xviii ya formaban parte del paisaje cotidiano de las colonias. Incluso antes de la fundación de Estados Unidos, se promulgaron leyes a nivel local para prohibir o limitar estas actuaciones; pero estos comerciantes ambulantes continuaron vendiendo sus dudosas y en ocasiones peligrosas medicinas, a pesar de todos los intentos que se hicieron por restringir sus actividades. Es difícil, para la imaginación moderna, tan escéptica y acostumbrada a mostrar indiferencia ante las más intensas campañas publicitarias, comprender la importancia que, en aquella época, tuvieron en América estas patentes médicas. Antes de que se extendieran las vacunas y los antibióticos, estos productos inundaban el mercado y fascinaban al público norteamericano. Un catálogo de 1804 incluye

nada menos que ochenta tónicos patentados, pero esta selección parece pequeña si se compara con lo que estaba por llegar. En una lista de 1858 aparecen mil quinientas patentes médicas; ofrecían remedios para «todas las enfermedades, humanas e inhumanas^[21], desde un padrastro hasta la muerte natural a las dos semanas de nacer. Esta celebración institucionalizada pero no regulada del efecto placebo, que mezclaba de un extraño modo la fuerza que tienen los deseos para cumplirse por medio de la fe con la pura charlatanería —y, cabe esperar, algún tónico de hierbas más o menos eficaz, de vez en cuando—, perduró hasta bien entrado el siglo xx. La publicidad de las patentes médicas representan alrededor de una cuarta parte de los anuncios de los periódicos locales del Delta del Mississippi durante la década de 1920, y una buena parte de la economía local se destinaba a apoyar esta pequeña industria».

El término «espectáculo de los curanderos ambulantes» evoca una clase de venta agresiva, de información publicitaria, que no hace justicia al entretenimiento a gran escala que proporcionaban estas compañías. Los espectáculos más exitosos podían reunir a treinta o cuarenta trabajadores, y, en algunas ocasiones, lo que había que transportar era tanto, que se justificaba que ciertas compañías poseyeran su propio tren para viajar de ciudad en ciudad. En algunos lugares resultaba muy beneficioso repetir el espectáculo, por lo que los intérpretes aprendían a variar sus números y actuaciones. Se sabe que algunas compañías podían hacer un espectáculo sustancialmente distinto durante cuarenta noches seguidas. Además de las tradicionales partes dedicadas a la música y a la comedia, y de la inevitable promoción de alguna poción curativa, los espectáculos podían incluir a trapezistas, números de circo, ventrílocuos, representaciones dramáticas, magia, números de vodevil o cualquier otra cosa que sirviera para mantener la atención del público durante unos minutos.

A mediados del siglo xix, esta clase de espectáculos intentó de una manera creciente incluir algún elemento exótico para su público. Una buena parte del encanto de «La Sagwa Kickapoo india», del «Linimento mexicano Mustang» o de «Ka-Ton-Ka, la gran medicina india», derivaba precisamente de que el elixir se percibía como algo ajeno a la vida cotidiana. Las medicinas, parece, eran más potentes cuanto más alejado estuviera su origen de la realidad de la vida norteamericana de las pequeñas poblaciones. Para conservar la ilusión, el espectáculo que presentaban estas compañías ambulantes también se mantenía apartado de lo familiar. Los intérpretes, blancos como la vainilla, se disfrazaban de indios, de turcos o de hechiceros para intentar ofrecer a su público algo colorido y curioso, algo que sirviera para evadirse del aquí y ahora. Los números de los actores con el rostro tiznado encajaban a la perfección con este *ethos* en que nada era lo que parecía, ni el intérprete negro, que en realidad era blanco, ni la medicina india, que en realidad era agua endulzada con azúcar y mezclada con alcohol.

Incluso antes de la Guerra Civil, estos espectáculos ya habían adoptado la mayoría de las técnicas de las compañías de *minstrels*, e incluían en sus

representaciones habituales intérpretes de banjo, animadores pintados de negro y canciones de las plantaciones. Pero mucho después de la abolición de la esclavitud, los números de los *minstrels* continuaron. El intérprete con el rostro pintado, conocido como «Sambo» o «Jake», y vestido con unos pantalones exageradamente amplios, como bolsas, que sujetaban unos tirantes también demasiado grandes, solía officiar de maestro de ceremonias, cómico e intérprete musical, todo en uno. Si faltaba algún artista, el vendedor ambulante solía verse obligado a desempeñar también su papel —y entonces, por ejemplo, se maquillaba con el corcho quemado sobre el escenario, en medio de su charla sobre medicamentos, y comenzaba a hablar con una voz diferente— para no decepcionar al público privándolo de uno de los números a los que estaba acostumbrado.

La popularidad y el atractivo de estas representaciones eran enormes. En muchas localidades, una de estas compañías podía ser la única que llegara en meses o incluso en años, y no era infrecuente que el número de espectadores superara el millar. Algunos espectáculos viajaban también a las ciudades más importantes, como Boston, Chicago o Nueva York, y competían codo con codo con la abundante oferta teatral y musical de estas grandes áreas metropolitanas. Quizá debido a que en aquel momento había muy pocos músicos negros que tuvieran la posibilidad de presentar su música directamente ante un público, estos sucedáneos tuvieron una influencia desproporcionada. En el caso de muchos estadounidenses, sobre todo de los que no vivían en el sur, la postura con respecto a la creciente población esclava del país y la imagen del modo de hablar, de la música y de las formas de conducta de los afroamericanos se vio tan definida por estas actuaciones vulgares como por el contacto directo con la cultura negra. Y el espectáculo de los curanderos ambulantes, que en la mayor parte del país se consideraba apropiado para toda la familia, llevó estos estereotipos hasta un público que nunca habría asistido a una representación de *minstrels*; de hecho, incluso los puritanos «curanderos cuáqueros» incluían a cómicos con el rostro tiznado en sus espectáculos, dotando con un aura de respetabilidad religiosa a las abyectas situaciones que tenían lugar sobre el escenario.

Las compañías de *minstrels* y los espectáculos de los curanderos ambulantes perdieron mucho de su encanto en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Tal vez un mayor espíritu de tolerancia racial contribuyera algo a este declive de su popularidad, aunque sin ninguna duda el avance de otras formas más modernas de entretenimiento de masas desempeñó un papel mucho más importante. Hay algo de justicia en el hecho de que la interpretación, con el rostro tiznado, de Al Jolson en *El cantor de jazz*, la primera película hablada, pusiera en marcha el cambio en los gustos del público masivo que sería la causa de la marginación, y finalmente de la desaparición, de las compañías de *minstrels* y los espectáculos de los curanderos. Estos últimos no podían competir con los espectáculos de Hollywood de la época, cargados de canto y baile. Algunas de estas compañías sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial, pero la última interpretación de un grupo de *minstrels* de que hay

registro tuvo lugar en Iowa en 1951, y el último espectáculo de curanderos ambulantes concluyó de forma definitiva en 1964.

En cualquier caso, la tradición de los artistas con el rostro pintado de negro dejó su peculiar impronta, que perduró hasta mucho tiempo después de que sus chistes y sus números baratos hubieran perdido su sabor picante para el público general. Los afroamericanos, cuando empezaron a interpretar su propia música en serio, se vieron en la extraña situación, quizá sin precedentes, de tener que imitar a los artistas sucedáneos que habían «educado» al público en materia de canciones y danzas negras. Por regla general, los imitadores y parodistas siguen el camino trazado por los auténticos innovadores, pero en este caso sucedió lo contrario. Muchos intérpretes negros consideraron conveniente, o tal vez necesario, imitar a los imitadores y, como ya hemos visto, algunos llegaron incluso a pintarse el rostro para no infringir las reglas que habían establecido sus predecesores. En los años que siguieron a la Guerra Civil, se organizaron algunas compañías de *minstrels* negros, pero estaban en desventaja a la hora de negociar los contratos. George Hicks, el fundador de los Georgia Minstrels, tuvo constantes problemas por el racismo de los propietarios de teatros y los promotores, por lo que al final tuvo que vender su compañía a George Callendar, un *manager* blanco. Cuando W. C. Handy, considerado a veces el padre del *blues*, llevó a cabo su aprendizaje con los Mahara Minstrels, no tardó en recordar a la gente que este grupo «era el producto genuino, una verdadero espectáculo de ^[22] *minstrels* negros». Pero la compañía, se vio obligado a añadir, “estaba, como la mayor parte de las de su especie, administrada por blancos”. Para bien o para mal, la oportunidad de transformar el contaminado legado del espectáculo de *minstrels* en una genuina presentación del arte negro se perdió irremisiblemente mucho antes de la llegada del nuevo siglo. Los intérpretes negros más perseverantes terminaron superando las limitaciones que se les imponían y trascendiendo los estereotipos de la tradición de los *minstrels*; una de las grandes maravillas de la época moderna es que, en medio siglo, los papeles se habían intercambiado por completo, y los músicos blancos imitaban las pautas culturales de la depauperada clase negra, tanto en el escenario como fuera de él. Del mismo modo, ésta es una de las tragedias que sufrieron casi dos generaciones de músicos, abarcando toda o la mayor parte de la carrera de los grandes pioneros del *blues*, ya que, al menos en parte, dicha carrera se vio afectada por las distorsiones y las limitaciones de este cambio, demasiado lento, en la imaginación popular norteamericana.

Cuando por fin los músicos negros lograron acceder a las salas de conciertos y a los principales escenarios de Norteamérica, su música sacra abrió unas puertas que habían estado atrancadas durante mucho tiempo. El tremendo éxito de los Fisk Jubilee Singers, que salieron a la carretera en 1871 para conseguir dinero para la Universidad de Fisk, que acababa de fundarse en Nashville, mostró el potencial comercial de la música negra incluso durante los años de la reconstrucción del país tras la Guerra Civil. Al principio, estos cantantes no incluían *spirituals* en sus

programas, y sus conciertos iniciales no despertaron demasiado entusiasmo, pero cuando se añadieron —de manera cautelosa en un primer momento, y después con más seguridad— estas sentidas canciones religiosas a su repertorio, los Jubilee Singers tocaron un nervio sensible de la sociedad norteamericana. En Nueva York, la demanda del público hizo que sus actuaciones se prolongaran hasta seis semanas; en Boston, ganaron unos apabullantes 1235 dólares por una única actuación, en una época en que la renta per cápita en Estados Unidos era de sólo 2500 dólares al año; y en la capital de la nación, actuaron para el presidente Ulysses S. Grant. Al concluir la gira, regresaron a la Universidad de Fisk con más de veinte mil dólares, cantidad suficiente para adquirir un terreno de dieciocho hectáreas donde sigue emplazada esa histórica institución. Después siguió un viaje por Europa, donde, entre otras cosas, actuaron por encargo para la reina Victoria y obtuvieron ciento cincuenta mil dólares más, una cifra extraordinaria para la época. Hubo muchos grupos vocales, grandes y pequeños, que siguieron el ejemplo revolucionario de los Fisk Singers, demostrando, por si alguien tenía alguna duda, la viabilidad comercial de la música negra.

Pero la presentación formal de la música sacra en salas de conciertos y teatros nunca ha representado más que una pequeña parte de la música religiosa afroamericana. Si buscamos predecesores que hayan tenido influencia sobre el *blues*, deberíamos prestar una atención especial a las iglesias y congregaciones que funcionaban como los cimientos de las diversas comunidades donde maduraron los pioneros del Delta. Aunque el *blues* ha sido denominado «la música del diablo», siempre ha mantenido el contacto con los pastores del Señor. Muchos de los primeros artistas de *blues* se dedicaron, durante periodos más o menos largos, a interpretar música religiosa, y algunos disfrutaron de carreras alternativas como predicadores en momentos en que no estaban cantando sus sugerentes canciones profanas. Cuando vayamos estudiando las biografías, las grabaciones y la actitud de los intérpretes que crearon el *blues*, nos encontraremos constantemente con la fuerza opuesta, la del cristianismo: con Son House, cuya incapacidad para satisfacer las demandas en conflicto de estas fuerzas lo atormentó a lo largo de toda su vida; con Robert Wilkins, Ishmon Bracey, Rube Lacy y muchos otros músicos de *blues* que acabaron convirtiéndose en pastores; con Skip James, que en el punto álgido de su creatividad musical, abandonó el Delta para dedicarse al sacerdocio junto a su padre, en Texas; con los múltiples cantantes de *blues* del Delta, desde Charley Patton hasta B. B. King, que se sintieron obligados, en diversos momentos de sus carreras, a grabar o interpretar música religiosa; pero tal vez este conflicto se exprese de forma más elocuente cuando nos encontramos con la inmensa figura de Robert Johnson, que parece haber vivido la vida en términos exclusivamente profanos pero cuya música volvía una y otra vez a los temas más intensos, a los que más atormentan al alma, creando canciones que han dado una forma irrevocable a nuestra imagen de él: un hombre en la encrucijada donde limitan la oscuridad y la luz.

Aquí, pues, están los sonidos que conformaron el *blues*. Canciones para trabajar.

Canciones para divertirse. Música de pecadores. Música de santos. Y antes que todo eso, el rico y variado legado de los antiguos reinos de África, un campo de energía residual —a medio camino entre la memoria colectiva y la fuerza inconsciente— que apuntala toda la empresa y que, todavía hoy, transmite vibraciones por medio de múltiples canales invisibles.

3

LA TRISTEZA ANTIGUA

En 1903, W. C. Handy tuvo que decidir entre dos ofertas de empleo. Handy, un talentoso músico de Florence (Alabama), que pronto cumpliría treinta años, había refinado sus capacidades como intérprete y arreglista durante las giras con los Mahara Minstrels, pero ahora, en una ciudad de Michigan, le habían ofrecido dirigir la banda municipal. Esta orquesta, además, estaba formada por músicos blancos, y el cargo parecía que podía facilitar a Handy la entrada en determinados círculos sociales y el acceso a futuras oportunidades que muy pocos músicos negros disfrutaban a comienzos del siglo xx.

Pero mientras consideraba esta oferta, le llegó una carta procedente de Clarksdale (Mississippi) con una invitación a hacerse cargo de una banda negra, Knights of Pythias. La elección entre ambas debería haber sido fácil. «Desde mi punto de vista, no había comparación^[23] entre las dos propuestas», escribiría Handy más adelante. «Lo de Michigan era muy superior: más dinero, más prestigio, mejores oportunidades para el futuro, mejor en todo lo que se me ocurriera. Sin embargo, por algún motivo que yo no podía explicar, me dirigí hacia el sur, por el camino que llevaba inevitablemente hacia el *blues*».

En Clarksdale, Handy transformó la banda en una orquesta de nueve miembros, y en poco tiempo ésta llegó a ser una de las formaciones más populares de la región del Delta; eso es, al menos, lo que él afirma. Handy es una figura turbadora de la historia del *blues*. Hasta la fecha, no se ha publicado ni una biografía crítica seria sobre este famoso músico, y muchos autores que escriben sobre el *blues* creen a pie juntillas el festivo relato de la vida y la época de Handy que aparece en su libro de memorias *Father of the Blues* [El padre del *blues*]. Sin embargo, una buena parte de este entretenido libro, empezando por el propio título, es cuestionable. Willie Moore, que conoció a Handy en 1909 y trabajó para él durante muchos años, recordaba que Handy «no lideraba una banda, sino que manejaba la banda de Jim Turner^[24]». Según esta versión de la historia, Handy heredó, finalmente, esta agrupación, pero nunca sabremos hasta qué punto contribuyó Turner al éxito que tuvo. En una entrevista de 1941, S. L. Mangham, que trabajó con Handy en Clarksdale, recordaba que «cuando Handy llegó aquí^[25], su ambición era escribir marchas [...]. Decía que iba a ser el rey de las marchas, un nuevo John Philip Sousa». En cualquier caso, casi nadie pone en duda la sagacidad ni la perspicacia de Handy para adaptarse a su nuevo hogar y familiarizarse tanto con su entorno físico como con sus riquezas culturales, mucho más difíciles de percibir. El rey de las marchas evolucionó hasta convertirse en el reputado padre del *blues*, y a pesar de que en un determinado momento fue un recién llegado, más adelante se jactaba de este modo de su íntimo conocimiento de todo lo

que había en el Delta: “Llegué a conocer de memoria cada rincón del Delta”, fanfarroneaba, y afirmaba que podía nombrar todos los puntos de referencia por los que se pasaba en las diferentes rutas ferroviarias del Delta, incluso con los ojos cerrados.

Pero una noche, tarde, en la estación de tren de Tutwiler, mientras dormitaba esperando un tren que venía con nueve horas de retraso, W. C. Handy se topó con un nuevo aspecto del Delta, con un elemento del paisaje local que era distinto, todavía desconocido para él. Este encuentro casual cambiaría su vida de un modo decisivo y modificaría el rumbo de la música norteamericana. «Un negro flaco y ágil^[26] había empezado a tocar la guitarra detrás de mí, mientras yo dormía», recordaría Handy más adelante. “Su ropa estaba hecha jirones; los dedos de los pies le asomaban por los agujeros de los zapatos. Su rostro reflejaba una especie de tristeza antigua. Cuando tocaba, apretaba un cuchillo contra las cuerdas de la guitarra, de un modo que popularizaron los guitarristas hawaianos que empleaban una barra de acero”. Handy todavía no podía reconocer la tradición del Delta de alterar el sonido y la afinación mediante cuellos de botella, cuchillos u otras herramientas; la guitarra tocada de este modo se llamaría guitarra “slide”^[27] o “de cuello de botella”. De cualquier manera, se sintió inmediatamente fascinado por los sonidos que oyó. “El efecto fue inolvidable. Su canción también me cautivó de inmediato”. La letra era simple y evocadora. El cantante decía tres veces la frase “Goin’ where the Southern cross’ the Dog” [Voy donde el sureño se cruza con el perro], siempre “acompañándose con la guitarra con la música más rara que yo había oído jamás”. Esta forma, consistente en tres frases, se convertiría en un elemento distintivo del *blues*, pero en aquel momento el interés de Handy no se centraba en la estructura formal de la letra que estaba escuchando. Lo único que quería saber era qué significaba. Incapaz de contener la curiosidad, interrumpió al cantante y le pidió una explicación.

Con una expresión afable y divertida, el músico contó la historia de su lastimero estribillo. Con lo de «Dog» se refería a la línea de ferrocarril del Delta del río Yazoo; las iniciales Y. D. habían inspirado a algún bromista desconocido a bautizarlo «Yaller Dawg» [perro aullador], y con ese nombre se quedó. Uno de sus ramales llegó a ser conocido como el «North Dog» [perro del norte], del mismo modo que otras rutas locales recibieron nombres caprichosos, como el «Cannon Ball» [bala de cañón], que era el tren rápido que cubría el trayecto de Clarksdale a Greenville, o el «Peavine» [planta del guisante], que sería homenajeado en un *blues* de Charley Patton. En Moorhead, el tren que viaja hacia el este y el que viaja hacia el oeste cruzaban la línea norte-sur cuatro veces cada día. Éste era el punto donde el *sureño* se cruzaba con el *perro*, el destino de aquel cantante y el tema de su canción nocturna y solitaria. Ya aquí, en su encarnación más antigua, el *blues* del Delta cantaba sobre la vida de vagabundeo, los trenes y los cruces de caminos, temas que se mantendrían en una posición dominante a lo largo de toda su historia.

En la mayor parte de los textos que mencionan este encuentro, se dice que tuvo lugar en 1903, es decir, en la época en que Handy se trasladó a Mississippi. Sin embargo, una lectura atenta de la autobiografía de Handy revela que él no especifica el año del encuentro en Tutwiler, y es posible que sucediera en una fecha posterior. En cualquier caso, Handy siguió pensando en él durante días y meses, y se dio cuenta de que la música del guitarrista era algo más que una interpretación aislada: representaba nada menos que un estilo regional. El cantante de la estación de tren empleaba lo que más adelante se conocería como «forma de *blues*»: una progresión armónica que se repite y que típicamente ocupa doce compases (aunque los primeros cantantes de *blues* llaman la atención por añadir unos pulsos aquí o sustraerlos allá), con una estrofa de tres frases. En la mayoría de los *blues*, las primeras dos frases se repiten y la tercera es distinta y rima. El intérprete de Tutwiler no empleaba esta última y se limitaba a repetir una única frase («Goin' where the Southern cross' the Dog») tres veces. Esta simplificación de la forma probablemente fuera más común antes de que los *blues* comenzaran a grabarse. Handy escuchó canciones similares en otros lugares y consideró que se trataba de un estilo primitivo de composición, uno que había quedado al margen de las corrientes musicales dominantes.

Aunque estos *blues* podían encontrarse fuera de Mississippi —hay documentación sobre las raíces más antiguas de esta música en todos los antiguos estados esclavistas—, parece que brotaron con una intensidad particular en el Delta, tal vez (supone Handy) debido a la singular concentración de trabajadores agrícolas negros que había en esa zona. Como compositor y arreglista, estaba ciertamente interesado, pero no tenía nada claro que fuera a incorporar esa clase de canciones a su propio repertorio. «Al principio, estas melodías populares^[28] se mantenían en las habitaciones traseras de mi mente, y el salón se reservaba para la música que iba vestida de etiqueta». Su preocupación era que la insistente repetición de la forma de *blues*, sin modulación, ni desarrollo, ni una sección contrastante a la mitad, estaba por debajo de la dignidad de una orquesta comercial. Y si se arriesgaba a tocar esta música en público, ¿la gente la disfrutaría? ¿O simplemente se ofendería, se aburriría o ambas cosas? A causa de estas dudas, Handy tomó la decisión más segura: dejó de pensar en el *blues* y, definitivamente, lo mantuvo alejado de su quiosco de música.

Pero hubo una segunda revelación, tan importante como el encuentro de Tutwiler, que hizo que tomara conciencia de la fuerza de la música *blues*. Mientras actuaban en un baile en Cleveland (Mississippi), una parte del público pidió que Handy y sus músicos interpretaran alguna «música nativa». Handy no sabía cómo reaccionar: sus músicos no eran *minstrels*, ni improvisadores que pudieran imitar los sonidos de los animadores musicales sin ninguna formación que había en las plantaciones. En cualquier caso, hizo lo que pudo, y ofreció al público una canción sureña tradicional, aunque tocada de una manera bastante sofisticada. El público no quedó satisfecho, e hizo una segunda petición al director de la banda: ¿le parecería mal si un grupo local, formado por músicos negros, tocaba algunas canciones de baile? Handy estuvo de

acuerdo con hacer una pausa fuera de programa, y los intérpretes profesionales que él tenía empleados pudieron observar, con asombro y un desdén apenas disimulado, cómo aparecían tres músicos locales cargados con una vieja guitarra muy deteriorada, un bajo igualmente ruinoso y una mandolina.

La música que tocaron estos *amateurs* se parecía mucho a la canción de la estación de tren de Tutwiler. No había ni un comienzo ni un final claros, y la variedad armónica y melódica era tan escasa que apenas se podía decir que se tratara de canciones. Se parecía más a un *field holler* especialmente insistente con un ritmo implacable, un pulso que los intérpretes secundaban golpeando el suelo con los pies. Desde el punto de vista de Handy, era de una «perturbadora monotonía», no del todo desagradable, tal vez incluso evocadora, pero que no merecía presentarse ante un público que hubiera pagado una entrada. Según todas las normas de la composición, los arreglos y la interpretación que tan concienzudamente había aprendido Handy, este rudo entretenimiento sólo merecía desprecio. No sentía que estos músicos pudieran competir con su banda y se preguntaba cuánto tiempo aguantaría el público a este descafeinado sucedáneo de la verdadera música de baile.

Sin embargo, la sensación de absoluta superioridad de Handy desapareció al concluir la canción. «Una lluvia de dólares de plata empezó a caer^[29] alrededor de los estafalarios pies que pateaban el suelo. La gente que bailaba se había vuelto loca. Dólares, cuartos de dólar, medios... La lluvia era cada vez más intensa y duró tanto que estiré el cuello para fijarme mejor. Ahí, delante de esos chicos, había más dinero que lo que mis nueve músicos iban a cobrar por la actuación completa». En aquel momento, recordaría Handy más adelante, vio “la belleza de la música primitiva”. Comprendió que las poderosas emociones que había sentido en Tutwiler no eran una aberración, no eran una reacción azarosa debida al estado de ánimo de un determinado momento y un determinado lugar, sino una auténtica prueba de la fuerza de este extraño y salvaje estilo interpretativo. En un instante, se dio cuenta de que la gente pagaría por escuchar estas canciones, de que el público acudiría como moscas. Hacía falta pulir algunas cosas, adecuarlas a su orquesta, pero sólo un poco; no podía alterar la esencia de la música. El *blues*, que hasta entonces había sido un oscuro y a menudo despreciado arte popular, se presentaría ahora en la ciudad como un valor en alza, como una nueva forma de entretenimiento.

Un par de días después, Handy ya había escrito unos arreglos para varias de las canciones de la plantación local. Entonces comenzó a incluirlas en el repertorio. Pronto se dio cuenta de que el *blues* era popular tanto entre el público negro como entre el blanco. Aunque Handy estaba satisfecho con la entusiasta reacción del público ante este nuevo material y con la creciente popularidad de su orquesta, quedó consternado cuando empezaron a invitarlo a tocar en lugares menos respetables, especialmente en el barrio rojo de los suburbios de Clarksdale. En estos lugares, a pesar de todo, Handy continuó su educación en materia de *blues*, aprendiendo *boogie-woogie* y otros estilos de música del Delta, surgidos entre las clases más

bajas, que no podían encontrarse en ningún manual ni aprenderse en ningún conservatorio.

Handy llevó el *blues* a Memphis unos años más tarde, cuando comenzó a trabajar en Beale Street y en otros lugares de la región, pero su principal avance sucedió en el improbable contexto de una pugna política local. La banda de Handy había recibido la solicitud de colaborar con la campaña del candidato a la alcaldía E. H. Crump y, según cuenta él mismo, Handy respondió con una canción que posteriormente adaptaría para su «Memphis Blues». En ella, como también ocurrió más adelante con «St. Louis Blues», Handy se sintió obligado a incorporar la forma de doce compases del *blues* a una pieza que también tenía partes no *blueseras*. Muchas de las primeras grabaciones de *blues* siguen una pauta similar, casi como si se afirmara que el *blues* fuera demasiado áspero y fuerte para consumirse en estado puro, sin diluir. E incluso en esta forma modificada la música ejercía su poder fascinador. Handy relata que «Mr. Crump» llegó a ser tan popular que a partir de cierto momento la banda no podía aceptar todas las propuestas que le hacían. Tuvo que contratar a más músicos y crear varias bandas. Años después recordaría que, en el momento de mayor éxito local, tenía empleados a sesenta y siete instrumentistas. En aquella época, anterior a la radio, consiguió llevar su canción a prácticamente todos los rincones de la ciudad: las salas de baile, los parques, los tejados de las casas y las calles, los dos barcos que había para ir de excursión. Gracias a tocar en estos escenarios tan diferentes, llegaban a los negros y a los blancos, a la clase alta y a la chusma.

Una vez más debemos plantearnos la veracidad del relato de Handy y no tomárnoslo al pie de la letra. Le concederemos el beneficio de la duda, aceptando que compuso «Mr. Crump». Pero también podría defenderse que el guitarrista de Memphis Frank Stokes fue el autor, o que uno de ellos tomó la idea principal de «Mama Don't Allow», tema que parece ser anterior a «Mr. Crump». La versión de Handy se puso en tela de juicio cuando, muchos años después, el propio E. H. Crump dijo que no conocía la canción. Handy aceptó esta réplica sin modificar ninguno de los puntos básicos de su relato, a pesar de que la afirmación de Crump, como mínimo, cuestiona lo que dice Handy sobre la inmensa popularidad que alcanzó la pieza.

La elección de Crump para el cargo de alcalde no hizo que concluyera el interés por la canción de Handy, y éste decidió adaptarla para publicarla, aunque con una nueva letra y titulándola «Memphis Blues». Tuvo un éxito inmenso, e incluso se dice que inspiró al famoso dúo de baile formado por Vernon e Irene Castle que, según esta versión, la habría empleado para popularizar el fox-trot. Handy, sin embargo, no disfrutó de los grandes beneficios económicos que produjo su pieza, ya que había vendido los derechos por una modesta suma. Pero Handy había descubierto el *blues*, cada vez era más consciente de su atractivo y se sentía inspirado y creativo. Para emprender la tarea de escribir un nuevo tema de éxito, Handy alquiló una habitación en el distrito de Beale Street, donde podía escapar del ruido que hacían sus cuatro

bulliciosos hijos en casa, y del resto de las distracciones del hogar. Su objetivo era incluir en la composición todos los elementos infames y exóticos de que pudiera disponer. Salpicó la partitura con terceras y séptimas menores, las llamadas *blue notes*, y osó empezar el tema con un acorde dominante, cosa que resultaba extraña en aquella época pero que servía para reforzar el aspecto *bluesero* de la música. Handy pensaba que la mayor parte de las piezas de *ragtime* sacrificaban la melodía en aras de la síncopa, pero él quería componer un tema rico y seductor que flotara por encima del ritmo. La melodía que escogió evocaba el sonido de un *spiritual* y expresaba una trascendencia etérea que contrastaba fuertemente con el tono licencioso del contexto del *blues*. Pero, como vuelta de tuerca final, Handy añadió una sección contrastante que empleaba un ritmo de habanera. La espectacular aparición de este ritmo cubano, semejante al tango, en un punto inesperado de la canción, funcionaba como un poderoso anzuelo, y tal vez fuera tan decisivo como el material *bluesero* para asegurar la popularidad de «St. Louis Blues», que fue el título que Handy empleó para su composición.

Ningún *blues* llegaría a ser tan famoso como «St. Louis Blues». «Bueno, dicen que la vida empieza a los cuarenta^[30]», comentó Handy más adelante. “Yo tenía cuarenta el año que compuse ‘St. Louis Blues’, y desde entonces mi vida ha girado alrededor de esa composición, al menos en cierto sentido”. Con el tiempo, “St. Louis Blues” llegaría a ser un *standard* del *jazz* y del *pop* que interpretaron un montón de artistas famosos como Ethel Waters, Sophie Tucker, Bessie Smith y Louis Armstrong, en los primeros años, y Nat King Cole, Stevie Wonder y Dave Brubeck, entre otros, más adelante. Solamente una canción, “Noche de paz”, fue más grabada durante la primera mitad del siglo *xx*, y, con el tiempo, muchas clases de cosas, desde una película de Hollywood hasta un importante equipo deportivo, tomarían su nombre del tema de Handy. Y en el extranjero, la canción tuvo un destino aún más extraño: en Gran Bretaña, Eduardo VIII solicitó a los gaiteros escoceses que la tocaran, y se dice que era una de las melodías preferidas de la reina Isabel II; los soldados etíopes la emplearon como himno cuando, en la década de 1930, defendieron su nación de los invasores italianos; y en la Francia ocupada por los nazis, tuvo una vida secreta cuando fue rebautizada —para evitar la prohibición contra el *jazz* norteamericano— como “La Tristesse de Saint Louis”.

El Delta puede haber inspirado esta música, pero no pudo retenerla. Y aunque W. C. Handy quizá no sea el verdadero padre del *blues* —dejaremos que sean otros los que discutan a quién le corresponde tal honor—, él inauguró una tradición *bluesera*, repetida una y otra vez a lo largo del tiempo, a la que se acogerían casi todos los artistas del Delta que lograron algo de fama y de fortuna: abandonó la región en cuanto probó las mieles del éxito. Handy no era tan insolente como John Lee Hooker, que afirmó: «Yo sé por qué los mejores artistas de *blues* son de Mississippi^[31]. Es porque es el peor estado. Si estás ahí abajo, en Mississippi, cómo no vas a sentirte *blue*». En cualquier caso, Handy consideró que Nueva York era un entorno más

acogedor y provechoso que Memphis o Clarksdale para intentar hacer carrera en el mundo del *blues*. En 1918, trasladó su editorial a una oficina del Gaiety Building, en el número 1547 de Broadway, y puso un aviso en *The Billboard* en el que se anunciaba la llegada de W. C. Handy, el compositor de “Memphis Blues” y “St. Louis Blues”.

La siguiente etapa de nuestra historia puede ser importante para el desarrollo del *blues* como estilo de música norteamericana, pero representa una racha larga y estéril para las canciones tradicionales de la región del Delta por lo que respecta a lo comercial. La llegada de Handy a Nueva York contribuyó a crear un torbellino de actividad *bluesera* en esta ciudad, pero el verdadero *blues* rural de Clarksdale y sus alrededores prácticamente no despertó ningún interés en la industria musical. Lo que se conoce como *blues* clásico de los primeros años de la década de 1920 fue sobre todo un producto urbano, más próximo al espíritu de los teatros y *cabarets* del nordeste que al de las plantaciones o los ambientes humildes del sur. Es cierto que la riqueza musical de la región del Delta no era precisamente un secreto. W. C. Handy no era ni mucho menos el único compositor que había escuchado esta clase de música. Tampoco Charles Peabody y Howard Odum eran los únicos investigadores que habían señalado su dúctil belleza. Pero en Nueva York el *blues* adoptó un tono distinto, una disposición más atrevida y sofisticada, una apariencia distinguida cuyo resultado fue que su antecesor del Delta pareciera, en comparación, primitivo y chapado a la antigua, una especie de primo del campo de quien uno se avergüenza por sus modales poco elegantes y su forma ordinaria de hablar; sus sofisticados parientes de la ciudad prefirieron, por lo tanto, mantenerlo lo más escondido posible.

El éxito de «Crazy Blues», de Mamie Smith, grabado el 10 de agosto de 1920, es el punto de inflexión que marcó esta nueva tendencia urbana del *blues*. Menos de un mes después de su lanzamiento, la grabación de Smith de esta composición de Perry Bradford para el sello discográfico Okeh ya había vendido setenta y cinco mil copias; en cualquier caso, por muy impresionante que resulte esta cifra, las innovaciones de Smith tuvieron una influencia cultural tan generalizada que ninguna cantidad de discos puede hacerle justicia. Unos meses más tarde, la revista *Metronome* emitía su veredicto: «Una de las compañías discográficas ganó más de cuatro millones de dólares^[32] con el *blues*. Ahora, todas las compañías han puesto a una chica de color a grabar. El *blues* va a perdurar».

Sí, esto era *blues*, pero un *blues* tan distinto de la variedad rural del Delta como las fibras de algodón sin refinar de la plantación lo eran de las elegantes prendas que con ellas se hacían para los grandes almacenes neoyorquinos. Las canciones mostraban sobre todo la técnica de los compositores profesionales de canciones, que eran quienes escribían la mayor parte de este material, pero no tanto unas raíces *blueseras*. La estructura de doce compases del *blues* se volvió más fija, se eliminaron los pulsos sueltos y las armonías dudosas de los cantantes rurales y sin formación y, en muchos casos, se combinaron con introducciones o temas contrastantes con un

pedigrí más refinado. Y, a diferencia de los cantantes de *blues* del campo, que solían acompañarse con una guitarra, los intérpretes de *blues* clásico eran, ante todo, vocalistas. Sin excepción, contaban con instrumentistas profesionales, y no era raro que alguna leyenda del *jazz*, como Louis Armstrong, Fletcher Henderson o Willie «the Lion» Smith aportara algunos adornos a sus grabaciones. Pero quizá la diferencia más llamativa entre estas dos clases de *blues* fuera algo intangible, una cuestión psicológica más que musical. Incluso en sus momentos más melancólicos, el *blues* clásico conserva un tono de confianza y descaro; se cantaba en voz muy alta, para que se escuchara bien hasta en la última fila, con absoluta autoridad. Su *pathos* no era incompatible con un evidente orgullo, como una tragedia presentada en el escenario de un anfiteatro, mientras el *blues* del Delta apuntaba hacia un espacio más íntimo, como una tragedia que se desarrolla en el propio hogar. Con el *blues* clásico, uno siempre tenía consciencia de que se trataba, en última instancia, de un arte interpretativo. Con los cantantes del Delta, por el contrario, la frontera que separa a la persona particular y al artista público no estaba muy clara, y el primero siempre parecía incursionar en el territorio del segundo.

Las mujeres que cantaban *blues* clásico —se trataba casi siempre de mujeres, una llamativa diferencia con el mundo del *blues* del Delta, de claro dominio masculino— se engalanaban aún más que las canciones. «Pienso que mi público quiere verme cada vez más elegante^[33]», comentó Mamie Smith en una entrevista, mostrando cómo era el ambiente de aquella época, “y no pienso defraudarlo”. A pesar de que, según consta, ganó cien mil dólares durante el apogeo de su carrera, Smith murió prácticamente en la indigencia; dedicó todos sus ingresos a pagar el costoso vestuario y las costosas costumbres de su vida de diva del *blues*. Pero la forma en que floreció el *blues* clásico exigía bastante atención a la escenografía, el vestuario y la manera de presentarse. Ma Rainey viajaba con cuatro baúles llenos de cosas para los decorados, incluyendo un telón de fondo especial y luces, además de una fastuosa serie de complementos de moda, las plumas, lentejuelas, cintas para el pelo y joyas —entre las que se contaba un collar de monedas de oro— que adornaban su rechoncha y generosa figura sobre el escenario. Rainey, como Smith, entendía las expectativas de sus fans, que ansiaban *glamour* además de música. Los lugares en que se actuaba en el Delta, por el contrario, no podían ser más humildes: la esquina de una calle, el almacén de una estación de tren, una freiduría de pescado, un baile al aire libre, una cantina o incluso una prisión. Pero el *blues* clásico habitaba en lugares más majestuosos, *cabarets*, grandes espectáculos festivos o teatros del centro de las ciudades. Vivía —al menos hasta la brusca llegada de la Gran Depresión— mucho mejor y en un entorno más elegante que su pariente, el *blues* pobre, que seguía en las granjas del sur.

Pero sería un error pensar en estos símbolos del éxito y del refinamiento con suspicacia, o cuestionar la «autenticidad» de estos *blues* de la gran ciudad. Ma Rainey, nacida Gertrude Pridgett el 26 de abril de 1886 en Columbus (Georgia), había

escuchado el *blues* rural en su juventud, y llevaba más de veinte años interpretando esta clase de música cuando hizo su primera grabación. Rainey, que suele ser considerada la madre del *blues*, del mismo modo que Handy representa al padre, se hizo una reputación en el sur, tierra natal de esta música, mucho antes de entrar en el mercado del noreste. Aunque se sentía más cómoda haciendo vodevil, con su sucedáneo de *glamour*, Rainey nunca permitió que su música se volviera tan resplandeciente como su atuendo. Con una voz áspera y chirriante y un registro muy limitado, quizá de poco más de una octava, Rainey sabía que el fervor emocional, y no el virtuosismo vocal, era el as que tenía en la manga; se dice que el público lloraba y reía, alternativamente, ante sus actuaciones.

Pasó un periodo de cinco años grabando con el sello discográfico Paramount, durante el cual registró casi cien temas, pero seguramente sea mejor tratar de entender el legado de Rainey teniendo en cuenta a la siguiente generación de cantantes de *blues*, que aprendieron de su ejemplo y, en ocasiones, disfrutaron de su tutela directa. De entre todas ellas, la más importante es Bessie Smith, que también goza de un apodo memorable: «la emperatriz del *blues*», un apelativo que resulta muy adecuado para una mujer que, para muchos oyentes, llegaría a definir el sonido del *blues* clásico. La historia que cuenta que Ma Rainey «secuestró» a la joven Bessie Smith para llevarla consigo de gira es, quizá, exagerada, pero sin duda Rainey fue su mentora y maestra, una especie de madre sustituta que ayudó a Smith a dar forma a su impresionante personaje escénico.

Smith nació en Chattanooga (Tennessee), probablemente el 15 de abril de 1894, y creció en una destartalada cabaña visitada con frecuencia por la enfermedad y la muerte. Uno de sus hermanos ya había fallecido antes de que ella naciera, y su padre, el predicador William Smith, murió poco después. Antes de que cumpliera diez años, su madre Laura y su hermano Bud también habían muerto, dejando a la hermana mayor, Viola, a cargo de un hogar con media docena de niños. Smith aprendió la música de las calles mucho antes de presentarse en un escenario; su primera actuación tuvo lugar en la esquina de las calles Trece y Elm, y allí cantó y bailó acompañada a la guitarra por su hermano Andrew, enfrente de una taberna local. Smith estuvo actuando, recorriendo las autopistas y las carreteras secundarias del sur y del litoral este, durante una década antes de que su talento llamara la atención de Columbia Records. La grabación de «Downhearted Blues» [*Blues* desmoralizado], de 1923, que vendió setecientos ochenta mil copias en los seis meses posteriores a su lanzamiento, muestra las características distintivas del arte de Smith: su poderosa voz, que no necesitaba de amplificación para llenar toda una habitación, y a pesar de ello conservaba un aire de vulnerabilidad; su amplio vibrato y sus largas y majestuosas frases; y, por encima de todo, sus lamentos, profundamente sentidos, por «los malditos hombres», emocionantes interpretaciones que llevaron al *Chicago Defender* a alabarla en estos términos: «una cantante de *blues* que son realmente *blue*».

En una época en que la industria del disco estaba comenzando a descubrir las posibilidades comerciales de la música afroamericana, el éxito de Smith fue una revelación, una prueba incontestable de que los *blues* de los negros podían convertirse en oro para los ambiciosos ejecutivos de las compañías, involuntarios agentes sociales que se mostraban más bien indiferentes al color de la piel siempre que el resultado final fuera claramente beneficioso. Antes de que finalizara el año, Columbia ofreció a Smith un nuevo contrato que incluía un mínimo garantizado anual de dos mil cuatrocientos dólares, una cifra sin precedentes, ya que en aquella época los músicos afroamericanos solían cobrar diez o quince dólares por grabación. Poco tiempo más tarde, Smith estaría ganando casi todo eso en una única semana de actuaciones, y en 1925 era la artista negra mejor pagada. Cantaba en los teatros más grandes —al menos, en los más grandes donde la dejaban subir al escenario—, en inmensas tiendas parecidas a las de un circo ambulante o una «Reunión de Resurrección». A veces Smith actuaba en el escenario de un elegante teatro blanco, incluso en el sur, donde tenía muchísimos seguidores de todas las razas. Y, sobre todo, grababa prolíficamente, a menudo acompañada por los mejores músicos negros de su tiempo —Louis Armstrong, Fletcher Henderson, James P. Johnson, entre otros—, por lo que en alrededor de una década dejó más de ciento cincuenta interpretaciones que siguen representando el estilo del mejor *blues* clásico.

La historia de Bessie Smith tiene poco que ver con la región del Delta del Mississippi —aunque es importante para nuestro relato como señal de la creciente popularidad de la música *blues* en la década de 1920— hasta que llegamos a su último capítulo. La mañana del 26 de septiembre de 1937, muy temprano, Smith y su chófer Richard Morgan se hallaban en pleno centro del Delta, en la autopista 61, a unos ciento veinte kilómetros de Memphis. Se dirigían a Darling (Mississippi), donde la cantante tenía un compromiso, cuando su automóvil chocó con un camión que estaba detenido a un lado de la carretera. Smith resultó gravemente herida y falleció en la ambulancia que se dirigía al hospital G. T. Thomas, de Clarksdale, el centro médico más cercano donde aceptaban pacientes negros. Tenía cuarenta y tres años.

Así, de manera trágica, terminó la vida de la cantante de *blues* más valorada de su época. Pero las circunstancias de su muerte no quedaron claras, cosa que dio lugar a una polémica que duraría más de una generación. Unas semanas después del accidente, el cazador de talentos John Hammond afirmó por escrito que Smith había muerto porque en un hospital para blancos de Memphis se habían negado a admitirla. La historia se basaba en rumores, y un par de llamadas de teléfono podrían haber demostrado que esta acusación era infundada. Sin embargo, se repitió y se aceptó: funcionaba como historia aleccionadora y como amarga crítica a una sociedad que valoraba muy poco la vida de sus integrantes negros, incluso en el caso de los más exitosos y valorados. La biografía de Chris Albertson *Bessie*, publicada por primera vez en 1972, aclaraba por fin cómo habían sido las cosas; pero todavía en 1993 Alan Lomax daba crédito a la inconsistente e incendiaria versión de Hammond en su libro

The Land Where the Blues Began [La tierra donde surgió el *blues*]. Este libro, que todavía está disponible, es una de las obras más leídas sobre el *blues* del Delta, pero la conmovedora y memorable investigación de Lomax está lastrada por unos cuantos errores fácticos, de los cuales esta calumnia es el más lamentable. Como veremos una y otra vez a lo largo de estas páginas, el Delta cuenta ya con demasiadas tragedias y malos tratos reales como para que el narrador imparcial tenga que inventar más.

Bessie Smith dejó un impresionante legado, pero su éxito, a mediados de la década de 1920, apenas mejoró las perspectivas de los músicos de *blues* del Delta. De hecho, durante el cuarto de siglo que siguió a los encuentros independientes de Charles Peabody y W. C. Handy con el *blues* del Delta, las riquezas musicales que había en casi cualquier plantación de algodón lo suficientemente grande de Mississippi quedaron ocultas para casi todo el mundo. Se publicaron algunos libros y artículos que podían advertir a un lector atento de la existencia del *blues* tradicional de la región del Delta, y los relatos de los viajeros y de los que se habían marchado del Delta se extendían, gracias al boca a boca, por todas partes, y llegaron incluso hasta las oficinas de los ejecutivos de las compañías discográficas. Pero hasta que Tommy Johnson y Charley Patton no hicieron sus primeras grabaciones, a finales de la década de 1920, el público no tuvo ocasión de escuchar lo mejor del auténtico lenguaje del Delta en disco.

Y estas oportunidades quizá nunca habrían surgido si un músico callejero ciego de Wortham (Texas), no hubiera impactado al mundo musical demostrando que las compañías de discos podían ganar dinero gracias al *blues* crudo y sin refinar de la Norteamérica rural. No se sabe si Lemon Jefferson era ciego desde que nació el 24 de septiembre de 1893 o si perdió la vista en su juventud. En cualquier caso, sus finos oídos lo guiaron de manera infalible, tanto en su localidad, donde deambulaba a través de los bosques, por los senderos o a lo largo de rutas complicadas sin que nadie lo ayudara, como, de forma todavía más impresionante, por las cuerdas y trastes de su guitarra, donde Jefferson demostró una extraordinaria capacidad para tocar *blues*, canciones religiosas y otros estilos populares desde una edad muy temprana. Según varios relatos, Sam Price, que trabajaba como vendedor en una tienda de Dallas, avisó a la discográfica Paramount del talento de este *bluesman* de Texas. Paramount invitó a Jefferson a Chicago para hacer una grabación y lanzó sus primeros temas al mercado en marzo de 1926. Éste era el verdadero *blues* rural, sin adornos ni disculpas: la lastimera voz de Lemon serpenteaba y bailaba con las frases de su guitarra, que fluían libremente. Se trataba de una música que no respetaba las convenciones de la industria establecida en Nueva York y buscaba una forma más directa de expresar las emociones. Del mismo modo que Handy lo había aprendido en Clarksdale dos décadas atrás, los ejecutivos de Paramount descubrieron con gran deleite que el *blues* tradicional, sin barnizar, podía vender más que su sofisticado pariente urbano. Es difícil encontrar datos fiables, pero los lanzamientos discográficos más exitosos de Jefferson probablemente alcanzaron números de seis

cifras. Paramount reaccionó ante el gran interés suscitado por el *blues* rural con más grabaciones de Lemon, que se había convertido en el artista negro que más vendía de la compañía, y empezó a buscar algún otro talento similar. Pero no era la única en hacerlo: los sellos rivales necesitaban su propio Blind [ciego] Lemon Jefferson, y también se pusieron a mirar hacia el profundo sur, y no sólo como un lugar donde vender discos (como siempre habían hecho), sino también para encontrar nuevos artistas y organizarles grabaciones. En muchos casos, las compañías pidieron a algunos propietarios de tiendas de discos que habían sido sus clientes durante mucho tiempo que se encargaran de buscar, de manera informal, nuevos talentos, pues valoraban el hecho de que conocieran los mercados locales, que podían resultar difíciles de comprender, e incluso peligrosos, para los productores de Nueva York o Chicago, por lo que no era conveniente que los exploraran por su cuenta.

La exitosa carrera discográfica de Blind Lemon Jefferson sólo duró cuatro años; murió a los cuarenta y seis, probablemente de un ataque al corazón, aunque también se han sugerido otras posibles causas, desde el asesinato hasta un accidente de coche. La época del cantante de *blues* rural parecía haber concluido poco tiempo después de haber empezado. Y si la muerte de Jefferson no hubiera señalado su fin, lo habrían hecho las consecuencias del Crack de 1929, que había sucedido ocho semanas antes. Pero Paramount había descubierto a un nuevo artista en el mismo centro del Delta del Mississippi unos meses antes de la muerte de Jefferson. Tal vez esta nueva estrella no pudiera evitar el declive económico, pero en un momento en que toda la nación parecía haber mostrado un interés profundo y prolongado por el *blues*, él dejó claro que esta música tradicional todavía tenía un prometedor futuro por delante.

III

LA PLANTACIÓN DOCKERY

1

DIECISÉIS HECTÁREAS POR UN RIFLE WINCHESTER

La primera señal fueron las cartas, cartas de completos desconocidos, como caídas del cielo. Locas, excéntricas, algunas de ellas llenas de interminables divagaciones. Empezaron a aparecer en el buzón más o menos en la misma época en que los Freedom Riders llegaron desde el norte. Eran tiempos inciertos en todas partes — todo parecía a punto de derrumbarse desde que Eisenhower dejó el cargo en 1961—, pero especialmente en Mississippi, donde James Meredith irritó a un montón de gente al intentar entrar en Ole Miss^[34] y Medgar Evers fue tiroteado.^[35]

Pero estas cartas procedían de un túnel del tiempo, y las había escrito gente que no prestaba mucha atención a las noticias, buenas o malas, y que estaba muy preocupada por cosas que habían sucedido hacía medio siglo. Definitivamente, estas cartas no estaban escritas por historiadores ni por ancianos, ni por gente que tuviera la costumbre de pensar en los viejos tiempos. Eran cartas de coleccionistas de discos y de aficionados a la música, algunos de ellos muy jóvenes, y la mayoría vivía realmente lejos de la hacienda de los Dockery.

Joe Dockey y su esposa Keith no tenían nada contra la música, que quede claro. Su hija Douglass tenía oído absoluto y había estudiado música en el colegio. Incluso había tocado el piano para el Ballet de Houston. Y a Joe y Keith, miembros destacados de su comunidad, les gustaba apoyar las artes públicas, en la medida de lo posible. Pero la música de que se hablaba en esas cartas no era la clase de música que uno quiere que toque su hija en una sala de conciertos... ni en el salón principal de la casa, aun con las persianas cerradas. Se trataba del *blues* de más baja estofa, tal vez el principal producto de exportación de Mississippi, algo que, a comienzos de la década de 1960, mucha gente habría enviado encantada a las grandes ciudades del norte. Al principio, Joe miraba las cartas sin comprender demasiado, pero poco a poco se fue dando cuenta de que las recibía por un motivo fundado: si era cierto lo que decían, el *blues* había nacido (o al menos había crecido hasta hacerse mayorcito) en su propiedad familiar.



Charley Patton.

Quizá esa clase de canciones estuviera bien para la prisión de Parchman, donde Joe Dockery había trabajado de comisario unos años atrás; por aquel entonces, había hecho de guía por la cárcel para un visitante con unas ideas bastante peculiares, Lomax, que precisamente investigaba ese tipo de música. Por lo menos, Lomax tenía suficiente sentido común para saber que la encontraría en un infierno como Parchman. ¡Pero aquí, en la hacienda de la familia! El padre de Joe, Will Dockery (que Dios lo bendiga), no se habría sentido nada contento. Era lo mismo que si le hubieran dicho que era pariente del borracho del pueblo. El viejo Dockery desaprobaba cualquier clase de música. Había fruncido el ceño cuando su hijo mostró interés por aprender a tocar el piano. A veces permitía que un arrendatario negro de su plantación tocara música en otra localidad, si la ocasión lo justificaba, pero cuanto más lejos, mejor. Desde luego, nunca había permitido que se montara ninguna taberna en las tierras de su familia. Si los otros terratenientes querían permitir esos antros de perdición en sus propiedades, que lo hicieran. El difunto Will Dockery —que no fumaba ni bebía y siempre se vestía con un austero traje negro— quería elevar el espíritu de sus trabajadores negros, no corromperlos, y hacerse cargo de sus necesidades, tanto de las terrenales como de las eternas. En lugar de tabernas, podía presumir de las dos iglesias (metodista y baptista) y de las dos escuelas primarias que había en sus tierras, además de una tienda, un aserradero y una herrería. Cuando se enteró de que los médicos de la ciudad cobraban de más a sus arrendatarios, contrató a un doctor blanco para que viviera en la plantación y se ocupara de todos los que lo necesitaran, fueran negros o blancos. De una forma similar, creó una sociedad

funeraria sin ánimo de lucro, y con gran generosidad concedió a todos los que hubieran vivido alguna vez en Dockery el derecho a que descansaran eternamente en el cementerio de la propiedad. Había motivos para que, en una ocasión, un periódico de Mississippi lo alabara diciendo que era el más importante filántropo del Delta. Pero nadie, en ningún momento de su vida, consideró que el viejo Dockery fuera un mecenas de las artes musicales. Resulta paradójico que así vaya a recordarlo la posteridad.

El hijo, con el tiempo, aceptaría el papel que su familia desempeñó en la historia del *blues* del Delta, pero a regañadientes. Joe Dockery recibió, con una amabilidad patricia, a investigadores como Robert Palmer, Gayle Wardlow y Stephen Calt, y contestó a todas sus preguntas y puso la propiedad de su familia y a los arrendatarios que trabajaban en ella a su disposición. Llevó a Wardlow y a Calt a dar un paseo por la hacienda^[36] en coche, y mientras tanto les dio una conferencia sobre el sistema de las plantaciones, salpicada por los peores comentarios racistas que se puedan imaginar. «Nosotros ya nos libramos de nuestros negros; ahora son vuestro problema», fue su sucinta explicación sobre la función que cumplía la hacienda de la familia en aquella época tan tumultuosa socialmente. Después, llevó a comer a sus invitados a un restaurante de Cleveland, y allí se sintió ofendido por la «engreída» actitud del camarero negro, así que les dijo, en voz baja, que hablaría del asunto con el *sheriff* del lugar.

Todavía hoy se puede ver un cartel que anuncia que la hacienda Dockery fue fundada por Will Dockery en 1895, pero esta descripción es demasiado fina. Will Dockery no «fundó» nada. Lo que hizo Dockery, tan semejante a un personaje de Faulkner, fue sacar a sus tierras de su condición silvestre; las drenó y preparó con enormes esfuerzos para que fueran cultivables, llegando en ocasiones a limpiarlas de cañas —que pueden alcanzar los seis metros de altura— con sus propias manos. Muy poca gente pensaba que esta clase de tierra sirviera para algo. Dockery había visto a un propietario cambiar dieciséis hectáreas por un rifle Winchester. Otro se había desprendido de una parcela de tamaño similar a cambio de una vaca. Poseer un terreno en ese invernadero pantanoso y lleno de maleza era una carga, no una suerte. La tierra suele acabar poseyéndolo a uno, y a veces también a su familia, manteniéndolos cautivos durante generaciones. Pero Dockery, que era un hombre adusto de origen escocés, vivió lo suficiente como para comprobar que su intuición era correcta y que todo su duro trabajo había merecido la pena. En su momento álgido, en las tierras de Dockery llegaron a vivir alrededor de cuatrocientas familias. Algunos mapas incluso muestran la plantación como si fuera una aldea, y la verdad es que funcionaba como una comunidad autosuficiente, casi como un territorio con un gobierno autónomo. La hacienda no sólo poseía una oficina de correos oficial; también emitía su propia moneda, tanto en forma de fichas como en papel, que se aceptaba en las tiendas y en los terrenos cercanos. Antes de su muerte, en 1936, el valor de la propiedad del señor Dockery había subido muchísimo, convirtiéndolo en

una rareza extrema: un millonario que llega a serlo en medio de la depresión. Por supuesto, para entonces Dockery se había trasladado a Memphis, desde donde, a una considerable distancia, podía disfrutar mucho más de su propiedad.

En cualquier caso, para nosotros, la persona más importante de esta historia no es el virtuoso y acaudalado terrateniente que vive en una mansión en la ciudad, sino el bebedor, desorganizado y holgazán rural que se pasa la vida entre las cabañas destartadas y los furgones de mercancías abandonados que hacían las veces de hogar en el extremo norte de la plantación. Charley Patton no llamaba la atención a la vista. Era un hombre en apariencia débil, de constitución pequeña, que medía alrededor de un metro y sesenta y siete centímetros cuando se erguía, cosa que no sucedía con mucha frecuencia: Patton cojeaba al caminar como secuela de una herida producida por un disparo de pistola. Solía desplazarse como dando saltitos o arrastrando el pie izquierdo. Tenía también una cicatriz a un lado de la frente, como si lo hubieran cortado con un cuchillo o una botella. Y si abría la boca, era fácil darse cuenta de que le faltaban algunos dientes.

Si no estaba cantando, claro. Porque si lo hacía, uno se olvidaba del hombre y de sus limitaciones y se quedaba maravillado por la voz, que parecía incompatible con la poca atractiva presencia de su dueño. «Dios santo, qué voces daba^[37]. Nadie podía ganarle dando voces», recordaba el guitarrista Johnnie Mack, que conoció a Patton alrededor de 1930. Howlin' Wolf, que adoraba a Patton, se vanagloriaba de que su mentor tenía la voz de un león. Booker Miller, otro músico que colaboró con Patton, también hablaba muy efusivamente del poderoso barítono que se hacía oír por mucho ruido que hubiera en el ambiente: “¡Qué voz tenía! ¡Qué voz tenía! ¿Sabes lo que oí que le dijo un hombre en Ruleville (Mississippi)? Le dijo: ‘Vaya, después de escuchar tus discos, vengo a verte en persona... ¡Pensaba que me encontraría con un hombre de ciento veinticinco kilos! ¡Y tú no pesas ni setenta!’”. Patton señaló educadamente que su interlocutor lo había sobreestimado: sólo pesaba sesenta y uno. Sam Chatmon también dejó constancia de la fuerza de las cuerdas vocales de Patton, pero de manera menos elegante: “Sacaba una voz tan fea y podía mantenerla tanto tiempo... Sonaba muy fea”. Tal vez valga la pena indicar que el único apodo que recibió Patton de sus contemporáneos fue “Old Wide Mouth” [Vieja Bocaza].

Quizá no fuera su manera de cantar sino su valor lo que hizo a Patton merecedor de este apelativo. Hablando, Patton no se achantaba nunca. Era orgulloso y fanfarrón, y con frecuencia beligerante. H. C. Speir, el cazador de talentos a quien debemos la primera grabación de Patton^[38], lo recordaba «bastante lanzado» para ser un hombre negro que vivía en el sur en aquella época. Otro colega afirmaba que era muy difícil que, a lo largo de una tarde, Patton no se pusiera a discutir de mala manera con alguien. Nadie escapaba de la afilada lengua de Patton, ni blancos ni negros. Entre las muchas cosas en que destacó, Patton fue el primer músico tradicional afroamericano que empleó sus grabaciones para hacer comentarios desfavorables sobre blancos de su propia comunidad; y si hacía esto en un disco, sin duda estaba dispuesto a hacer lo

mismo, o incluso algo peor, en un contexto más informal. Años más tarde, cuando le pidieron a Son House que recordara alguna de las ocurrencias de Patton, se negó, explicando que eran demasiado ofensivas como para repetir las.

Quienes lo conocían de manera superficial solían suponer que Patton procedía del norte. Su desenvoltura y su seguridad parecían imposibles en un negro de Mississippi. Por otro lado, la piel de Patton era bastante clara, de modo que podía parecer de otra raza. Son House creía, con razón, que Patton tenía sangre india. El guitarrista Hayes McMullen conjeturaba que seguramente sería, en mayor o menor grado, de origen mexicano. Ishmon Bracey sugirió que Patton podía tener ancestros blancos. Un retrato muy retocado de Patton, que aparece en la portada de la biografía escrita por Stephen Calt y Gayle Wardlow *King of the Delta Blues* [El rey del blues del Delta], le hace parecer mediterráneo, de extracción italiana o española. Sin embargo, aunque estas distinciones puedan tener algún interés para el biógrafo contemporáneo, eran completamente irrelevantes en la sociedad de Mississippi en que Patton creció y llegó a la madurez. Para el mundo con el que se tenía que relacionar, Charley Patton era un hombre negro, con las pesadas cargas y las humillaciones que eso conllevaba.

Patton era aparentemente el hijo de William Patton y Sara Garrett, y probablemente nació en abril de 1891 en la zona que hay entre Bolton y Edwards (Mississippi). Sus padres tuvieron doce hijos, siete de los cuales murieron siendo niños. Para la situación del Delta, William Patton era un hombre acomodado; llegó a poseer tierras y una tienda, y tenía arrendatarios que cultivaban un terreno de su propiedad y le pagaban con una parte de la cosecha. Era un hombre grande, pesaba unos ciento sesenta kilos, y falleció poco antes de que su hijo comenzara a hacer grabaciones. Sus ancestros eran caucásicos, africanos e indios, y la madre de Patton también tenía antepasados indios. La unidad familiar era estable, y los jóvenes recibieron una educación estricta y altas dosis de religión.

De todos modos, ha circulado un rumor bastante verosímil según el cual el padre de Patton en realidad fue Henderson Chatmon, el patriarca de una de las familias de músicos más célebres de Mississippi, nieto de un plantador blanco y una esclava negra. Henderson y su esposa Eliza enseñaron a sus hijos a tocar diversos instrumentos de cuerda, y muchos aprovecharon este precoz aprendizaje para dedicarse con éxito a la música a un nivel profesional. Algunos miembros del clan Chatmon participaron de manera destacada en agrupaciones muy conocidas, como los Mississippi Sheiks, los Mississippi Blacksnakes y los Mississippi Mud Steppers. Bo Chatmon disfrutó de una exitosa carrera como solista y grabó más de un centenar de discos con el pseudónimo de Bo Carter. Pero Patton, si fuera de verdad uno de ellos, resultaría ser el más famoso de los hijos de Chatmon. Se supone que Henderson Chatmon cortejó a la madre de Patton, y lo cierto es que una foto de su hijo Sam Chatmon es llamativamente similar a la foto promocional de Patton que empleaba su compañía discográfica. El viejo Chatmon, por su parte, no reconoció a Patton y

siempre se negó a responder a los comentarios que insinuaban la posibilidad de que fuera hijo suyo. Tal vez ni siquiera él estuviera seguro; se decía que sus hijos ilegítimos se contaban por docenas. Y si Patton tenía alguna duda con respecto a su familia de origen, la conservó en secreto. En última instancia, el orgullo familiar o étnico que caracterizaba a Patton probablemente no procedía tanto de alguna certidumbre genealógica como de su tenaz autoestima y su casi instintiva confianza, rasgos de personalidad que, aunque hacían que cayera mal a algunos, contribuirían en buena medida a su éxito como músico.

Los historiadores de la música negra han señalado a menudo que los mulatos de Nueva Orleans solían resistirse a integrarse en la sociedad negra a pesar de sus ancestros africanos. Eran orgullosos, se ofendían con facilidad, defendían sus prerrogativas, solían tener ambiciones con respecto al estatus social y querían diferenciarse todo lo posible de la clase baja negra de su época. Jelly Roll Morton es un ejemplo clásico de esto: se trata de un hombre cuya orgullosa arrogancia contribuyó en buena medida a su legendario estatus en el mundo del jazz. «Toda^[39] mi familia vino directamente desde las costas de Francia», fue la explicación que Morton dio a Alan Lomax sobre sus “raíces”. Los Chatmon eran parecidos: cuando les preguntaban por las tabernas y los entretenimientos de las plantaciones, solían contestar que ellos tocaban más bien para gente blanca, ya que los negros apenas apreciaban la calidad de su música.

Charley Patton —quien insistía con frecuencia en que los otros trabajadores de la plantación lo llamaban «Mister Patton»— también tenía, en cierto grado, esta clase de actitud. En su canción más famosa, «Pony Blues», Patton canta:

*Brownskin woman is like somethin' fit to eat.
Oh, but a jet black woman, don't put your hand on me.*

[Una mujer de piel morena es como algo adecuado para comer.
Pero, ay, una mujer negro azabache, ni me toques].

Podríamos considerarlo el representante arquetípico de la clase baja del Delta o el intermediario por medio del cual los estilos interpretativos africanos se transformaron en esta región y pasaron a formar parte de la cultura popular norteamericana. Pero la verdadera relación de Patton con su medio y su herencia racial es un tema mucho más complejo. David Evans incluso aprecia una calculada ambigüedad en la elección del nombre China Lou para la hija de Patton, ya que ésta no tenía antepasados chinos (aunque había inmigrantes chinos en el Delta). ¿Intentaba Patton con ello enfrentarse a la inflexible estratificación racial de la sociedad del Delta? ¿Estaría tratando de buscar para ella lo que quizá deseaba para sí mismo: un lugar fuera de la rígida dicotomía entre negro y blanco?

La seguridad y prepotencia de Patton se trasladaban a sus actuaciones, y entre sus

colegas músicos era casi tan conocido por sus trucos y travesuras con la guitarra como por su manera de tocar el *blues*. «Payasadas», fue la despectiva descripción de Son House, y aunque otros músicos envidiosos podían desdeñar tales prácticas, todos se fijaron en ellas. Patton tocaba la guitarra colocándosela detrás de la espalda, o entre las piernas, y a veces la hacía dar vueltas sobre su eje, o chasqueaba los dedos sobre las cuerdas, o la percutía como si se tratara de un gran tambor. Todos los trucos para pavonearse y hacer alardes que asociamos con las estrellas del *rock* desde Jimi Hendrix ya formaban parte del repertorio de Patton en la década de 1920. Se metía al público en el bolsillo con la astucia de quienes daban voces para atraer a la gente a un espectáculo de curanderos ambulantes, con pullas y burlas, si dejar ni un instante de hacer bromas. «Así tocaba él^[40]», explicaba House con no poco desdén: “decía cualquier cosa, lo primero que se le ocurriera [...] todos esos chistes viejos”. Los oyentes modernos suelen pensar que el *blues* del Delta surgió en un ambiente de inmensa seriedad, todos vestidos de negro, entre lágrimas y lamentos, pero aquí nos encontramos con un aspecto distinto de esta música: su informalidad y alegría, su rechazo de los códigos ceremoniosos y de los buenos modales. En el contexto de la sociedad del Delta de aquella época, estas travesuras resultaban embriagadoras, sobre todo por la sensación de libertad personal que daban, y no tanto por transgredir las convenciones establecidas en una actuación en público. La música negra se tomó ciertas libertades mucho antes de que a los negros se les concedieran, y Patton fue uno de los primeros en aprovechar la ocasión en cuanto se presentó.

Es probable que su confianza en sí mismo y su intenso orgullo le procuraran enemigos a Patton, pero también sirvieron para brindarle una oportunidad de escapar del atrofianete ambiente de la plantación Dockery. Convencido de la superioridad de sus capacidades musicales, Patton decidió enviar una carta en la que hablaba de su talento a H. C. Speir, propietario de una tienda de música en Jackson y cazador de talentos a tiempo parcial para nueve sellos discográficos distintos, entre los que se incluían Paramount, Victor, Gennett y Okeh. Escribir cartas no era una cuestión sencilla para este *bluesman*. Según dice Son House^[41] (aunque hay quien pone en tela de juicio su credibilidad), Patton sólo podía deletrear una palabra: su nombre de pila. Y no podía escribirlo, sólo nombrar las letras que lo formaban. De todos modos, en cualquiera de las comunidades del Delta se podía encontrar un escriba que fuera capaz de escribir al dictado o de redactar una carta; y aunque Patton tenía problemas para dominar la pluma y el papel, sabía con exactitud lo que quería transmitirle al blanco propietario de Jackson.

2

EL «BROKER» DEL TALENTO

Henry Speir es uno de los protagonistas principales de nuestra historia, pero no porque defendiera la música negra del Mississippi rural. Sus actividades no estaban motivadas por ideales altruistas; pero contribuyó más que nadie a la promoción y la conservación de la música de la región del Delta. Se vestía como los banqueros, y también pensaba como ellos. Para Speir, la música negra era, simple y llanamente, un negocio. Incluso aunque le gustara el material que traía un cantante, se negaba a organizar una sesión de grabación si no pensaba que podía vender. Y el principal talento de Speir, o al menos eso es lo que él creía, era saber lo que quería el mercado. En su tienda de Jackson, un buen sábado podía vender entre trescientos y seiscientos discos, y casi el ochenta por ciento de ellos era de músicos negros. Por su parte, el porcentaje de compradores negros era todavía mayor: en una ocasión, Speir fanfarroneó de que compraban más discos que los blancos en una proporción de cincuenta a uno. Otros propietarios de tiendas del sur ahuyentaban a la clientela negra, pero Speir se dio cuenta de la potencialidad como consumidores de este segmento social, que tenía acceso a pocas cosas. Una vez, vendió varios cientos de copias de «Black Snake Moan» [La queja de la serpiente negra], de Blind Lemon Jefferson, en un solo día. Esto suponía unos ingresos importantes: de los setenta y cinco céntimos que Speir cobraba por un disco, treinta eran para él.

Por supuesto, Speir empleaba estratagemas baratas para promocionar su mercancía: incluso hizo instalar una serpiente mecánica en la tienda en un intento de estimular aún más el frenesí comprador. Nunca llevó a cabo investigaciones de mercado, ni hablaba con sus clientes sobre sus «gustos» musicales, fuera lo que fuera aquello. Había quien se preocupaba por hacer música siguiendo una fórmula o quien, Dios no lo permita, para la posteridad; lo que movía a Speir era observar la caja registradora. Incluso en sus tratos financieros con las compañías discográficas, para las que trabajaba de *broker* del talento (le gustaba emplear esta expresión, con sus resonancias de Wall Street), se centraba en el aquí y el ahora. Otros, como Harry Charles, que buscaba artistas para sellos de Birmingham, o Ralph Peer, que descubría a talentos para Victor, trataban de firmar contratos por *royalties*, pero Speir no quería saber nada de cuestiones tan inciertas y exigía una suma determinada para saldar los servicios prestados. Y trabajaba en ambos lados del negocio: además de ingresar lo que le pagaban las discográficas, grababa «maquetas» para cualquier músico que estuviera dispuesto a pagar cinco dólares por ello. De hecho, así fue como Speir «descubrió» al gran Robert Johnson.

La disposición práctica de la mente del *broker* permitía a Speir estar atento a ciertos detalles que a una persona más altruista se le habrían pasado por alto. Era muy exigente y meticuloso con respecto al sonido que debía tener una guitarra, a la

adecuada colocación del micrófono, a la forma más apropiada que una habitación podía tener para grabar en ella, e incluso a la cantidad de goma laca que había que ponerle a un disco. Prestaba mucha atención a los instrumentos que sus músicos empleaban en las grabaciones, y si le parecía necesario, les proporcionaba otros mejores. Hacía lo que fuera necesario para conseguir que cada grabación saliera lo mejor posible, siempre con diligencia y obstinación. Cuando hizo falta, intercedió ante la policía local para ayudar a un músico de *blues* a salir de un lío. En una ocasión, pagó de su bolsillo una fianza para sacar al guitarrista Tommy Johnson de la cárcel. «Fueron ciento cincuenta dólares, y era una época difícil^[42]», recordaría años más tarde. Pero incluso en sus momentos más caritativos, Speir seguía siendo, en el fondo, un hombre interesado por encima de todo en el dinero: cuando Johnson huyó, Speir siguió su rastro hasta Louisiana y lo trajo esposado. Si era necesario, Speir podía organizar una sesión de grabación en Jackson o en los alrededores, pero en la mayor parte de los casos, trabajaba con discográficas establecidas que tenían sus ideas muy claras sobre cómo y dónde había que grabar. Y el trabajo de Speir no se detenía ahí: él también iba a estas grabaciones, casi siempre por cuenta propia, para asegurarse de que todo salía bien. No importaba dónde hubiera que desplazarse; Speir viajó a Atlanta, Nueva Orleans, Dallas, Chicago, Memphis e incluso a Grafton (Wisconsin), la improbable meca del *blues* donde Paramount había instalado su estudio.

Y allá donde viajara, Speir buscaba talento... y casi siempre lo encontraba. Nunca realizó un trabajo de campo que requiriera viajes complicados, como hicieron John y Alan Lomax, conduciendo durante meses en coches destartados en busca de intérpretes desconocidos de oscuras canciones. A Speir ni siquiera le interesaban las piezas tradicionales que tanto entusiasmaban a los Lomax: siempre pedía a sus intérpretes que trajeran música compuesta por ellos. Y tampoco tenía la paciencia necesaria para embarcarse en un largo viaje en busca de talentos; habitualmente, combinaba su búsqueda con actividades más mundanas. En cualquier caso, los resultados hablan a favor de la validez de sus métodos. Descubrió a Ishmon Bracey cantando por unas monedas en las calles de Jackson. Se encontró con Isaiah Nettles en una estación de tren de Rockport. Escuchó por primera vez a Blind Roosevelt Graves en una iglesia. Una vez que estaba en Louisville (Kentucky) comprando unas alfombras para su tienda, se topó con unos individuos que hacían música con una tabla de lavar. Durante una única semana en Saint Louis, donde había ido para reunirse con un importante distribuidor, Speir descubrió a siete cantantes de *blues* y a un músico que tocaba soplando una botella. Y en todos los casos, si hacía falta emprender un largo camino, él se planteaba hacerlo, siempre y cuando, por supuesto, hubiera una recompensa económica considerable al final. En una ocasión viajó más de ciento cincuenta kilómetros al otro lado de la frontera mexicana en busca de algún talento que le sirviera para ampliar el mercado y le permitiera diversificar (como cualquier *broker* inteligente).

Pero su fuente de artistas favorita estaba mucho más cerca de su hogar, en lo que él llamaba «la zona del valle del río Mississippi», que baja desde Saint Louis hasta Nueva Orleans y se extiende unos ciento veinte kilómetros desde cada orilla del río. Su opinión era que el dialecto local y las formas de cantar de esta zona eran los más adecuados para hacer discos exitosos. Por el contrario, no quería grabar a cantantes procedentes de Georgia ni de Carolina del Norte por el mismo motivo: su manera de hablar y de cantar, sencillamente, no encajaba con el gusto de sus clientes. Con los cantantes blancos se sentía incluso menos seguro de sí mismo: su principal error fue dejar escapar a la leyenda de la música *country* Jimmie Rodgers, que había entrado en la tienda de Speir para solicitar que lo escuchara. Tras hacerlo, Speir lo mandó de vuelta a casa, recomendando a la futura estrella que practicara más y que volviera cuando tuviera algunas buenas canciones.

Podemos criticar las opiniones tópicas y prejuiciosas de Speir, pero la misma posteridad que él despreciaba ha demostrado la validez de sus puntos de vista sobre los músicos de *blues* que él ayudó a lanzar, aunque lo hiciera con la caja registradora siempre en mente. La lista de artistas a los que apoyó parece una selección de lo mejor del *blues* del Delta, e incluye a Charley Patton, Robert Johnson, Son House, Skip James, Tommy Johnson, Willie Brown e Ishmon Bracey. Desde mediados de la década de 1920 hasta mediados de la de 1930, su «oído» para el talento definió el sonido de toda una región y produjo un legado musical que sigue siendo el punto de referencia del *blues* tradicional hasta hoy en día.

Antes de Speir, apenas existían grabaciones fonográficas de la tradición del Delta. Freddie Spruell había grabado dos canciones para Okeh a finales de 1926 —«Muddy Water Blues» [El *blues* de las aguas turbias] y «Milk Cow Blues» [El *blues* de la vaca lechera]— en un estilo que refleja las particularidades estilísticas del Delta. Aunque Spruell era natural de Louisiana, venía de Lake Providence, una ciudad situada justo al otro lado del río Mississippi, a unos ochenta kilómetros al norte de Vicksburg. De hecho, este artista a veces era llamado «Mississippi» Freddie Spruell (o Papa Freddie Spruell), a pesar de que pasó la mayor parte de su vida adulta en Chicago, donde comenzó su carrera discográfica. En «Milk Cow Blues», Spruell mantiene un pulso simple pero insistente, creando un *blues* primitivo en la tonalidad de la. Como sucede a menudo en estos primeros *blues*, el tema rural —Spruell busca a su vaca lechera, que se le ha perdido— sirve para velar, aunque apenas un poco, un lamento más universal.

*Say my bed seem lonely, my pillow now it sure won't do.
Say my bed is lonely, my pillow, baby, it sure won't do.
I wake up for hours at midnight, I really have those milk cow blues.*

[Qué solitaria parece mi cama, mi almohada no me va a servir.
Qué solitaria está mi cama, mi almohada, nena, no me va a servir.]

Me despierto a medianoche y paso horas con ese *blues*^[43] de la vaca lechera].

Speir no tuvo nada que ver con la grabación de Spruell, pero durante la década siguiente casi todos los artistas de *blues* del Delta que tuvieron alguna relevancia contaron con su ayuda para conseguir la oportunidad de grabar. Sólo siete meses después de «Milk Cow Blues», tuvo lugar la primera grabación de William Harris, otro representante del estilo del Delta que irrumpió a lo grande probablemente gracias a Speir. De hecho, ésta debió de ser la primera vez que Speir se implicaba con un artista de *blues*. Como sucede con muchos acontecimientos de esta época, los hechos no están nada claros, son más bien discutibles, y Harris sigue siendo una de las figuras más cautivadoras y misteriosas del *blues* antiguo.

Cuando Gayle Wardlow puso los discos de Harris a algunos de los músicos más viejos de Mississippi, comentaron la autenticidad del sonido: «Eso es puro Delta^[44]», opinó Booker Miller. El comentario de Mandy Whigham, que había trabajado en Moorhead y escuchaba *blues* desde hacía mucho tiempo, fue muy similar: “Su voz y su música me suenan al Delta; es un hombre del Delta”. Ambos percibieron importantes similitudes entre las grabaciones de Harris y las interpretaciones de algunos guitarristas del Delta, muy poco conocidos, que habían escuchado en su juventud. En la música de Harris se oyen ecos de la música para animar reuniones que tanto llamaba la atención en las plantaciones a comienzos de siglo. Sin duda, había tocado con frecuencia para bailarines; sus canciones rápidas tienen un impulso visceral, algo que se siente en las extremidades, que se dirige a ellas y no sólo al oído. Su manera de cantar evoca a los *field hollers*, pero no es difícil imaginar que también empleaba sus penetrantes cuerdas vocales para exhortar a los bailarines, haciéndose oír en medio de una bulliciosa multitud.

El tema «I’m Leavin’ Town» [Me voy de la ciudad], de Harris, grabado en su primera sesión en Birmingham (Alabama), en julio de 1927, nos permite vislumbrar fascinados la música que aportaba la energía de estos entretenimientos informales. Esta canción probablemente se empleaba para acompañar el baile *shimmy*, esa tradición afroamericana tan vieja como el propio *blues*, o tal vez más, pero que no llegó a ponerse de moda a escala nacional hasta 1922, cuando Gilda Gray la llevó al escenario en las *Ziegfeld Follies*. En su forma más educada, los bailarines de *shimmy* se movían sacudiendo los hombros; en contextos menos respetables, los meneos llegaban más abajo. Es probable que Harris haya inspirado esta última clase con sus canciones. Su música transmite una sensación de relajación y desinhibición que sin duda era una reacción ante los actos licenciosos que había a su alrededor, pero que también contribuía a fomentarlos.

En algunos momentos, sin embargo, el guitarrista es incapaz de mantenerse a la altura de sus propias ambiciones. «Bullfrog Blues» [El *blues* de la rana toro], otro tema rápido para bailar el *shimmy*, comienza a una velocidad de unos doscientos

cincuenta pulsos por minuto, cosa extraordinaria para un guitarrista del Delta de esta época. Pero en cuanto comienza a cantar, Harris es incapaz de mantener el tempo y el pulso cae torpemente hasta unos ciento sesenta por minuto, algo más fácil de manejar. En general, Harris trata a su guitarra sobre todo como un instrumento rítmico, y sólo de manera tentativa emplea melodías de su instrumento como extensión de lo que él canta; esta técnica se convertiría más adelante en un rasgo distintivo del sonido del Delta.

En el texto que escribió para una reedición, en 1991, de las grabaciones de Harris, el estudioso del *blues* Paul Oliver se lamenta de que «no se sabe nada de William Harris^[45]»; se trata de un lamentable punto de partida para futuros investigadores. Hay incluso quien ha dudado del vínculo de Harris con el Delta^[46]. La biografía habitual nos cuenta que un tal William Harris, que tal vez sea el músico de estas grabaciones, creció en una plantación de más de mil seiscientas hectáreas cerca de Glendora (Mississippi), a unos cuarenta kilómetros de la de Dockery, en la que residían y trabajaban arrendadas cerca de trescientas personas en la década de 1920. Los documentos del censo y otros registros públicos tampoco son de gran ayuda: hay unos cuantos individuos llamados William Harris que pueden haber sido el artista que grababa *blues*. Quizá el candidato más probable sea un niño de nueve años, Joe Willie Harris, hijo de Oscar Harris, cuyo nombre aparece en el censo de niños en edad escolar que se llevó a cabo en 1906 en el condado de Tallahatchie. Esto significaría que Harris tenía cerca de treinta años en la fecha de su primera grabación, cosa muy verosímil. Pero este chico no aparece como miembro del hogar de Oscar Harris en el censo de 1910, lo cual sugiere una tragedia o una ruptura familiar, o quizá que ese jovencito comenzó a muy temprana edad una vida de vagabundeo. Algunas anécdotas indican que el músico William Harris viajó mucho y trabajó en espectáculos de curanderos ambulantes y en conciertos callejeros, en tabernas y en fiestas privadas. Harris tal vez fuera descubierto por Speir mientras tocaba en un picnic organizado por una iglesia; la memoria del cazador de talentos no era precisamente infalible a la hora de recordar estos primeros encuentros, de modo que no podemos confiar al cien por cien en los detalles de este evento. En cualquier caso, el contexto de una iglesia es verosímil: el guitarrista, según se dice, era un hombre religioso y se abstenía de tomar bebidas fuertes.

Llegados a este punto, como en tantos otros momentos en que tratamos de los primeros *blues* del Delta, nuestra historia amenaza con convertirse en una frágil serie de conjeturas y anécdotas. Por mi parte, prefiero pensar en Harris tal como lo describe el guitarrista Hayes McMullen en una fiesta en una casa de la plantación Wildwood durante la primavera de 1927; el *bluesman* era el centro de atención, con su figura oscura y desgarbada, elegantemente vestido con un traje y un sombrero Stetson. Su estado de ánimo era jovial, hacía abundantes bromas y payasadas, y tocaba la guitarra bailando con una mujer al mismo tiempo. Poco después, desaparece de nuestra vista, aunque todavía era bastante joven y uno se puede imaginar que le

quedaban muchas canciones por cantar. Quizá Harris se trasladara a Nueva Orleans durante la crisis y muriera allí. O tal vez viajara a Chicago: allí grabó un tal Willie Harris en 1929, y hay quien piensa que se trata del mismo músico, aunque el timbre vocal y la forma de cantar que se oye en estos últimos discos son lo suficientemente distintos como para arrojar una duda más que razonable al respecto. En resumen, a partir de aquí se pierde su rastro y son muy pocas las pistas que quedan.

Unos años más tarde, cuando el investigador Gayle Dean Wardlow lo encontró, Speir había abandonado el negocio de la música para dedicarse a la venta de bienes inmuebles, y William Harris no era más que un vago recuerdo. De hecho, este pionero de la conservación del *blues* del Delta tenía dificultades para acordarse de muchos de los músicos a quienes había ayudado y de las sesiones de grabación a las que había asistido. Había olvidado casi por completo a Robert Johnson, su descubrimiento más famoso, y sólo de manera borrosa podía recordar el día que fue a su tienda para que lo escuchara. Sin embargo, se acordaba de los discos que más había vendido, y del guitarrista que los había grabado. «El viejo Charley [Patton] es el mejor que he conocido^[47]», dijo Speir a Wardlow. Su forma de tocar la guitarra era inimitable, y en cuanto escuchó la voz de Patton, Speir supo que era perfecta para grabar.

Había sido una audición rara, incluso para lo que solía hacer Speir. En respuesta a la carta de Patton, Speir había emprendido el largo viaje hasta la plantación Dockery con la esperanza de encontrar un cantante de *blues* que pudiera grabar. Si este viaje salía bien, el beneficio podía ser de ciento cincuenta dólares. Para ello era necesario que Patton fuera capaz de hacer tomas útiles de al menos cuatro piezas en el estudio de grabación. Elegantemente vestido con un traje azul, Speir debió de dejar atónito al capataz cuando preguntó por uno de los trabajadores negros de la plantación. Esto era algo que sucedía muy pocas veces, y nunca por un buen motivo. En algunas ocasiones se presentaba el *sheriff* del condado, o tal vez un policía estatal, y estas visitas siempre se debían a algún acontecimiento lamentable, una fiesta durante el fin de semana que se había salido de madre o un prófugo de la cercana prisión de Parchman que quizá estuviera oculto en la zona norte de la plantación. Sin embargo, todavía era peor cuando llegaban los agentes laborales —de una plantación rival o de una empresa industrial— con el objetivo de llevarse a algunos arrendatarios con la promesa de un sueldo mejor.

Speir sabía que despertaría esta clase de sospechas. De hecho, ya había tenido diversos problemas en su trabajo de *broker*. Lo habían expulsado de varias comunidades acusándolo de ser un agente laboral, e incluso había sido hostigado por la policía, que sospechaba que traficaba con drogas. En la plantación Dockery, en esta ocasión, su actitud tranquila y su circunspección disiparon las preocupaciones de los supervisores. Pero todavía tenía que viajar casi otros veinticinco kilómetros hasta llegar al extremo norte de la plantación, donde residía Charley Patton. Speir pasó junto a diversas chozas y refugios improvisados —la mayor parte de los cuales eran

espacios apenas habitables—, cada uno con su parcela de tierra para cultivar. Cuando se encontraron, Patton lo saludó dándose unos aires que resultaban extrañamente incongruentes con aquel contexto de pobreza, trabajo duro y opresión. Le dijo a Speir, muy seguro de sí mismo, que no estaba por debajo de ningún otro *bluesman* del Delta. Estaba deseando demostrárselo, por lo que sugirió que Speir le proporcionara un poco de *whisky* para ponerse en marcha. Speir no había traído nada de beber (no volvió a cometer el mismo error en sus negociaciones posteriores con Patton), de modo que el guitarrista se tuvo que enfrentar a una audición «en seco».

El criterio de Speir, aunque muy bien definido, no era particularmente riguroso. Exigía un cierto nivel de destreza con la guitarra, pero no esperaba un virtuosismo deslumbrante. Muchos de los guitarristas de *blues* sólo tocaban en una o dos tonalidades. Algunos incluso tenían problemas para afinar bien su instrumento. La forma de cantar podía ser áspera o melodiosa, eso no importaba, y a veces la letra apenas se entendía. En cualquier caso, los discos se vendían bien. A Speir le preocupaba menos la amplitud del registro vocal que la amplitud del material de un músico. Había tenido muchas veces la experiencia de escuchar a guitarristas que le causaban una primera impresión favorable y descubrir muy pronto que no tenían más que una o dos canciones propias. Muchos buenos intérpretes de *blues* podían tocar canciones conocidas que ya habían sido grabadas, pero muy pocos podían poner su sello distintivo en la música y transmitir su personal e inconfundible sensibilidad. Las plantaciones estaban llenas de músicos, pero Speir había descubierto que era difícil encontrar individuos que pudieran combinar todos los elementos necesarios: un nivel razonable de habilidad con el instrumento, una manera expresiva de cantar y una cierta originalidad.

Patton satisfacía de sobra todas estas expectativas. En primer lugar, sus canciones tenían una característica inefable, una conjunción tan completa entre la guitarra y la voz que resultaba difícil de describir con palabras. Las frases de su guitarra parecían casi una extensión de las palabras que cantaba. A veces su voz se atenuaba y entonces la guitarra completaba la frase, o parecía contestar, casi como si Patton y su guitarra estuvieran manteniendo un etéreo y melismático diálogo. Speir había escuchado buenos guitarristas con anterioridad, pero lo que hacía Patton era algo diferente. Otros músicos, como William Harris, luchaban contra la guitarra y la sometían, pero Patton parecía arrullarla y cortejarla. Y del mismo modo que las notas de su guitarra a veces imitaban a la voz, la voz de Patton a veces sonaba como una séptima cuerda. La mayoría de los guitarristas canta «por encima» de las notas de la guitarra, tocando los acordes en un registro más grave y empleándolos como colchón armónico y rítmico para una melodía situada en un registro superior. Patton no seguía esta convención: de hecho, casi parecía desconocerla. Su voz se movía entre las notas de su Stella, se deslizaba, gruñía, declamaba. Lo que hacía no era cantar una canción; se parecía más a *convertirse* en la canción.

No podemos estar seguros de si Speir escuchó o comprendió todo esto en la

audición, pero se percató de lo suficiente como para sentirse entusiasmado con este talentoso intérprete perdido en las afueras de la plantación Dockery. Antes de marcharse aquel día, el propietario de la tienda de discos empezó a planear sus próximos pasos. Quería hacer unas grabaciones de su descubrimiento y usarlas para tratar de llamar la atención de los sellos que grababan música negra y que, alborotados por el éxito de Blind Lemon Jefferson, estaban buscando más artistas talentosos que tocaran *blues* tradicional.

EL MEJOR DE LOS DOCE MILLONES

Thomas Edison *creía* que estaba inventando un dictáfono.

En 1877, cuando trabajaba en un dispositivo para transcribir mensajes telegráficos por medio de hendiduras en una cinta de papel, Edison pensó que un instrumento similar podría servir para conservar mensajes hablados o palabras. Pero pronto dejó de usar la cinta de papel como medio de grabación, y tuvo la visión de un cilindro metálico envuelto en papel de plata, que era su «voz» metida en una lata. Una aguja grabaría las ondas sonoras en el cilindro, donde quedarían registradas para ser reproducidas posteriormente. Cuando hubo completado el diseño, Edison pasó el boceto a su mecánico John Kreusi y le pidió que construyera un prototipo. Kreusi se mostró escéptico y apostó a su jefe dos dólares a que aquella máquina no funcionaría.

Pero el mecánico se puso manos a la obra, y antes de que pasaran treinta horas volvió con un pequeño artefacto. Edison probó la máquina de inmediato. Acercándose al micrófono, recitó la canción infantil «Mary had a little lamb» [Mary tenía un corderito]. Cuando dio vuelta a la manivela para comenzar la reproducción, Edison se quedó atónito y encantado: le estaba hablando su propia voz.

El inventor organizó con rapidez una demostración pública en la oficina de *Scientific American* en Nueva York. En la fecha programada, colocó su pequeño prototipo sobre el escritorio de un despacho, en medio de todo el público que se había congregado. Los espectadores se quedaron maravillados cuando el aparato se interesó por su salud, comentó que, por su parte, no se encontraba mal y les preguntó si les gustaba la máquina antes de desearles cordialmente que pasaran una buena tarde.

Aquel día histórico no se escuchó nada de música. De hecho, pasó mucho tiempo sin que Edison pudiera imaginar las consecuencias últimas de su invento, que transformaría el mundo del entretenimiento y apenas serviría para mejorar la eficiencia de ciertas tareas de oficina. Cuando creó su compañía de grabación, al año siguiente, el inventor la llamó con orgullo la Edison *Speaking* Phonograph Company [Compañía de Fonógrafos *Parlantes* Edison]. Unos meses más tarde, Edison sugirió algunos posibles usos de su invento en las páginas de la *North American Review*. Aunque en la lista se incluía la reproducción de música, estaba por debajo de la escritura de cartas, los dictados, los libros fonográficos y la enseñanza de la correcta pronunciación. Al cabo de un tiempo, Edison concedió un lugar de honor a la música entre los sonidos que ambicionaba grabar —en 1899 la máquina parlante se comercializaba como Fonógrafo de Conciertos Edison—, pero esto fue más a causa de la demanda del público y las presiones de la competencia que por lo que a él le interesaba hacer con esta innovación tecnológica.

Aunque el *blues* tiene aproximadamente la misma edad que el invento de Edison, las primeras grabaciones de esta clase de música no tendrían lugar hasta más de tres

décadas después. Las primeras compañías discográficas se mostraban reacias a promover ningún tipo de música negra. El sello Victor sacó seis discos del Dinwiddie Colored Quartet, un grupo vocal masculino, en 1902, pero esta edición tan temprana fue un acontecimiento excepcional, sin precedentes ni, durante años, imitadores. El gran público norteamericano tardó un tiempo en admitir el valor de la música negra, y lo hizo de manera gradual. En la época del invento de Edison, la música profana negra solía presentarse ante el público blanco empleando el espejo deformante de las canciones de los *minstrels*, que tomaban la vitalidad de los estilos interpretativos afroamericanos a la vez que los ridiculizaban y denigraban. La primera música afroamericana que consiguió un aura de respetabilidad fue la música sacra negra. Más adelante, en torno al cambio de siglo, el *ragtime* logró entrar en los hogares blancos, y lo mismo hizo el *jazz* después de la Primera Guerra Mundial; ambos pudieron pasar a formar parte de la corriente dominante de la cultura norteamericana mucho antes de que se grabara un *blues* por primera vez.

La grabación de «Crazy Blues» [*Blues loco*] de Mamie Smith, el 10 de agosto de 1920, fue un acontecimiento que supuso un gran avance, aunque, como ya hemos visto, no sirvió para mostrar al público cómo se tocaba el *blues* tradicional en la región del Delta y en otras partes del sur. Pero no sólo los gustos del público se modificaban; también estaba cambiando la tecnología. En 1925, cuando Mamie Smith entró en los estudios neoyorquinos de Columbia para hacer nuevas grabaciones, descubrió que un micrófono de Western Electric había reemplazado a los primitivos conos que se empleaban con anterioridad para captar y dirigir el sonido que se deseaba registrar. La calidad del sonido de la nueva tecnología era claramente superior a la de los equipos de grabaciones acústicas del pasado. Esta novedad, combinada con la expansión económica de la época, hizo que se produjera un notable aumento, por parte del público, en la demanda de música grabada. Esto, a su vez, estimuló a las compañías discográficas a explorar zonas del mercado y estilos de música alternativos que hasta entonces habían dejado de lado. Gracias a todas estas circunstancias, hubo una muy buena racha para la música afroamericana. A partir de mediados de la década de 1920, la profundidad y la variedad de grabaciones musicales de una calidad relativamente alta nos permite juzgar la evolución de los distintos estilos de la música negra, evaluar a sus intérpretes y señalar incluso los cambios más sutiles que se iban produciendo tanto en lo referente a la técnica como al gusto. Por lo que respecta al *blues*, ya hemos dejado atrás la oscura etapa del mito y la leyenda. A partir de aquí, sabemos con una exactitud extraordinaria qué se tocaba y se escuchaba.

Pero otro cambio en las prácticas de la industria discográfica iba a resultar aún más importante para nuestra historia: la decisión de acercarla a la gente, bien por medio del trabajo de los cazadores de talento que se dedicaban a buscar músicos en lugares remotos, bien por medio de equipos de grabación portátiles que podían llevarse allí donde se encontraran los intérpretes. «Hay doce millones de personas de

color en Estados Unidos^[48], muchas de las cuales tienen maravillosas capacidades musicales ocultas», había anunciado Harry Pace ya en mayo de 1921. Pace, un emprendedor hombre de negocios afroamericano que se había asociado con W. E. B. Dubois y W. C. Handy, estaba montando una compañía discográfica llamada Black Swan con la intención de explotar esta escondida cantera de talento. “Proponemos no escatimar gastos para encontrar a los mejores cantantes y músicos de entre estos doce millones, y para ayudar a que se desarrollen como artistas”. Por desgracia, la ambición de Pace superaba a su capacidad. Rara vez se aventuró más allá de su entorno neoyorquino en busca de talento, y su sello se declaró en bancarrota en diciembre de 1923. Pero la visión de Pace era correcta: las capacidades creativas de los negros norteamericanos eran una mina de oro en potencia para la industria del disco. En cualquier caso, serían otros quienes convertirían el sueño de Pace en realidad.

En la década de 1920 había cinco compañías que dominaban el mercado de los discos de música negra. Basta con atisbar fugazmente sus historias para entender las turbulentas circunstancias que caracterizaron aquella primera época de la industria musical de los Estados Unidos. Brunswick-Balke-Collender, empresa fundada en 1845 para manufacturar artículos para jugar al billar y a los bolos, entró en la industria discográfica en 1916 y adquirió Vocalion en 1925. Pero la compañía fue, a su vez, engullida: se vendió a Warner Bros. en 1930. El sello Gennett, más pequeño, también fue el resultado de unos ambiciosos esfuerzos por diversificarse: se creó en 1915 como una unidad comercial de la Starr Piano Company [Compañía de Pianos Starr] de Richmond (Indiana). Como los jefes de Brunswick, los ejecutivos que dirigían Starr previeron que el crecimiento de la música grabada podía suponer tanto una amenaza a su negocio principal como una oportunidad para explotar un nuevo mercado en alza. La historia de Paramount es bastante parecida: comenzó siendo parte de la Wisconsin Chair Company [Compañía de Sillas de Wisconsin], una empresa que hacía muebles y que se había puesto a vender fonógrafos en 1915 y entrado en el mercado de las grabaciones tres años después. En cambio, la Victor Talking Machine Company [Compañía de Máquinas Parlantes Victor] había empezado su andadura como una empresa especializada en tecnología, y sus ejecutivos podían mirar por encima del hombro a sus rivales, cuya experiencia consistía en hacer pelotas para jugar a los bolos y mecedoras. Desde principios de siglo, Victor había sembrado el mercado de las grabaciones con su exitosa distribución de «Victrolas», y el trabajo de la compañía con los laboratorios Bell a mediados de la década de 1920 tuvo como resultado la comercialización de grabaciones electrónicas y la revolucionaria línea de fonógrafos Orthophonic. Victor también luchaba por mantenerse independiente, pero fue absorbida por RCA en 1929. Por último, Columbia comenzó como distribuidora de Edison en la región del Atlántico Medio, pero se lanzó a hacer sus propios discos en 1901. Como Victor, Columbia comprendió las posibilidades de las grabaciones electrónicas y tramitó una

licencia para Western Electric en 1925. La posición de la compañía, que manufacturaba y comercializaba discos de música negra, se reforzó de manera incalculable cuando adquirió el sello OKeh en octubre de 1926 (esta pequeña compañía había sido incapaz de hacerse con los derechos de la nueva tecnología para grabar y se había visto obligada a capitular). De todas formas, Columbia mantuvo a OKeh funcionando de modo separado durante el resto de la década, aunque tomó ciertas medidas para evitar que ambas empresas compitieran por los mismos artistas.

Patentes, fusiones, absorciones, diversificaciones audaces, luchas por la cuota de mercado, compañías de *hardware* que comienzan a dedicarse al *software*: la historia que estamos contando no es demasiado distinta de las ardorosas disputas que hubo entre las empresas principiantes en los primeros tiempos de los ordenadores personales e internet. Pero la parte más interesante de la historia se halla codificada en los surcos de los discos. Las cinco compañías mencionadas —Brunswick, Gennett, Paramount, Victor y Columbia— fueron responsables de prácticamente todas las grabaciones clásicas de músicos afroamericanos hechas en esta época. Incluso una breve lista revela el incalculable valor de este legado: los Louis Armstrong Hot Fives y Hot Sevens; grabaciones en que aparece la banda Duke Ellington's Cotton Club; los discos de Charley Patton; las grabaciones de Blind Lemon Jefferson; la música de Georgia Tom, quien, como Thomas A. Dorsey, sería considerado el padre de la música *gospel*; la obra de Jelly Roll Morton con sus Red Hot Peppers; las grabaciones de la banda Apex Club con Earl Hines y Jimmy Noone; y tantos otros. A pesar de todo, esta época dorada de la música negra no fue consecuencia de un enfoque ilustrado sobre la igualdad racial, sino de la feroz competencia y las intensas presiones económicas y tecnológicas que ya hemos comentado.

Estos mismos factores, sin duda, fueron los que motivaron a los sellos a desplazarse cada vez más lejos en busca de talentos. Entre 1927 y 1930, las principales compañías de discos organizaron no menos de diecisiete viajes a Atlanta en busca de artistas negros que valiera la pena grabar. Además, se hicieron once visitas a Memphis, ocho a Dallas y siete a Nueva Orleans. Un grupo de pioneros cazadores de talento se encargó de liderar estos viajes y desempeñó un papel decisivo, pues establecieron los métodos de trabajo de estos sellos y, a través de ellos, dieron forma al gusto musical de Norteamérica. Ralph Peer, que se dedicaba a peinar los estados sureños en busca de artistas talentosos para Victor, modificó la historia de la música *country* en agosto de 1926, cuando grabó los primeros discos tanto de la Carter Family como de Jimmie Rodgers en un improvisado estudio en Bristol (Tennessee). Mayo Williams, que había ayudado a crear la exitosa línea de *blues* de Paramount, aceptó un puesto de cazador de talentos para Vocalion a comienzos de 1927 y contribuyó de una manera importante a ampliar el catálogo de música negra de la compañía. Aproximadamente al mismo tiempo, Frank Walker, que había contratado a Bessie Smith unos años antes, llevó un equipo de grabación de Columbia hasta Memphis y Dallas, donde grabó a Blind Willie Johnson, Washington

Philips, Rube Lacy y Lewis Black. Aunque Nueva York y Chicago continuarían siendo las piezas clave en la comercialización en América de la música popular, las empresas discográficas no podían permitirse seguir ignorando los esfuerzos creativos del resto de la nación.

Aunque podemos alabar a estos pioneros que iban a buscar a los artistas y los grababan en su contexto, por su capacidad de discriminar el talento y por sus inteligentes comentarios, la verdad es que la basura que grabaron excede con mucho a los discos memorables. Igual que algunos fotógrafos profesionales toman miles de tomas, apretando el obturador cada pocos segundos, para conseguir unas pocas imágenes de calidad, estos cazadores de talento gastaban un montón de goma laca en su búsqueda de una canción exitosa. Casi cualquier músico que fuera suficientemente insistente podía conseguir una audición en un sello importante, y muchos se encontraron en el estudio de grabación con apenas una idea aproximada de lo que tenían que hacer cuando comenzara la sesión. La variedad de estilos y lenguajes grabados durante esta época fue extraordinaria: *jug bands* [bandas en torno a un músico que toca soplando una botella], grupos de *hillbilly*, predicadores apocalípticos, intérpretes de música cajún, coros cristianos, grupos de polca, números de vodevil, músicos indios norteamericanos, clarinetistas de klezmer, violinistas de las zonas montañosas, etcétera. Las compañías discográficas daban la impresión de que su trabajo no era juzgar sino limitarse a grabar, y que el mercado decidiera lo que tenía algún mérito comercial. Desde un punto de vista sociológico, esta falta de criterio es una bendición. Un enfoque más estricto, sin duda habría limitado la posibilidad de grabar a un grupo selecto de artistas, y nos habría privado de esta maravillosa panorámica del crisol musical que era Estados Unidos en la década de 1920.

Curiosamente, el sello con menos interés por organizar sesiones de grabación en lugares remotos fue el que disfrutó de más éxito con discos de *blues* tradicional. Paramount no hizo viajes de exploración en esta época, aunque mantuvo un dinámico ritmo de publicaciones, que incluía más de cien discos de *blues* y *gospel* por año. Pero el punto más débil de Paramount se convirtió en su principal arma: al darse cuenta de que no estaban presentes en las ciudades del sur, la compañía quizá se dedicó con mayor entusiasmo a pedir referencias a observadores independientes como Speir.

Speir sólo tenía un competidor serio en su estado, Ralph Lembo, de Itta Bena, otro cazador de talentos a tiempo parcial que dedicaba la mayor parte de su energía a montar unos grandes almacenes. Lembo comenzó su carrera en condiciones desfavorables, vendiendo artículos textiles en un carromato. Con el tiempo, abrió una tienda de muebles, y entró en el negocio de la música para obtener unos ingresos suplementarios. Se recuerda a Lembo, sobre todo, por haber organizado la primera sesión de grabación del *bluesman* del Delta Bukka White para Victor en 1930. Pero estuvo a punto de conseguir algunas otras cosas importantes: Lembo llevó a Blind

Lemon Jefferson a Mississippi, pero no logró organizar una grabación con el legendario *bluesman* de Texas. El viaje resultó una especie de fiasco: muy pocos mecenas estaban dispuestos a pagar la elevada suma de dinero que se pedía por escuchar a Jefferson en la tienda de Lembo y en un baile en el instituto local. Lembo también hizo un intento infructuoso por grabar a Charley Patton, tal vez en dúo con Jefferson, pero Patton no se lo puso fácil, probablemente debido a la reputación que tenía el tendero de hacer tratos dudosos. Al final, Lembo abandonó la búsqueda de artistas talentosos en medio de una tormenta de acusaciones y recriminaciones. Los músicos afirmaban que Lembo pagaba demasiado poco, y Lembo se quejaba de lo mismo con respecto a las compañías discográficas.

Speir había estado bastante tiempo dándole vueltas a la idea de hacer grabaciones comerciales en Mississippi, y en ciertos momentos supervisó algunas sesiones de grabación en Jackson y en Hattiesburg en la década de 1930, pero nunca se demostró que fuera práctico montar un estudio permanente en la zona. La gran oportunidad de Speir, que habría sido todo un regalo para los aficionados al *blues*, fue su intento frustrado de comprar el sello Paramount en 1930, que en aquel momento se estaba yendo a pique, y trasladar su estudio de Wisconsin a Jackson. Pero a Speir no le alcanzó el capital: el año anterior había perdido treinta mil dólares en una empresa de perforaciones para encontrar petróleo, y sus tentativas de conseguir dinero por medio de la cámara de comercio local fueron recibidas con indiferencia. Este intento de establecer un sello discográfico importante y unas instalaciones para grabar música de primer orden en el centro de Mississippi durante la edad de oro del *blues* del Delta debe considerarse una de las mayores oportunidades perdidas de la historia de la música norteamericana.

Lo que ocurrió, en cambio, fue que los músicos del estado tenían que recorrer distancias considerables para poder hacer grabaciones comerciales. Una carta del sello OKeh a Mississippi John Hurt, fechada el 8 de noviembre de 1928, refleja esta dura realidad: «Si usted puede ausentarse^[49] de Avalon [Mississippi] por una semana y venir a Nueva York para hacer unas grabaciones, le pagaríamos veinte dólares por cada selección aceptada y todos sus gastos en Nueva York y el regreso». ¡Un viaje entre Avalon y Nueva York, ida y vuelta! Eso supone desplazarse unos cuatro mil kilómetros, nada menos, por la oportunidad de grabar un disco. Hurt estuvo de acuerdo, efectuó la grabación con éxito y volvió a seguir con su vida de trabajador común y corriente en Avalon (donde un investigador lo encontró unos treinta y cinco años más tarde); pero uno se pregunta cuántos músicos más se habrán rendido ante las dificultades.

Así, el «descubrimiento» de Charley Patton en el extremo norte de la plantación Dockery fue sólo el primer paso en el arduo proceso de introducir el *blues* del Delta en el mercado. En primer lugar, Speir necesitaba despertar el interés de una compañía discográfica; casi siempre lo hacía grabando audiciones con un equipo sencillo que tenía en su tienda de música. Después había que organizar una sesión de grabación,

decidir un lugar, ponerse de acuerdo en las cuestiones económicas, planificar el viaje y hacerse con una buena guitarra (si era necesario). Se trataba de un proceso largo: pasaban semanas, quizá meses, antes de que se pudiera llevar a cabo una grabación comercial. Y después venía la larga espera hasta que se publicaba el disco. Si es que se publicaba, claro: las compañías discográficas tenían la costumbre de dejar los discos en espera durante periodos de tiempo más o menos largos, y algunos de ellos nunca llegaban a salir al mercado.

Años más tarde, Speir recordaría vagamente que en Victor, la mayor compañía de discos de la época, las grabaciones que envió con las audiciones de Patton no causaron una gran impresión. Pero Paramount tenía mucha confianza en Speir, y aceptó organizar una sesión de grabación gracias a sus recomendaciones. Arthur Laibly, un ejecutivo de Paramount que procedía de la industria maderera —cosa que sólo parecerá extraña a quien haya olvidado que esta compañía discográfica había sido fundada por un constructor de muebles— envió a Speir un billete de tren para que Patton hiciera el viaje de mil doscientos kilómetros entre Jackson y Richmond (Indiana), donde se programó una grabación en las instalaciones de Gennett Records para el 14 de junio de 1929.

ENGANCHA MI PONY AL CARRO

Hasta los músicos de *blues* con más experiencia solían sentirse intimidados en su primera sesión de grabación. Desde luego, la tecnología había mejorado considerablemente durante los cinco años previos al debut de Patton: ahora los músicos grababan empleando micrófonos en lugar de situándose alrededor de los primitivos conos, donde con anterioridad tenían que extremar las precauciones para evitar hacer ruidos fuertes que podían hacer que la aguja saltara y estropear el disco. Pero los nuevos micrófonos todavía estaban en pañales, e incluso un pequeño cambio en la postura o en la posición de un músico podía volver inservible una toma. Walter «Buddy Boy» Hawkins, que viajó con Patton desde Jackson hasta Richmond para la sesión de grabación, había estropeado numerosas tomas en una sesión anterior debido a que se alejaba del micrófono mientras cantaba. Al final, le exigieron que llevara auriculares, de manera que podían darle instrucciones desde la cabina de control: cuando empezaba a moverse, le recordaban bruscamente que se quedara quieto. Este improvisado sistema funcionó, pero Paramount quería poder grabar material útil como para cuatro discos en cada sesión. Mississippi John Hurt recordaría años más tarde los estrictos requisitos de su primera grabación con OKeh. Cuando el ingeniero descubrió la posición más adecuada para el micrófono, Hurt recibió instrucciones de no hacer absolutamente ningún movimiento con la cabeza. Le estuvo doliendo el cuello durante días.

Otras limitaciones tecnológicas entorpecieron las grabaciones a finales de la década de 1920. En los discos de 78 rpm sólo cabían unos minutos de música, y se avisaba a los intérpretes con una luz roja cuando el tiempo se estaba acabando. A veces, los novatos se quedaban inmóviles cuando veían la luz, y dejaban de tocar de inmediato. En otros casos, la interpretación concluía a tiempo, pero una perceptible aceleración en la última vuelta quedaba como testimonio de los nervios que pasaban los músicos. Incluso en las circunstancias ideales, el ambiente esterilizado de los estudios, sin bailarines ni público que inspirara a los artistas, sólo con el personal contratado que miraba una y otra vez al reloj y se ocupaba sin pasión de los detalles, tendía a reprimir la vitalidad de la música.

En su primera grabación, Patton se enfrentaba a otros retos. Por un extraordinario descuido, Gennett había montado su estudio cerca de las vías del tren. Era frecuente que hubiera que interrumpir una sesión debido al ruido. Patton, además, había decidido interpretar sus canciones empleando, para la guitarra, tres afinaciones diferentes, con lo cual requería tres instrumentos o, más bien, hacer una pausa periódicamente para volver a afinar. Por último, Patton tuvo que compartir su tiempo de estudio con Hawkins, que estaba haciendo unas grabaciones adicionales para Paramount.

Dadas estas limitaciones, hemos de maravillarnos ante los catorce discos que Patton grabó aquel día; fue algo que ningún artista de *blues* tradicional había hecho nunca antes en una única sesión. Pero la calidad de la música llama la atención incluso más que la gran cantidad de material registrado. En la historia del *blues* del Delta, sólo unos pocos acontecimientos, como las sesiones de grabación de Robert Johnson en San Antonio y en Dallas o una grabación posterior de Patton con Son House, pueden compararse, por su importancia, a este memorable debut. Paramount se vio en la curiosa tesitura de tener que sacar canciones de primera calidad en las dos caras de los discos de 78, infringiendo la regla general de que las buenas canciones iban en la cara A y el material de segunda categoría (en ocasiones, de ínfima categoría) se empleaba para la cara B. Por encima de todo, las compañías no querían poner dos éxitos potenciales en un mismo disco. Pero, en este caso, «Pony Blues» [El *blues* del pony] se emparejó con «Banty Rooster Blues» [El *blues* del gallo de pelea]; «Shake It and Break It» [Sacúdelo y rómpelo] fue la cara B de «A Spoonful Blues» [El *blues* de la cucharada]; y «Tom Rushen Blues» [El *blues* de Tom Rushen] se puso al otro lado de «Pea Vine Blues» [El *blues* de la planta del guisante]. Todos estos temas se convertirían en clásicos del *blues* y servirían para definir el lenguaje del Delta.

Esta abundante riqueza planteaba otros problemas a los ejecutivos de Paramount. Sin duda, debía de preocuparles avasallar a su público con demasiados discos de Patton. En consecuencia, la pieza en dos partes titulada «Prayer of Death» [Oración mortuoria] se publicó bajo el nombre de «Elder J. J. Hadley», y «Screamin' and Hollerin' the Blues» [Gritando y alzando la voz con el *blues*] y «Mississippi Bo Weevil» salieron como obra del «Masked Marvel» [Maravilla enmascarada]. Paramount trató de generar publicidad con un concurso para que los aficionados acertaran el verdadero nombre de este último intérprete. Desde luego, era un truco encantador, pero también testimonia el miedo que sentía la compañía ante la posibilidad de saturar el mercado con este extraordinario nuevo artista.

Décadas después de su muerte, quienes escucharon a Charley Patton interpretar «Pony Blues» todavía lo recordaban vívidamente. Los investigadores que han buscado información sobre este *bluesman* se han encontrado una y otra vez con que en las respuestas a sus preguntas sobre Patton se mencionaba esta canción; muchos de los entrevistados incluso repetían de manera espontánea una parte de la letra. La interpretación de Patton ha sido estudiada e imitada por varias generaciones de guitarristas, algunos de los cuales han llegado a grabar sus propias versiones de esta pieza. ¡Y con razón! La majestuosidad y la fuerza de este clásico eterno son verdaderamente impactantes, y la originalidad de Patton y su confianza en su propia capacidad expresiva están, en esta grabación, a su máximo nivel.

«Pony Blues» incluye muchos de los elementos más entrañables —y conmovedores— del *blues* rural. La pieza parece simple, pero muchos músicos muy competentes tendrían que esforzarse para imitar la interpretación de Patton. Incluso la

introducción, un inesperado compás de cinco pulsos, demuestra que este artista no hace ningún caso a las bonitas simetrías de la música occidental que, con sus divisiones claras en moldes bien ordenados, casi siempre contiene un número fijo y predecible de pulsos en cada compás y de compases en la estructura general. Además, como si una introducción de cinco pulsos no fuera suficientemente extravagante, Patton muestra una extraña indecisión en el primer pulso; esto es un rasgo idiosincrásico que podemos encontrar en otras de sus grabaciones, y que infringe otra regla no escrita de la música occidental, la que dicta que todas las canciones han de comenzar en el tempo correcto, que suele establecerse contando hasta cuatro en voz baja antes de que empiece la interpretación. Muchas grabaciones de *blues* tradicional suenan como si no se hubiera establecido el pulso, como si nadie hubiera contado: los músicos simplemente «encuentran» el pulso de manera colectiva durante los primeros compases. Patton graba sólo con su guitarra, de modo que no tiene la necesidad de coordinarse con otros músicos. Y sin embargo, aquí, como en otras grabaciones, oímos un pulso raro, fuera de tempo, antes de que se establezca un ritmo firme. Casi parece que emplea esa nota para conectarse a la tierra antes de ponerse en marcha.

Por supuesto, las excentricidades de esta pieza no se agotan en la introducción. «Pony Blues» está formado por tres melodías distintas. La primera es un tema con aroma folk que establece con claridad una tonalidad mayor.

*Hitch up my pony, saddle up my black mare.
Hitch up my pony, saddle up my black mare.
I'm gonna find a rider, baby, in the world somewhere.*

[Engancha mi *pony* al carro, nena, ensilla mi yegua negra.
Engancha mi *pony* al carro, nena, ensilla mi yegua negra.
Voy a encontrar un jinete, nena, en algún lugar del mundo].

Se ha descrito esta sección diciendo que sigue una estructura de catorce compases, pero la melodía gravita hacia el típico *blues* de doce compases con tres secciones de cuatro compases cada una. La diferencia es que aquí Patton incluye un compás extra (o medio) entre las secciones. Estas pausas, características de las interpretaciones tradicionales de *blues*, también muestran el estilo de los músicos. Pero no interrumpen el flujo de la música; cuando las emplea Patton, estas pausas parecen naturales, dan la impresión de ser una parte esencial de la pieza, casi como un amago en una jugada de baloncesto callejero, que no ralentiza a quien lleva la pelota sino que sirve para facilitar el movimiento hacia el aro, y para hacerlo más grácil. Pero la segunda melodía de «Pony Blues» es incluso más arriesgada. Patton comienza con una bonita frase colgante que comienza en la tónica en el registro agudo: «Hello, central, 'sa matter with your line?» [Hola, centralita, ¿qué pasa con tu línea?] En un *blues* típico, esta frase ocuparía cuatro compases y después se repetiría;

o, teniendo en cuenta las «pausas» de Patton, podría ocupar cuatro compases y medio, o incluso cinco. Pero Patton hace aquí algo más extraño (extraño incluso en el contexto de los flexibles *blues* rurales): corta al cabo de tres compases y repite la frase con una voz grave y una melodía diferente (¡y la hace durar cinco compases!), un gruñido susurrado que acentúa con fuerza la tercera menor. Los músicos de *jazz* y de *blues* suelen alargar algunas frases —incluso cuando tocan en un tempo estricto, transmitiendo la impresión de frasear por detrás del pulso—, pero recortar un verso de este modo es muy raro. Este sorprendente giro es todavía más efectivo gracias a que la insistente tercera menor destruye la sensación de modo mayor folk que hasta entonces transmitía la pieza. La tercera melodía vuelve a emplear esta técnica, ampliándola: la guitarra propone una frase austera y sincopada que, una y otra vez, repite la tercera menor de la voz. La letra de esta última frase es tan provocadora como lo que toca la guitarra: «I don't want to marry, just want to be your man» [No quiero casarme, sólo quiero ser tu hombre].

En Paramount estas insinuaciones sexuales gustaban mucho; hacían que los discos se vendieran. A pesar de que los aficionados actuales al *blues* antiguo suelen centrarse en el atractivo de su «autenticidad» y de las «tradiciones sancionadas por el tiempo», muchos de los compradores de discos que adquirirían estas grabaciones en las décadas de 1920 y 1930 lo hacían, sin ninguna duda, atraídos por las «partes sucias» de las canciones. El repertorio de Patton estaba plagado de temas subidos de tono, y muchos de ellos debieron hacer dudar incluso a los ejecutivos de Paramount. Son House recordaría más adelante a Patton actuando en bailes, los sábados por la noche, e interpretando canciones lascivas una tras otra, canciones que nunca llegó a grabar. En cualquier caso, Patton satisfacía los más bajos instintos de su sello discográfico y de quienes compraban sus discos con una amplia gama de sugerentes chismes. En la cara B de «Pony Blues», el tema «Banty Rooster Blues», también de Patton, anuncia en su primera estrofa: «Voy a comprarme un gallo y a ponerlo en la puerta de atrás». La canción se refiere a la creencia, bien conocida por parte del público de Patton, de que un gallo cantaría si escuchara llegar a un desconocido, avisando de este modo al cantante de la llegada del otro amante de su mujer. Esta canción probablemente servía para acompañar un arrastrado lento, un baile «agarrado» de baja reputación que era popular en el Delta durante la década de 1930 (y que cierto músico definió como («follar en seco^[50]»). El coito no era la única actividad ilícita que se mencionaba en estos primeros discos de Patton. Su tema “A Spoonful Blues” apuntaba hacia otro tema tabú, la adicción a la cocaína. La interpretación comienza con una introducción hablada: “Estoy a punto de ir a la cárcel por esta cucharada”. “Tom Rushen Blues”, llamada así por el *sheriff* Tom Rushing, reforzó la imagen del personaje de Patton como alguien relacionado con actividades ilegales de distinto tipo, una imagen que se volvería aún más sólida con canciones posteriores como “Revenue Man Blues” [El *blues* del rentista] y “High Sheriff Blues” [El *blues* del *sheriff* del estado].

El éxito de estas grabaciones supuso un importante punto de inflexión en la

historia del *blues* del Delta. En la actualidad, la mayor parte de los aficionados a la música ven el Delta como los expertos en vino ven Burdeos o el Valle de Napa: admiran con gran entusiasmo alguna característica especial de la tierra —los viticultores incluso le han dado un nombre, *terroir*, que se refiere a las particularidades de la tierra y a las condiciones ecológicas de la zona— que produce el sabor especial de la cosecha. Los aficionados al *blues* también son así, y consideran que su música favorita está ligada, de algún modo metafísico, con lo que Alan Lomax ha llamado encantadoramente «la tierra donde germinó el *blues*». Esta música, por lo que parece, está enraizada en la tierra, es un cultivo comercial que ha de ser cosechado y puesto en venta. No es exagerado afirmar que la leyenda del *terroir* del Delta comenzó con estas extraordinarias grabaciones de Patton. Aunque pueda resultar difícil de creer, la industria de la música nunca había considerado a la región del Delta como un centro especialmente importante en relación con el *blues*. Blind Lemon Jefferson había llegado desde el sur de Dallas, cerca de Wortham; W. C. Handy procedía de Florence (Alabama); Ma Rainey creció en Columbus (Georgia), y al concluir su carrera como intérprete se retiró y murió allí; Bessie Smith había nacido en Chattanooga (Tennessee), y disfrutó de sus mayores éxitos tras desplazarse al nordeste (aunque moriría en el Delta, durante una gira). Sin embargo, en la actualidad el Delta ocupa el lugar de honor en las historias de la música *blues*, no sólo por el número de destacados intérpretes procedentes de la región, sino, más importante, por la extraordinaria intensidad y fuerza emocional de esta música. Muchos artistas contribuyeron —y siguen contribuyendo— a este constructo místico que llamamos el *blues* del Delta, pero la inspirada explosión de creatividad que tuvo lugar en el estudio de Gennett el 14 de junio de 1929 fue un punto de inflexión decisivo, el momento en que el Delta sacó pecho y afirmó su derecho a una posición preeminente en el mundo del *blues*.

Casi quince años más tarde, otro vecino del Delta, Muddy Waters, aprovecharía que, por casualidad, le surgió la oportunidad de grabar, para comenzar una carrera que le supondría una fama internacional. Patton nunca disfrutaría de un éxito semejante —pasó casi toda la vida sin salir del Delta—, pero consiguió mejorar su vida de forma considerable gracias a su nuevo estatus de artista con discos grabados. Desde nuestra perspectiva actual, es un delito imperdonable que Patton cobrara, por lo que parece, setenta y cinco dólares por disco, especialmente si los comparamos con los millones de dólares de *royalties* que ganan, por ejemplo, los herederos de Robert Johnson. En cualquier caso, a los residentes en la plantación Dockery, los mil dólares que Patton se llevó a su casa tras un día de trabajo en Richmond les habrían parecido una suma asombrosa, una cantidad de dinero que ellos difícilmente podrían reunir en décadas de trabajo. Patton realzó su fama local, y probablemente incrementó sus ingresos, vendiendo copias de sus discos en la plantación Dockery. También se hizo unas tarjetas en las que aparecía su foto junto a un espacio para escribir los detalles de sus actuaciones, que empleaba para promocionarse. Paramount exageraba, sin

duda, cuando anunció por primera vez a Patton como «uno de los más conocidos cantantes y guitarristas del sur», pero en el mundo más reducido y aislado del Delta, llegó a ser una especie de celebridad, y disfrutó de ciertos privilegios —mujeres, dinero, un cierto grado de libertad— a los que muy pocos afroamericanos podían aspirar en aquella época y en aquel lugar.

Las nuevas libertades de Patton dificultan aún más la elaboración de su biografía: sus movimientos se vuelven cada vez más difíciles de seguir durante los meses siguientes a la sesión de grabación de Richmond. En esa época, le pidieron que abandonara la plantación Dockery por coquetear con una mujer casada. En el verano de 1929 nos lo encontramos en Merigold, en el condado de Bolivar, donde se dice que tuvo aventuras con al menos tres mujeres de la localidad antes de proseguir su camino. Otros relatos cuentan que vive en la plantación Anderson, cerca de Cleveland, en la plantación Dakin, a poca distancia de Skene, o en la plantación Jeffries, cruzando el río Mississippi desde Helena. Otros informantes lo sitúan tocando en una acera en Ruleville o en un baile cerca de Doddsville, o viviendo en Pace, o incluso actuando vestido de *minstrel* en Memphis y en otros lugares.

Tal vez hiciera todas estas cosas, o quizá su estatus cada vez mayor inspiró cotilleos y especulaciones que no tienen nada que ver con los verdaderos detalles de sus idas y venidas. En cualquier caso, H. C. Speir tuvo ciertos problemas para localizar a su artista estrella, cosa que tenía que hacer debido a que Paramount pronto empezó a pedir a gritos que se organizara una nueva sesión de grabación. Cuando al final lo encontraron, en Jeffries, Patton estaba dispuesto a hacer más discos, e incluso sugirió un acompañante, el intérprete de instrumentos de cuerda Henry «Son» Sims, un amigo de la infancia que no tenía demasiado talento pero sí una gran habilidad para estar en el momento indicado en el lugar indicado. Sims hizo aquellos discos memorables con Patton y no volvió a ver al guitarrista nunca más; volvió a la vida tranquila de trabajador en una plantación. Pero su oscura existencia fue interrumpida, más de una década más tarde, por un nuevo encuentro con la fama cuando Sims fue «descubierto» por Alan Lomax en la investigación que la Universidad de Fisk y la Biblioteca del Congreso llevaron a cabo sobre la música del condado de Coahoma. Entonces, el violinista volvió a ponerse ante un equipo de grabación y apareció en las clásicas grabaciones de Muddy Waters que hizo Lomax en el Delta.

Los discos con Sims tal vez no sean los mejores de Patton, pero muestran algunas claves importantes de su forma de tocar. Se suele decir que los primeros artistas de *blues* rural no eran capaces de tocar en un pulso preciso. Y, como ya hemos visto, Patton se tomaba muchas libertades con respecto a los compases, añadiendo y quitando pulsos y en algunas ocasiones modificando la longitud de las vueltas durante la interpretación de una pieza. Sin embargo, cuando grabó con Sims, Patton supo controlar estos hábitos pese a lo arraigados que estaban en él, y adoptó una forma simétrica de frasear, para que su acompañante pudiera seguir la canción con mayor facilidad. «Elder Greene Blues» [El *blues* del anciano Greene] y «Going to

move to Alabama» [Me voy a mudar a Alabama] son ejemplos evidentes, que presentan un pulso muyailable y reflejan los enfoques más tradicionales que anteceden al *blues*. Pero «Devil Sent the Rain Blues» [El diablo envió la lluvia] es todavía más interesante: aquí Patton muestra que podía tocar un *blues* convencional, de doce compases, e incluso frasear de manera simétrica. Blind Lemon Jefferson había demostrado lo mismo en su colaboración con el pianista George Perkins: Jefferson mantuvo bajo control los ritmos de sus excéntricos solos de guitarra, que solían fluir con mucha libertad, mientras él avanza a través de una forma de *blues* convencional.

Tanto Patton como Jefferson comprendieron, de manera consciente o instintiva, que tenían que tocar con un ritmo más estricto si no querían que sus acompañantes se perdieran. Pero aquí surge un tema sobre el que vale la pena detenerse a reflexionar: cuando estos dos artistas tocan «correctamente», su música es menos intensa y convincente que cuando infringen las reglas. A este respecto, encontramos una de las verdades más importantes (y más pasadas por alto) del *blues* tradicional: las supuestas insuficiencias de sus exponentes más famosos no eran limitaciones que haya que lamentar, sino características de su estilo inseparables de su brillantez. Desde este punto de vista, estos músicos no eran muy diferentes a los artistas de vanguardia de otras disciplinas que deslumbraron al público en la década de 1920, como Joyce, Picasso, Eliot y otros. Al igual que estos iconoclastas, los intérpretes de *blues* rural descubrieron que violar las leyes y dejar de lado las convenciones les permitía realzar la expresividad de su obra. Esto queda más o menos oculto debido a que los músicos de *blues* del Delta no se consideraban artistas «experimentales», y la percepción general (y correcta) es que su obra es tradicional, pero el hecho es que alcanzaron unos niveles artísticos que con un enfoque más convencional nunca se hubieran logrado.

«High Water Everywhere» [Marea alta en todas partes], grabado y publicado en dos partes, es el tema más destacado de la segunda sesión de Patton para Paramount. De nuevo Patton habla de temas contemporáneos, y tal vez autobiográficos, en este relato de la gran inundación del Mississippi de 1927:

Looky here, the water dug out, Lordy something broke, rolled most everywhere.

The water at Greenville and Leland, Lord, it done rose everywhere.

I would go down to Rosedale, but they tell me there's water there.

[Mira aquí, el agua se salió, Señor algo se rompió, se expandió por todas partes.

El agua en Greenville y en Leland, Señor, subió en todas partes.

Me iría a Rosedale, pero dicen que allí hay agua].

Los ejecutivos de Paramount vieron con claridad las posibilidades comerciales de esta interpretación. Se apresuraron a sacar el disco al mercado, anunciándolo como la «mejor pieza» de Patton y presumiendo aún más: «sabéis que eso significa que ha de ser realmente bueno, porque ya ha hecho algunos discos asombrosos». Por una vez, el texto del anuncio se justifica. En la primera parte, Patton hace encajar un tempo básico, que logra golpeando el suelo con el pie, con un contratiempo más rápido, que establece tocando *slap* con el pulgar; este contraste con el poderoso ritmo que hace, por otra parte, con la guitarra, aporta mucha energía a la pieza. Hasta que John Lee Hooker, otro músico del Delta, apareció en escena a finales de la década de 1940, ningún guitarrista fue capaz de crear un toque tan implacablemente *funky* sólo con su instrumento, sin las aportaciones de un bajo y una batería. Y la forma de cantar de Patton es tan fascinante como su manera de tocar. Aquí da todo lo que tiene dentro, cantando más agudo y con más dureza que en los discos que grabó con Sims. La aspereza de la voz de barítono de Patton ha sido admirada por los aficionados al *blues* desde hace mucho tiempo, sus rugidos se consideran una señal de autenticidad frente a la dulzona música pop del presente. La palabra «crooner» acababa de pasar a formar parte del vocabulario norteamericano para describir a los vocalistas melifluos del estilo de Bing Crosby, Rudy Vallee y Russ Columbo, quienes comenzaron a grabar en la misma época que Patton. Pero Patton es un «anticrooner», y mantiene a sus oyentes en tensión con una clase de ladrido que anuncia un mordisco inminente. En la primera parte de «High Water Everywhere», va aún más lejos: su voz está llena de rabia. El papel que Patton desempeña aquí es el del hombre que, en medio de la tormenta, se enfrenta a los elementos ciegamente y a gritos.

Si Estados Unidos necesitó alguna vez esta clase de canciones, fue en este momento histórico. Aunque no se conoce la fecha exacta de la sesión, parece que «High Water Everywhere» se grabó unas pocas semanas después del Crack de 1929. En cualquier caso, aunque Estados Unidos necesitara *blues* al comienzo de la Gran Depresión, ya no podía permitírselo. Sólo durante el año 1930, las ventas de discos cayeron en un cuarenta por ciento. Algunos sellos empezaron a titubear, otros cerraron o se vendieron. Los músicos ya establecidos se enteraron de que sus contratos de grabación no se renovarían, y a los artistas más jóvenes les resultaba imposible conseguir una sesión en un estudio. La discográfica de Patton, Paramount, se enfrentó a un problema aún mayor debido a que su artista negro que más vendía, Blind Lemon Jefferson, murió en diciembre de 1929.

El deseo de la compañía de organizar otra sesión de grabación para Patton en 1930 tal vez estuviera motivado por la acuciante necesidad que tenía Paramount de encontrar un talento que sustituyera a Jefferson. También anunciaron a Patton en el *Chicago Defender*, a comienzos de aquel mismo año, diciendo que este «famoso artista» que «procedía de otro mundo» era «tan bueno que no había que perderse». Pero los ejecutivos apenas se creían sus propias palabras. La sesión de grabación de mayo de 1930 en Grafton sería la última de Patton hasta 1934, cuando se metería por

última vez en un estudio, poco antes de morir. La propia Paramount estaba luchando por sobrevivir. Unas semanas antes de esta sesión, en abril de 1930, Arthur Laibly le había ofrecido a H. C. Speir todo el negocio por veinticinco mil dólares. Ahora Laibly viajaba personalmente a Lula (Mississippi), donde vivía Patton, para contratarlo para una sesión de grabación y tratar de que el guitarrista lo ayudara a encontrar otros artistas con la intención de grabarlos.

Pero Patton, por un extraño giro del destino, no fue la estrella de este acontecimiento. La grabación sólo sirvió para sacar cuatro discos bajo su nombre, un cambio sorprendente teniendo en cuenta lo prolífico que había sido en las sesiones previas. Uno de los últimos compañeros de viaje de Patton, con quien había hecho música en algunas ocasiones, ocuparía el centro de la escena gracias a varias espectaculares interpretaciones en dos partes. Los aficionados al *blues* se alegraron mucho cuando recientemente, en el año 2005, se descubrió un disco grabado en esta sesión; los coleccionistas lo habían estado buscando intensamente durante décadas, llegando a denominarlo el «Santo Grial» del *blues* del Delta. Pero en esta famosa grabación (de «Clarksdale Moan» [El lamento de Clarksdale]) no aparecía Patton. Estos temas suponían el debut discográfico de un predicador fracasado, un condenado por asesinato, un bebedor vagabundo llamado Son House, que había salido hacía poco de la prisión de Parchman.

IV

LA PRISIÓN DE PARCHMAN

1

ESTE VIEJO MUNDO ESTÁ A PUNTO DE ACABARSE

Son House era un hombre de marcadas contradicciones, de polos opuestos que de algún modo coexistían en una única personalidad. Incluso cuando uno acababa de conocerlo, estas características incongruentes se hacían notar. House, un intérprete lleno de fuerza, que proyectaba su poderosa voz hasta las últimas filas, hablaba en voz muy baja cuando se detenía la música. El público se tenía que acercar y hacer un esfuerzo para comprender sus palabras casi susurradas. Incluso las afirmaciones más importantes las murmuraba, las farfullaba como si no tuvieran ninguna relevancia. House parecía hablar para sí mismo, como si estuviera ensayando un discurso privado para su propia edificación, mientras movía la cabeza de derecha a izquierda y evitaba el contacto visual directo con sus interlocutores.

Hay un fragmento de una película en que se ve al *bluesman* explicando vacilantemente a un público asombrado que deben escoger entre el Diablo y Dios porque el uno y el otro *no pegan*. Pero aquí nos encontramos con otra de las contradicciones de House, ya que para él estas dos influencias convivían y estaban íntimamente relacionadas. En un momento determinado, era un predicador que denunciaba el *blues*. En otro, era un cantante de *blues* que ridiculizaba a los sacerdotes, como en la famosa letra del tema «Preachin' the Blues» [Predicando el *blues*]:

*Oh, I'm gonna get me a religion
I'm gonna join the Baptist Church.
Oh, I'm gonna get me a religion
I'm gonna join the Baptist Church.
I'm gonna be a Baptist preacher
And I sure won't have to work.*



Son House.

[Oh, me voy a hacer religioso
me voy a unir a la Iglesia Bautista.
Oh, me voy a hacer religioso
me voy a unir a la Iglesia Bautista.
Voy a ser un predicador bautista
y no tendré que trabajar].

Sin embargo, en la mayoría de sus composiciones, House combinaba la influencia espiritual con la profana. Esta misma canción, «Preachin' the Blues», grabada en Grafton en la sesión del 28 de mayo de 1930, debe de haber escandalizado a muchos oyentes por su insinuación de que cantar *blues* es una actividad semejante a la homilía.

Esta mezcla de lo sagrado y lo profano contribuye, en buena medida, al hipnótico atractivo que ejerce la música de House. El oyente percibe que aquí hay unas fuerzas poderosas en movimiento, quizá incluso en combate. House canta como un poseído en «Preachin' the Blues», y la angustia de su interpretación se palpa claramente. Esta grabación trasciende cualquier noción convencional de lo que es cantar *blues*, y nos

recuerda más bien a la imagen, procedente del Antiguo Testamento, de Jacob luchando toda la noche —«hasta el alba»— contra el ángel de Jehová. Es difícil imaginar qué expectativas tendría Paramount con respecto a su nuevo descubrimiento, que alcanzaba un nivel de intensidad muy poco habitual en los cantantes populares de cualquier estilo. En aquella época, las grabaciones de predicadores santificados se vendían bastante bien entre los mismos grupos de población que compraban discos de *blues*, y con frecuencia los pastores bramaban y gritaban con más energía que los cantantes profanos. Tal vez los ejecutivos de las discográficas esperaban que la combinación de estas dos fuerzas diametralmente opuestas —el fervor del converso y la salacidad del pecador— constituyeran un caso de lo que las compañías de discos de la actualidad llaman, de manera pintoresca, «el atractivo de la mezcla». Si fue así, se equivocaron de manera lamentable. Los aficionados al *blues* tienen a estos discos de Son House en gran estima, pero una buena parte de su aura se debe a que son sumamente raros, cosa que demuestra lo poco que se vendieron. House desempeñará un papel importante en nuestra historia, pero su impacto en el *blues* del Delta durante los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial se percibe mucho más por la influencia que ejerció sobre otros músicos que por la popularidad de sus grabaciones.

La llamada de la religión fue la primera que sintió en la vida. «Estaba más *iglesiado*^[51]», dice House, describiendo su ardor juvenil. “Eso era prácticamente lo único que me interesaba”. Su mundo giraba en torno a la iglesia, la escuela dominical, la oración y los encuentros religiosos. Medio siglo más tarde, describiría, con frases entrecortadas y un fervor evidente, un momento de conversión por el que había pasado en un campo de alfalfa a los veintitantos años. «Yo estaba ahí en ese campo de alfalfa^[52] y me agaché, sí, me puse de rodillas sobre aquella alfalfa. Estaba cayendo el rocío. Y tío, recé y recé y recé [...]. Me puse a dar voces. Entonces lo descubrí. Dije: ‘Sí, es algo que se puede tener, porque ahora lo tengo’. Vaya si lo tenía». House quedó tan marcado por aquella experiencia que enseguida fue a contarle a su primo Robert lo que había sucedido. Después, recorrió tres kilómetros a pie para despertar a su jefe, un blanco llamado T. F. Keaton. “‘Sal de la cama y escucha lo que voy a decirte’. ¡Pensó que me había vuelto loco!”.

Durante la infancia de House, la música estuvo tan omnipresente como la religión. Eddie «Son» House Jr. nació el 21 de marzo de 1902 a unos tres kilómetros de Clarksdale (Mississippi). El apodo «Son» [hijo] servía para distinguirlo de su padre, Eddie House Sr., que tocaba la guitarra y participaba ocasionalmente en una banda que tenía con sus hermanos. A veces se ha dicho —parece ser que fue el propio House— que el músico nació antes, en 1886. Si esta fecha fuera cierta, como ha sugerido Dick Waterman, House habría tenido más de cien años al morir, en 1988 y, aún más difícil de creer, ¡no habría comenzado a tocar la guitarra hasta pasados los cuarenta! Phil Spiro me habló del misterio de los dos certificados de nacimiento que tenía House cuando fue redescubierto por los aficionados al *blues* en la década de

1960. La explicación que Spiro da a este hecho es sencilla y elegante: el primero de los documentos es el certificado de nacimiento del padre de House. Desde luego, House puede haber considerado que en algunas ocasiones era más conveniente declarar la primera fecha, quizá sobre todo cuando Estados Unidos entró en la Primera Guerra Mundial. Al comenzar el reclutamiento, el 27 de junio de 1918, sólo se convocó a los hombres de entre veintiún y treinta y un años. El certificado según el cual Eddie House había nacido en 1886 lo habría eximido, por los pelos, del servicio militar. Vale la pena mencionar que en los archivos de la Seguridad Social figura la segunda fecha, la del 21 de marzo de 1902, a pesar de que House habría podido disfrutar de mayores beneficios si hubiera llegado con anterioridad a la edad de la jubilación.

House afirmaba que nueve tíos suyos sabían tocar instrumentos, y que cuando se ponían a hacerlo juntos constituían un «verdadero conjunto» que incluía vientos; una banda excepcional para los parámetros del Delta, donde los instrumentistas de cuerda, solos o en grupos pequeños, eran la norma. Pero aunque al House jovencito la guitarra le resultaba muy atractiva y sentía ganas de imitar a su padre, también tenía importantes reservas con respecto a la vida de músico. Sólo el hecho de coger una guitarra, pensaba, podía ser pecado. Las inclinaciones religiosas de House le hicieron sospechar especialmente del *blues*. «Siempre me ponía furioso cuando veía^[53] a un hombre con una guitarra cantando *blues* y esas cosas».

Pero House tuvo otra experiencia de conversión, esta vez motivada por una guitarra tocada con el cuello de una botella. Estando en Mattson, una comunidad cercana a Clarksdale, un sábado de 1927, House vio que un gran grupo de gente se había congregado en torno a dos guitarristas. Había escuchado a muchos músicos a lo largo de los años, pero aquella música tenía algo que le resultó muy impactante: un elemento vocal en las cuerdas y una profundidad de expresión que no había oído nunca antes.

Bueno, me paré, porque la gente estaba toda agolpada ahí^[54]. Este chico, Willie Wilson, tenía una cosa en el dedo como una pequeña botella de alguna medicina, y la movía produciendo un chirrido, ya sabes. Yo dije: «¡Dios, cómo me gusta eso!». Y de ahí saqué la idea y dije: «Creo que quiero tocar una cosa de esas».

Años más tarde, cuando era un maestro de esta técnica, House la describiría en los términos más sencillos: “Podía hacer que [la guitarra] dijera lo que yo decía^[55]”.

House compró una «especie de vieja guitarra» por un dólar y medio. La parte de atrás estaba rota y sólo tenía cinco cuerdas. Willie Wilson le ayudó a repararla con cinta adhesiva y le puso la cuerda que faltaba. Pero House todavía necesitaba una botella apropiada, lo cual resultó más difícil de conseguir: se hizo un par de cortes en los dedos antes de tener una similar a la de Wilson. Pero desde aquel momento, House avanzó muy rápido, quizá no hacia el virtuosismo, que nunca lograría, pero sí hacia la creación de un estilo intenso y personal que era adecuado para tocar en

público y para acompañar a su extraordinaria voz, la más penetrante y evocadora que el Delta ha dado jamás. «Me empezó a resultar cada vez más natural», comentó el propio House sobre sus primeros pasos. Unas semanas más tarde, mostró a Wilson cómo tocaba uno de sus temas y, para su sorpresa, este experimentado guitarrista lo invitó a tocar con él el sábado por la noche. «Yo dije: ‘No soy suficientemente bueno’^[56]. Él me dijo: ‘Oh, sí, lo eres. Sólo toca eso. Yo te respaldaré».

Otras influencias se sumaron a la de Wilson. House escuchó a Rube Lacy en esta misma época en la plantación de Roy Flower, en Mattson, y quedó fascinado con su forma de tocar empleando el cuello de botella. Más adelante, House le contaría a Alan Lomax que también había aprendido con un viejo guitarrista de Clarksdale llamado Lemon, que debía su apodo a que podía tocar la música de Blind Lemon Jefferson imitándolo bastante bien. Lomax consideró que ésta era una prueba importante para explicar, al menos parcialmente, las fuertes afinidades estilísticas entre Jefferson y los músicos del Delta. Sin embargo, la popularidad de las grabaciones de Lemon en el Delta está bien documentada —H. C. Speir recordaba que había vendido varios cientos de discos en un solo día en su tienda de Jackson, y Jefferson llegó a desplazarse a Mississippi para actuar allí—, por lo que el *bluesman* de Texas no necesitaba intermediarios como el Lemon de Clarksdale para hacer sentir su influencia. El otro modelo musical de Son House en esta etapa, James McCoy, nunca empleó el cuello de botella, pero le enseñó dos canciones al aprendiz de guitarrista: «My Black Mama» [Mi madre negra] y «Preachin’ the Blues». Ambas pasarían a formar parte del repertorio que House grabó, destacando entre sus múltiples hazañas discográficas.

La reputación de House como músico de *blues* es impecable, pero incluso en este aspecto nos encontramos con grandes contradicciones. Desde un punto de vista, se podría defender convincentemente que Son House es la figura individual más importante por la forma en que en él están en contacto las diversas vertientes de la tradición del Delta. Colaboró con Charley Patton, fue mentor de Robert Johnson, inspiró a Muddy Waters, guio a Alan Lomax en la investigación que éste llevó a cabo durante la década de 1940 y ayudó a hacer resurgir el interés por el *blues* en la de 1960. «Pensaba que Son House era el mejor guitarrista^[57] del mundo», recordaría Waters más adelante; y House le devolvió el favor, encaminando a Lomax hacia este joven guitarrista y contribuyendo así al “descubrimiento” de una de las figuras más destacadas de la historia del *blues*. Y según todas las crónicas, House tuvo el mismo efecto hipnótico en el joven Robert Johnson, que solía ir a los locales donde tocaba House y tenía la costumbre de coger, durante los descansos, la guitarra de alguno de los guitarristas mayores para intentar imitar los sonidos que acababa de escuchar.

Y a pesar de todo esto, Son House sólo dedicaba parte de su tiempo a la música; podía abandonar la guitarra durante meses o años sin arrepentirse apenas. A lo largo de su vida, trabajó siempre con sus manos —como operario de tractor, cargando maletas en el ferrocarril, como chef en una barbacoa, recogiendo algodón, como

ganadero, como obrero siderúrgico—, pero casi nunca empleándolas para tocar la guitarra. En un momento determinado, dejó su carrera de lado durante quince años. Nos encontramos aquí con la gran ironía del arte de House: es probable que haya transformado el *blues* con sus aportaciones personales, y sin embargo era el más pasivo de los hombres; dejaba que los acontecimientos se presentaran ante él en lugar de buscar la manera de hacerse un nombre y ejercer su influencia. La importancia histórica que se le atribuye, aunque justa y merecida, parece ser algo logrado por casualidad o, si uno prefiere hacer una interpretación más dramática de las cosas, un producto del destino.

Como hemos visto, House no empezó a tocar la guitarra hasta pasados los veinte años, a una edad a la que la mayor parte de los músicos de renombre ya son profesionales con experiencia. Entre sus discos para Paramount y sus grabaciones para la Biblioteca del Congreso pasó más de una década. Incluso en aquel punto, House mostró una sorprendente indiferencia hacia su música. House contó a Lomax que «se había retirado»^[58] de la música. «Me estoy haciendo viejo [...]. Ahora tengo otras cosas en la cabeza, no el *blues*». Sin embargo, House todavía no había cumplido los cuarenta años, y la música que grabó para Lomax tenía una extraordinaria vitalidad. Pero esto era una característica de House, cuyos discos siempre se grabaron porque alguien intercedió —Charley Patton, Alan Lomax, Dick Waterman— y no por su propia iniciativa. Lomax, por su parte, describiría esta sesión con una prosa arrebatada: «De todas mis experiencias con el *blues*, ésta fue la mejor; mejor que Leadbelly, mejor que Josh White, Son Terry y todos los demás». Las cartas que hay en los archivos de la Biblioteca del Congreso dan prueba de los repetidos esfuerzos que hizo Lomax para convencer a House de que se mudara a Nueva York a comienzos de la década de 1940, prometiendo conseguirle actuaciones y argumentando que probablemente se haría famoso. Tal vez House podría haber llegado a ser tan célebre como Leadbelly cuando todavía estaba en la flor de la vida, pero nunca lo sabremos, ya que House no quiso aprovechar esta oportunidad, cosa que casi cualquier otro músico habría hecho de inmediato.

Si alguien viera una transcripción de lo que House tocaba con la guitarra, podría fácilmente desdeñarlo por ser demasiado sencillo: acordes y ritmos rudimentarios. Pero escucharlo es muy diferente. Incluso cuando era viejo, golpeaba las cuerdas con una gran intensidad, casi como esos llamativos maestros de la guitarra flamenca que hacen con las manos unas rápidas filigranas que constituyen un elemento visual esencial en la interpretación. Parece que la música no se toca en el instrumento sino que se arranca de él, y la técnica de House tocando *slide* aporta un ingrediente de lamento, le da un toque vibrante que produce la sensación de que la guitarra está suplicando que le dé un respiro. El suyo es uno de los sonidos de guitarra más evocadores y característicos de los tiempos modernos.

De todos modos, la voz de House es tan poderosa que podría haber dejado huella en la música norteamericana incluso sin las aportaciones de su guitarra. Tras el

redescubrimiento de House, Stephen Calt planteó, primero a Dick Waterman y después a Nick Perls, propietario de un sello discográfico, la idea de juntar al *bluesman* con Alan Wilson (de Canned Heat) en una grabación; esto serviría para liberar a House de la guitarra, con lo que podría centrarse en cantar. Más tarde, cuando House ya no podía tocar la guitarra, Perls decidió llevar a cabo un proyecto de este tipo, pero para entonces Wilson ya había muerto y House, descubrió, ya no podía ni siquiera cantar. Pero la idea era potente, y las posibilidades de Son House al frente de una banda de músicos receptivos —procedieran del mundo del *rock*, del *blues*, del *jazz* o del *folk*, no importa; todos estos enfoques podrían haber funcionado — disparan la imaginación. En el hipotético museo norteamericano de grabaciones que podrían haber existido, donde los historiadores pueden especular sobre unos cilindros desaparecidos de Buddy Bolden y sobre el «fonoautógrafo» con la voz de Lincoln que se ha perdido, éste merece un lugar en la colección permanente.

La apasionada manera de cantar de House parecía perseguir un fuerte efecto dramático. Se suele alabar a algunos vocalistas por «contar una historia» con sus voces, pero House parece estar dando un vigoroso sermón. Cuando canta sobre la sequía, en «Dry Spell Blues, part 2» [El *blues* de la racha de sequía, parte 2], evoca un paisaje que no se parece tanto al del Delta como a los del Libro del Apocalipsis:

*It have been so dry, you can make a powderhouse out of the world.
Well it have been so dry, you can make a powderhouse out of the world.
Then all the moneymen, like a rattlesnake in his coil [...].
It's a dry old spell, everywhere I been.
It's a dry old spell, everywhere I been.
I believe to my soul, this old world is about to end.*

[Ha habido tanta sequía que el mundo se puede convertir en un polvorín.
Sí, ha habido tanta sequía que el mundo se puede convertir en un polvorín.
Y están todos los hombres de negocios como una serpiente de cascabel
enrollada [...].

Hay una racha de sequía en todos los lugares donde he estado.

Hay una racha de sequía en todos los lugares donde he estado.

Creo con toda mi alma que este viejo mundo está a punto de acabarse].

Las palabras en sí son casi irrelevantes: hable de un antiguo amor, del clima o de una vaca lechera, House siempre tiene la fuerza de un patriarca del Antiguo Testamento que anuncia una inminente fatalidad. En este caso, busca inspiración en un acontecimiento contemporáneo. La «racha de sequía» se refiere a la que hubo en 1929, tan trágica a su manera como la gran inundación de 1927. Algunas zonas del país sufrieron sus consecuencias durante toda una década. Cuando Stephen Calt preguntó a House por «todos los hombres de negocios como una serpiente de

casabel enrollada^[59]», el cantante contestó que se refería a los ricos que, según especifica Calt, “son los dueños de las plantaciones”, mientras que “ser ‘como una serpiente de cascabel enrollada’ significa ser mezquino (según House)”. Esta alusión, “si se hubiera comprendido o extendido, habría supuesto graves problemas para House”. House explicó que en un momento determinado dejó de cantar esta pieza porque su letra perturbaba a los oyentes.

En cualquier caso, el *blues* del Delta dejó huella en la imaginación norteamericana por medio de momentos como éste, por medio de un espíritu que se oponía a la sensibilidad comercial, a las triquiñuelas que llegarían a dominar la industria del espectáculo, aspirando, por el contrario, a un nivel de expresión personal más íntimo y más turbulento desde el punto de vista psicológico, aunque también con resonancias de muchos otros temas. La obra de Son House llegó a representar este aspecto del lenguaje del Delta, y fue su ardiente pasión, más que su técnica específica de guitarra o su capacidad compositiva, lo que sin duda impresionó tanto a Robert Johnson, Muddy Waters y todos los demás oyentes a quienes tanto atraía su música.

Pero todo esto casi se perdió para nosotros. Poco después de empezar a actuar profesionalmente como guitarrista, y antes de grabar ni un solo disco, House se vio envuelto en un incidente violento en una parranda de sábado por la noche en Lyon (Mississippi). House le contaría después a Alan Wilson que uno de los clientes enloqueció y empezó a disparar una pistola. Son resultó herido y terminó pegándole un tiro mortal a aquel hombre. A pesar de que alegó que había actuado en legítima defensa, House fue condenado por homicidio a una reclusión de quince años en la famosa prisión de Parchman.

No es fácil defender la veracidad de esta historia. El único prisionero apellidado House durante aquel periodo, según los registros del estado, era Ed House. Pero este recluso, que pasó menos de dos años en Parchman, desde el 16 de septiembre de 1930 hasta el 28 de abril de 1932, fue condenado por contrabando, no por asesinato ni homicidio. La cronología resulta sorprendente: si este convicto fuera de verdad el célebre guitarrista, resultaría que House habría hecho su disco sobre la vida en la prisión «Mississippi County Farm Blues» [El *blues* de la cárcel del condado de Mississippi] antes de su condena en Parchman. Esta idea es extraña, aunque no imposible. Por otra parte, el hecho de que la condena fuera por un delito menor haría mucho más comprensible que House haya quedado en libertad después de tan poco tiempo.

Sin embargo, de la interpretación de House de «Mississippi County Farm Blues» de 1930, recientemente descubierta, surge otra versión de la historia. En este disco, la grabación más rara que se conoce de un *blues* —apareció por fin en el año 2005 después de que los coleccionistas pasaran décadas buscándola—, House canta que fue encarcelado por asesinar a una mujer.

*They put me in jail, wouldn't let me be.
They put me in jail, wouldn't let me be.
Put me in jail, would not let me be.
They said I killed Vera Lee.*

[Me metieron en la cárcel, no me dejaban en paz.
Me metieron en la cárcel, no me dejaban en paz.
Me metieron en la cárcel y no me dejaban en paz.
Dijeron que maté a Vera Lee].

Stephen Calt relata su sorpresa^[60] cuando escuchó una letra similar en una cinta privada de House, grabada por Nick Perls poco después del descubrimiento del *bluesman* en 1964. En un tono muy suave, casi como si estuviera hablando para sí, House cantaba sobre su arresto por el asesinato de Vera Lee. Calt recuerda que comentó esta sorprendente letra con Alan Wilson, que había aceptado (y publicado) la versión, más insulsa, que House daba de los motivos de su arresto y encarcelación. Wilson se quedó perplejo y se limitó a decir: «No tengo ninguna explicación». Calt continúa^[61]: «[House] me contó que había matado a un hombre de un tiro en una fiesta en Long Island alrededor de 1953, pero quedó en libertad debido a que el jurado aceptó sus alegaciones [...]. Yo diría que este episodio probablemente fuera el que House describió a Wilson, y que su víctima de 1927, más o menos, fue una tal Vera Lee». El redescubrimiento de la grabación de 1930, con la misma referencia a Vera Lee datada treinta y cuatro años atrás —hecha sólo poco después de que House saliera de Parchman— plantea algunas preguntas perturbadoras y difíciles de contestar sobre las circunstancias que llevaron a House a la cárcel.

SEIS MESES NO SON UNA CONDENA

Se supone que las cárceles no desempeñan un papel importante en la historia de la música, pero en la desordenada subcultura del Delta todo es lo contrario de lo que se podría esperar. Es difícil encontrar aquí nombres escritos con luces brillantes. De hecho, no hay «carreras musicales», en ninguna de las posibles acepciones del término. Y, aunque pueda parecer increíble, los aficionados consideran el fracaso como un símbolo del éxito; se trata de un mundo loco, invertido como si se viera en un espejo. Incluso en la actualidad, los aficionados al *blues* y los investigadores tienden a preferir a los músicos con las biografías más problemáticas, y valoran los discos más raros, los que menos vendieron, mientras desdeñan a los artistas que llegaron a un público amplio. Que los *fans* de otros géneros musicales busquen el estilo de vida de los ricos y famosos; los devotos de la tradición del Delta, como la Estatua de la Libertad, prefieren, por el contrario, interesarse por los agotados, los pobres y los miserables. Ningún licenciado en la Academia Juilliard ha entrado en el Salón de la Fama del *blues* —y no parece que ninguno vaya a hacerlo próximamente—, pero los convictos y los vagabundos, los bebedores y los infieles, son recibidos con los brazos abiertos.

Las primeras leyendas del *blues* del Delta satisfacerían estos intereses de sus futuros admiradores, aunque no por elección sino por necesidad. No se situaban en primer plano, y trabajaban más en las granjas y como mano de obra que como guitarristas y cantantes. El certificado de defunción de Charley Patton dice que era «granjero». El de Willie Brown, lo califica de «granjero arrendatario». El de Robert Johnson afirma: «Se quedó en la casa con algunos de los negros diciendo que quería recoger algodón». Los especialistas en *blues* hablan tranquilamente de que Patton «actuaba» en Ruleville (Mississippi), o de que Johnson «actuaba» en Birdsong (Arkansas), pero hay que ir a estas localidades para hacerse una idea de en qué consistirían esas actuaciones. El censo más reciente asigna una población de cuarenta almas a Birdsong, así que intentemos imaginar qué clase de «carrera» musical tenía uno si actuaba allí en la época de la Gran Depresión. La verdad es que en nuestras averiguaciones sobre el antiguo *blues* del Delta, no encontramos ninguno de los símbolos habituales de la vida de los intérpretes de música. No existía la posibilidad de hacer carrera. Tocando la guitarra sólo se podía ganar unos dólares, quizá dos o tres más unas copas gratis por actuar en un garito una noche; desde luego, era más que lo que se obtenía recogiendo la cosecha, pero en cualquier caso se trataba de unos ingresos muy modestos si los comparamos con los de los artistas actuales. En aquella región no había salas de conciertos ni conservatorios; si la música tenía algo parecido a un hogar, hay que buscarlo en las plantaciones y en las cárceles.

Parchman era las dos cosas. Con sus más de ocho mil hectáreas de extensión,

situado en un terreno muy fértil en pleno Delta, la prisión de Parchman ponía a trabajar a sus reclusos de una forma que recordaba perturbadoramente al sistema esclavista vigente hasta la Guerra de Secesión. La represión iba pareja a la hipocresía, ya que en Parchman se hacía un esfuerzo por mostrar una apariencia compasiva. No había muros ni alambradas de tela metálica que recluyeran a los presos. La «puerta» principal sólo cumplía una función simbólica: estaba suelta, no se abría en medio de algo que sirviera de barrera. Los visitantes no veían grupos de celdas ni fortificaciones, sólo unos barracones de madera baratos. El superintendente de la prisión vivía en una típica mansión sureña, llena de columnas, gabletes y un porche que la rodeaba por completo; su propietario era el «amo», aunque oficialmente no se lo llamara así. No había torres para que unos guardianes vigilaran el llano paisaje del Delta. De la vigilancia se encargaban, en buena medida, los propios presos; había algunos convictos antiguos, que resultaban de fiar, muchos de los cuales cumplían largas condenas por asesinato y estaban bien equipados para intimidar y dominar a los recién llegados. Su papel era exactamente el mismo que el de los «negreros» de las viejas plantaciones: deseosos por hacer cumplir las «órdenes del amo» para conservar sus precarios privilegios, ellos mismos eran esclavos del sistema, y hacían tanto de víctimas como de verdugos.

Estos veteranos solían recibir el encargo de castigar las infracciones con «Annie la Negra», el instrumento favorito en la prisión de Parchman para reformar a los ángeles caídos que albergaba. El superintendente podía alardear, en este sentido, de seguir las antiguas tradiciones. Esta pesada correa de cuero, de diez centímetros de anchura, casi uno de grosor y poco menos de un metro de longitud, procedía directamente de la época de la esclavitud. Además, en Parchman se empleaba una forma de brutalidad más lenta y firme con una estructura muy sencilla, una forma de disciplina tal vez menos pintoresca que «Annie la Negra» pero incluso más salvaje en sus efectos a largo plazo. Para los empleados de Parchman, los prisioneros, más que meros criminales, eran una fuente de dinero, y la ley del máximo beneficio estaba a la orden del día. Durante el primer medio siglo de su existencia, Parchman podía enorgullecerse de que sus reclusos eran la segunda fuente de ingresos más importante del estado de Mississippi; sólo la recaudación de impuestos generaba más dinero. De hecho, Parchman parecía un modelo a seguir como la institución penal más rentable en su tiempo de todo Estados Unidos. ¡Al fin había una actividad económica en que el Delta del Mississippi tomaba la delantera al resto de la nación!

Los prisioneros también muestran los defectos ocultos del sistema. «En todas partes oímos hablar de hombres que trabajaban^[62] hasta caer muertos o calcinados por el sol», escribió Alan Lomax recordando la visita que hizo a Parchman en busca de canciones. “La automutilación era una salida. Era bastante común ver hombres con una sola pierna o un solo brazo, hombres que se habían cortado un pie o una mano con un hacha o una azada”. La horrible experiencia cotidiana comenzaba a las cuatro y media de la mañana, cuando un silbato de vapor indicaba a los convictos que

tenían que salir de sus literas. Los prisioneros marchaban en formación cerrada y apuntados por armas de fuego hasta los campos, donde comenzaban su ardua labor, que continuaba hasta la puesta de sol. Los reclusos solían trabajar bajo un sol abrasador y tenían que producir un determinado resultado cada día. “Conocí a un veterano apodado respetuosamente ‘el rey del río’ porque había sido el jefe de la granja más productiva de la penitenciaría durante veinte años”, relata Lomax. “Los pies del ‘rey del río’ se habían convertido en unas bolsas de huesos reblandecidos debido a todos los años que llevaba pateando los campos de la penitenciaría. Como dice la canción, había corrido y caminado ‘hasta que sus pies se pusieron a rodar, como una rueda’”. Se almorzaba en los campos. A veces ni siquiera se podía encontrar un lugar sombreado para hacerlo. La comida solía ir mezclada con bichos y gusanos. Era frecuente que los prisioneros se pelearan, y en lugar de interceder, muchas veces el negrero dejaba que los combatientes resolvieran el asunto a puñetazos hasta que uno caía.

La música aquí no prosperó como actividad de ocio, como entretenimiento, sino como una forma de supervivencia. Cuando en 1933 John y Alan Lomax comenzaron su viaje de veinticinco mil kilómetros con la intención de descubrir y grabar la abandonada música popular del sur del país, descubrieron muy rápido que visitar penitenciarías era lo más productivo. En total estuvieron en once, e hicieron su propuesta a unos veinticinco mil reclusos afroamericanos. Salmodias, *work songs*, *hollers*, *spirituals*, *blues*, baladas: la creatividad musical que florecía en estos centros infernales era a un tiempo deprimente y fascinante. Y Parchman, en el corazón del Delta, destacaba entre todos ellos. Desde luego, los Lomax habían encontrado cantantes muy meritorios en otras prisiones: «Iron Head» [Cabeza de hierro], un anciano negro recluido en la Prisión Central del Estado de Texas, conocía tal cantidad de canciones que Lomax se lamentó de que haría falta «un volumen de quinientas páginas^[63]» para transcribir las canciones de este “Homero negro”; Huddie Ledbetter, que llegaría a ser conocido entre los aficionados al *blues* por su apodo, “Leadbelly”, impresionó a los visitantes en la Prisión Estatal Angola, en Louisiana, un lugar donde surgió poca música debido a las estrictas normas que prohibían que los convictos cantaran mientras trabajaban. Pero en Parchman, la abundancia de la música era apabullante. John Lomax comentó en una carta^[64] que haría falta pasar muchos meses grabando allí para hacer justicia a la música de los prisioneros de Parchman. Se quedó muy corto: la verdad es que hizo falta un cuarto de siglo. John y Alan volvieron una y otra vez, y todas ellas fracasaron en su intento de registrar toda la riqueza musical de esta cárcel del Delta.

Conocemos a Mattie May Thomas exclusivamente por las grabaciones que hizo para Herbert Halpert durante los dos días que éste pasó grabando en Parchman en 1939. Thomas, que cantó en el cuarto donde cosían las mujeres sin que nadie la acompañara, no aportó canciones tradicionales ni composiciones elaboradas; lo que hizo fue ofrecer a su interlocutor un testimonio personal cantado que va de lo amargo

a lo desgarrador, con tanta vehemencia que resulta sumamente perturbador para el oyente.

*You keep on talkin' 'bout the dangerous blues.
If I had me a pistol, I'd be dangerous too.
Yeah, you may be a bully, then but I don't know.
But I fix you so you won't give me no more trouble in the world I know [...].*

*My kneebone hurt me and my ankles swell.
Yes, I may get better, but I won't get well.
There, Mattie had a baby and he got blue eyes.
They must be the captain, he keep a hanging around.
That must be the captain, keep a hangin' around.
Keep on hangin' around [...].*

*Six months ain't no sentence. Baby, nine years ain't no time.
I got a buddy in the big house done from fourteen to twenty-nine [...].
Ah, the jailhouse was my beginning and the penitentiary's near my end
And the electric chair is too big for me here.
I'm going to tell you, baby, like the dago told the jew,
«If you don't like-ee me, there's things I don't like in you».*

[Hablas todo el tiempo sobre lo peligroso que es el *blues*.
Si yo tuviera una pistola, también sería peligrosa.
Sí, quizá seas un matón, pero yo no lo sé.
Pero te apaño para que no me des más problemas nunca [...].

Me duele la rodilla y tengo los tobillos hinchados.
Sí, puede que mejore, pero no me pondré bien.
Mira, Mattie tuvo un hijo con los ojos azules.
Ellos tienen que ser el capitán, él sigue por aquí.
Ellos tienen que ser el capitán, sigue por aquí.
Sigue por aquí [...].

Seis meses no son una condena. Cariño, nueve años no es nada.
Tengo un colega que ha estado en la casa grande de los catorce a los
veintinueve [...].
Ah, la cárcel fue mi principio y la penitenciaría está cerca de mi fin
y la silla eléctrica es demasiado grande para mí.
Te lo voy a decir, cariño, como el *tano* le dijo al judío:
«Si a ti no te gusto, hay cosas tuyas que no me gustan a mí»].

Incluso en el contexto de las letras del *blues* —que siempre han impresionado a

una buena parte del público por su franqueza y su desdén por las sutilezas sociales—, las palabras de esta mujer resultan inquietantes. Pero Thomas no era alguien que se fuera a adaptar a las expectativas de la sociedad en que vivía: en la época en que cantó esta canción para que la grabara Halpert, cumplía su tercera condena en prisión. Por lo que sabemos, Thomas nunca volvería a grabar.

La mayor parte de las carreras musicales que se vislumbran en las grabaciones de Parchman son similares a ésta: cantantes extraordinarios que graban unas pocas cosas y después desaparecen en la oscuridad. Muy poca, de entre toda esta música, se ha lanzado comercialmente; muy pocas canciones documentan este lúgubre monumento del Delta del Mississippi. Los Lomax oyeron a reclusas cantar apasionadamente junto a sus máquinas en la sala de costura; grabaron las ricas *work songs* de los grupos que trabajaban en el campo, con su forma de pregunta y respuesta; escucharon voces combinándose con reverencia en los *spirituals* que se entonan en las ceremonias religiosas matinales de la Pascua, cantando «Estoy preocupado, Señor, estoy preocupado; estoy preocupado por mi alma». Y las historias de quienes cantaban eran a menudo tan conmovedoras como las propias canciones. Casi siempre los prisioneros hablaban de sus tribulaciones personales, de las injusticias que habían sufrido y de su esperanza eterna de obtener el perdón y la libertad, cosa que los influyentes visitantes blancos, según creían, podrían ayudarles a conseguir.

Incluso John Lomax, casi inmunizado contra las sorpresas después de pasar años recogiendo canciones en las localidades más extrañas, debió de quedarse desconcertado en su visita a Parchman a finales de 1939. Entonces Lomax pidió a los responsables de la prisión que lo ayudaran a encontrar a los convictos que podría valer la pena grabar en su siguiente visita. Ellos mencionaron con orgullo a Booker «Bukka» White, un artista que grabó con Vocalion y que por aquel entonces tenía un contrato con Lester Melrose, un productor discográfico de Chicago, aunque estaba prisionero en el estado de Mississippi. A diferencia de casi todos los demás convictos que había conocido, White mostró muy poco interés por grabar para el reputado visitante de la Biblioteca del Congreso. White estaba acostumbrado a cobrar —y a cobrar bien— por su música. Le gustaba fanfarronear de lo que había ganado en su primera sesión de grabación, para el sello Victor, en 1930; las cifras que mencionaba oscilaban entre doscientos cuarenta y cuatrocientos dólares, y nunca olvidaba comentar que le habían regalado una guitarra nueva para la ocasión. Justo antes de ingresar en Parchman, White había grabado «Shake ‘Em On Down» [Estáfalos], un gran éxito comercial que había sido rápidamente imitado por muchos otros cantantes de *blues*. Unos meses más tarde, Big Bill Broonzy tuvo un éxito aún mayor con una versión de la canción, y antes de que nadie pudiera darse cuenta, la mitad de los cantantes de *blues* de Chicago tenía una versión, cada cual más espectacular: «Ride ‘Em On Down» o «Break ‘Em On Down» o «Truck ‘Em On Down». ¿Por qué iba a grabar ahora gratis? White accedió porque sabía que estaba en una posición vulnerable como recluso, pero sólo quiso interpretar dos temas para la Biblioteca del

Congreso, el viejo *standard* de *blues* «Po' Boy» [Pobre chico] y una amarga canción inspirada por su segunda mujer, Susie, titulada «Sic 'Em Dogs On» [Échales a los perros].

White probablemente tenía veintinueve años^[65] cuando conoció al mayor de los Lomax, que le doblaba en edad, pero no es fácil decir quién de los dos había vivido una vida más completa y amplia en aquel momento. White también había visto mundo, y sus viajes no habían carecido de cierta grandiosidad. Había combatido con éxito como boxeador profesional en Chicago, había jugado al béisbol a un nivel semiprofesional con los Birmingham Black Cats durante dos temporadas, había trabajado como chico para todo y como músico en el espectáculo itinerante de Silas Green, había vendido licores de contrabando, había tocado la guitarra en garitos y fiestas y había absorbido el *blues* del Delta de primera mano en la época en que vivía en la granja de su padre en Grenada, «una tierra excelente^[66]». El principal modelo de White era el guitarrista Charley Patton. Años más tarde, diría de Patton que era un “gran hombre” y recordaría el revuelo que se formó en Clarksdale por la publicación de un nuevo disco de Patton: White tuvo que meterse a presión en una habitación atestada donde un montón de gente se había congregado alrededor de un fonógrafo.

En realidad, los viajes de White superan con mucho incluso los de un bohemio como Patton. Cuando lo recluyeron una temporada en el décimo campamento de la prisión de Parchman, White ya había «vagabundado» (como decía él) por Saint Louis, Baltimore, Cincinnati, Cleveland, y en sus viajes hacia el norte incluso había llegado hasta Buffalo.

Iba vagabundeando, dormía en las vías del tren^[67], al lado, ya sabes [...]. Cuando veía un peral o un manzano accesibles, iba y me llenaba el bolsillo y volvía a subirme a un tren de carga y empezaba a tocar aquella vieja guitarra. Eso hacía que los demás vagabundos se pusieran contentos y pronto se organizaba una especie de comida. Tío, te lo digo, no veía ninguna posibilidad más que seguir adelante.

Si podemos creer en sus neblinosos recuerdos de esta época, White comenzó a viajar por su cuenta cuando sólo tenía nueve años de edad. En realidad, el recluso que no se plegó ante John Lomax en Parchman en mayo de 1939 y se negó a grabar su música gratis, era un hombre de mundo que había cosechado ciertos éxitos y que se sentía seguro de sí mismo.

Además, White había vivido una tragedia personal previa a su encarcelación. Se había casado a los dieciséis años y había enviudado antes de cumplir los veinte. Años más tarde, recordaría el sufrimiento que pasó mientras contemplaba cómo su joven esposa, Jessie Bea, moría como consecuencia de una ruptura de apéndice en un hospital de Houston (Mississippi). Y su música y sus viajes lo habían puesto en contacto con los estratos más pobres de la sociedad durante los años de la Gran Depresión. White había recogido algodón en el Delta y había conocido la pobreza y los apuros de los trabajadores en que se basaba la economía agrícola de la región. Sus

incansables viajes estaban sin duda motivados, al menos en parte, por el deseo de escapar de esta durísima vida.

De todos modos, hay que evitar caer en la trampa de considerar a White y a los demás músicos que estaban prisioneros en Parchman como meras víctimas del sistema. Sin ninguna duda, allí podían ocurrir y ocurrían graves injusticias, pero muchos de los reclusos eran agresivos e incluso despiadados, y las verdaderas víctimas eran, en general, aquellos desgraciados que se habían cruzado en su camino en un mal momento. Stephen Calt recuerda a White jactándose^[68] de haber viajado en trenes de carga con una insignia falsa de agente especial, gracias a la cual extorsionaba a los otros vagabundos que viajaban con él y les sacaba dinero u objetos; esta afirmación aporta un nuevo sentido a su conocido estribillo «Shake ‘Em On Down». Cuando le preguntaron sobre el asesinato por el que fue encarcelado, White no dio ninguna excusa ni trató de negar los hechos. Su respuesta fue: «Le disparé justo donde quería dispararle^[69]».

Ralph Lembo, el propietario de una tienda en Itta Bena que a veces trabajaba de cazador de talentos, organizó la primera grabación de White para el sello Victor en Memphis en 1930. Sólo se editaron cuatro discos de todo el material grabado — parece que se grabaron otros diez temas— y las interpretaciones que han llegado hasta nosotros nos hacen lamentar no poder escuchar el resto de su música. En «The New Frisco Train» [El nuevo tren de Frisco] y en «The Panama Limited»,^[70] White logra el perfecto sonido de la guitarra «vagabunda», imitando el ritmo y la velocidad de un tren de carga por medio de las seis cuerdas. Ésta debió de ser la música que White llevó de un lado a otro durante sus años de constantes desplazamientos. Su forma de cantar transmite el mismo espíritu despreocupado: su voz se mueve sin esfuerzos desde la entonación hasta la narración jadeante, o se pone a bromear con su acompañante, Napoleon Hairston. En la misma sesión, White improvisó con facilidad algunas piezas religiosas, haciendo el papel del predicador que supuestamente tenía que grabarlas aquel día pero que había sucumbido a la tentación de consumir ciertos licores de alta graduación la noche anterior. «La Señora Minnie» (probablemente Lizzy Douglas, más conocida como Memphis Minnie) también acudió para añadir su voz a los discos, cantando las respuestas a las frases del solista en el estilo habitual de las iglesias.

Estas grabaciones no fueron de gran ayuda para la carrera de White, que se quedó en Memphis una temporada después de la sesión, intentando ganarse la vida como músico. Además de cantar y tocar la guitarra, también se defendía con el piano y la armónica. Pero el resurgimiento económico que se esperaba desde la caída de la bolsa producida en el mes de octubre del año anterior no llegó, y la industria de la música sufrió una crisis aún peor que la de otros sectores. White abandonó su proyecto de instalarse en Memphis y regresó a Mississippi, aunque volvería a intentarlo cuatro años más tarde. En 1934 retornó, esta vez acompañado por su padre, y trató de que el sello OKeh los grabara a los dos tocando a dúo. Una vez más, White hizo pocos

progresos y la pareja tuvo que regresar a Mississippi antes de que se les acabaran los escasos ahorros que tenían. White no volvería a meterse en un estudio de nuevo hasta la sesión de 1937 en que surgió «Shake 'Em On Down», e incluso la grabación de este tema clásico estuvo a punto de no poder hacerse. White ya había sido arrestado por el asesinato que lo llevaría a Parchman cuando viajó a Chicago. Según Samuel Charters y Paul Oliver, White fue puesto en libertad bajo fianza para poder hacer esta grabación, aunque el profesor David Evans sospecha que quizá el productor Lester Melrose recibiera un permiso especial de las autoridades para llevar a cabo la sesión.

El éxito de «Shake 'Em On Down» le valió a White el estatus de celebridad en el interior de la prisión. Los reclusos y los guardias hicieron un fondo común para comprarle una guitarra, y fue eximido de una buena parte de los duros trabajos que martirizaban a los otros convictos. White daba clases de guitarra al hijo del capitán del campamento, y en algunas ocasiones especiales le pedían que actuara. Cuando el gobernador de Mississippi visitó Parchman, White tocó para él y quedó muy sorprendido al enterarse de que este político sabía quién era; parece ser que esto se debe a que resultaba tan rentable para Melrose que éste había intentado conseguir un perdón para su músico. Podemos imaginarnos con facilidad el orgullo de los funcionarios de Parchman cuando pudieron ofrecer a Lomax, durante su visita a la prisión de 1939, a un artista profesional con discos grabados. Pero aunque White se libró de los aspectos más degradantes de la vida en Parchman, su paso por la cárcel fue una experiencia que le alteró en cuestiones esenciales. Este cambio es perceptible en sus canciones: el jovial y despreocupado *ethos* de «The Panama Limited» y «Shake 'Em On Down» es sustituido por un estado de ánimo más oscuro e introspectivo en sus grabaciones posteriores. El sentido del patetismo entra en su música por primera vez, y las canciones de White ya no serán ligeros entretenimientos para garitos y fiestas, y adquirirán una dimensión más abiertamente artística.

El rechazo de White a grabar más material para la Biblioteca del Congreso podría haber sido un error desastroso. Había llegado a la cima de su carrera, un punto que nunca superaría durante las décadas de actividad musical que le quedaban. ¡Qué gran pérdida para el *blues* si esta música no se hubiera podido documentar! Pero White tenía la determinación de volver a hacer grabaciones comerciales, no sólo discos para archivar en la Biblioteca del Congreso. Cuando salió de Parchman a finales de 1939, tuvo la oportunidad de hacerlas, y la aprovechó. Tras una breve reunión con su familia en el condado de Chickasaw, White se subió en un tren de carga que se dirigía a Chicago, donde tenía la esperanza de conseguir el apoyo de Lester Melrose para revitalizar su carrera musical.

Sólo habían pasado dos años y medio desde que White grabara «Shake 'Em On Down», pero no habían sido buenos años para el *blues* acústico. La escena de Chicago se había decantado por sonidos más modernos; la música *swing* estaba por todas partes; la revitalización de su carrera y una buena pastilla, dos cosas que le

habían prometido los hermanos Chess, no eran nada más que un sueño para el futuro; y algunos músicos de *blues* más mayores, con la esperanza de conservar su público, se dedicaban a canciones de baile que combinaban los efectismos melodramáticos y los dobles sentidos cómicos y sugerentes. Muddy Waters recordaría, más adelante^[71], la resistencia que encontró en Chicago al «*blues* triste de toda la vida». Los propietarios de los clubs «afirmaban, negando con la cabeza: “Lo siento, no puedo contratarte”».

Quizá White se dio cuenta de esto, ya que se presentó ante Melrose directamente con material que imitaba otras grabaciones de *blues* que habían tenido éxito. Pero el productor, tal vez en un raptó de inspiración o tal vez simplemente irritado, rechazó esta música y mandó a White a un hotel cercano con el encargo de que pasara ahí un par de días y se inventara algo fresco y original. Parece que la admonición del productor tocó alguna vena de creatividad musical que White había alimentado en Parchman; ¿cómo explicar, en caso contrario, el extraordinario material que White presentó cuando volvió a buscar a Melrose dos días más tarde? El productor se quedó estupefacto por el cambio. Años más tarde, White se acordaba vívidamente de aquella escena: “Nunca antes me había ocurrido que un hombre, negro o blanco^[72], me besara en plena boca, pero eso fue lo que hizo. Me dijo: “Tío, por Dios, lo has hecho perfecto. Llevo treinta y cinco años en este trabajo y nunca había visto a nadie hacer lo que tú has hecho en dos días. Y me dijo: ¿Cómo demonios lo has hecho? ¿De dónde lo has sacado?”.

Melrose organizó con rapidez dos sesiones de grabación, el 7 y el 8 de marzo de 1940, en un pequeño estudio en el South Side de Chicago. No se hizo ninguna concesión a los gustos ni a las tendencias modernas en la planificación ni en la ejecución: White tocó una guitarra Gibson que habían pedido prestada a Big Billy Broonzy y sólo lo acompañó un hombre que tocaba la tabla de lavar y que probablemente fuera Washboard Sam. Sin embargo, lejos de evocar una época arcaica, la música de White grabada para Vocalion en 1940 transmite un espíritu con miras al futuro que bien podría haber inspirado un rumbo completamente nuevo en la composición del *blues*, si se hubieran comprendido y apreciado sus aportaciones. La verdad es que esta música se acerca más a la canción culta de lo que el *blues* nunca se había atrevido, y sin perder ninguna de las cualidades esenciales de la herencia del Delta. Esto era *blues* del Delta a su máximo nivel: la declaración personal de una profunda intensidad emocional pero con unas resonancias sociales amplias e insoslayables, algo pocas veces expresado tan bien y con tanta claridad; algo dotado, además, de un ritmo vibrante y enérgico, un impulso irresistible que arrastra al oyente con su fuerza.

Los clichés del *blues* tradicional, como empezar con la frase «woke up this morning» [me desperté esta mañana], no tienen cabida en estas canciones. White ataca al sistema judicial en su «District Attorney Blues» [El *blues* del fiscal del distrito] y hace lo mismo con la institución penal en que estuvo recluido en

«Parchman Farm Blues» [El *blues* de la prisión de Parchman]. Sus «High Fever Blues» [El *blues* de la fiebre alta] y «When Can I Change My Clothes?» [¿Cuándo puedo cambiarme de ropa?] basan sus amargos relatos en otras experiencias vividas en Parchman, así como «Fixin' to Die Blues» [Preparándome para morir], inspirado por otro prisionero y guitarrista que entró en coma antes de expirar. Aquí la música late con una energía inquieta, que no concuerda en absoluto con la sombría imagen que pinta White con sus amargas palabras:

*Look over yonder, on the burying ground.
Yon stand ten thousand standin' to see them let me down [...]
Mother, take my children back, before they let me down.
And don't leave them standin' and cryin' on the graveyard ground.*

[Mira hacia allá, al cementerio.
Detrás hay diez mil mirando cómo me abandonan [...].
Madre, llévate a mis hijos antes de que me abandonen.
Y no los dejes llorando en el cementerio].

No está claro en qué clase de público estaba pensando Melrose cuando accedió a grabar estas canciones. Desde luego, a White no le sirvieron para concretar sus sueños de hacer una exitosa carrera como intérprete. Con la excepción de una breve nota en el *Amsterdam News* de julio de 1940 —que las rechazaba en una sola frase y ni siquiera las llamaba *blues* sino «música folk»—, estas canciones fueron virtualmente ignoradas en la prensa negra, y su temática las convertía, fuera de toda duda, en inapropiadas para atraer a los compradores de discos blancos interesados en músicas de otras razas. White, por su parte, vería languidecer su carrera durante un cuarto de siglo. Cuando su primo B. B. King lo visitó en Memphis a comienzos de la década de 1950, White contribuyó en lo que pudo a que su joven pariente se hiciera un hueco en la escena local. Pero él, en aquella época, trabajaba en una fábrica de tanques y vivía en una pensión en Orleans Street. Lo contrataban para tocar de vez en cuando, para animar una fiesta un sábado por la noche, y pasaba algunas tardes de domingo haciendo música en la casa de Frank Stokes, otro *bluesman* de los viejos tiempos casi completamente olvidado. White incluso trató de adaptar su estilo con la guitarra para grabar con una banda de *rhythm and blues*, pero nadie pareció darse cuenta ni sentir el menor interés, y mientras la carrera de King iba viento en popa, la de White no acababa de arrancar.

Pero los discos publicados por Vocalion en 1940 tuvieron unas consecuencias que el propio White nunca podría haber imaginado y, si las hubiera imaginado, le hubieran parecido increíbles. Bob Dylan grabaría el tema «Fixin' to Die» en su primer disco, en un momento en que no se sabía con certeza si White estaba vivo o muerto. Otro joven guitarrista, John Fahey —que, al igual que Dylan, nació pocos

meses después de las sesiones de grabación para Vocalion—, quedaría tan conmovido por esta música que, junto a otro estudiante de Berkeley, ED Denson, se puso a buscar al *bluesman*, contribuyendo al retorno de White a la interpretación y los estudios de grabación en la década de 1960. Samuel Charters, que a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960 colaboró con sus escritos en el resurgimiento del *blues*, alabó con profusión estas primeras grabaciones, antes y después de la reaparición de White, y les dedicó casi un capítulo entero en su libro *The Bluesmen*. Otros escritores —Peter Guralnick, Mark Humphrey, Simon Napier— retomarían este tema, consagrando los temas grabados en aquella sesión de 1940 para Vocalion como clásicos de la tradición del Delta. Humphrey lo expresa de manera convincente: «En estas grabaciones se siente el peso del mito^[73]».

NO CONOZCO MI FUTURO, NO CONOZCO MI PASADO

La carrera de Son House después de su paso por Parchman se parecería misteriosamente a la de White. Ambos reaparecieron como figuras célebres en la década de 1960, tras años de dedicarse a duros trabajos manuales; ninguno de los dos tenía ni idea del estatus de culto que habían alcanzado sus canciones para la nueva generación de los aficionados al *blues*. Pero todavía no corresponde hablar de este importante momento. Poco tiempo después de salir de Parchman, House también tuvo la oportunidad de hacer una grabación comercial, pero sólo una. Y, al igual que sucedió con los discos de White, lo que hizo House en el estudio llegaría a ser considerado como uno de los principales hitos de la historia del *blues* del Delta. La industria de la música no le prestó demasiada atención, por supuesto, y House no recibió más ofertas para grabar. Pero también en este caso la música encontraría, con el tiempo, su particular público, cuya devoción compensaba la indiferencia del mercado. Para entonces, sin embargo, House también había desaparecido, al menos desde el punto de vista de los aficionados, para quienes estas grabaciones parecen hechas por fantasmas, no por hombres de carne y hueso que habían estado de paso brevemente, habían dejado unas pocas canciones para la posteridad y después se habían encaminado hacia un silencio y un aislamiento incluso más completos que los de la prisión de Parchman.

Según la mayor parte de las crónicas, Son House salió de Parchman a finales de 1929 o comienzos de 1930. House afirmó que esto fue debido, en buena medida, a la intercesión de su padre, aunque es probable que su familia haya conseguido una carta de algún blanco importante, ya que es difícil creer que la fuerza de un padre entregado pudiera impresionar a las autoridades. En cualquier caso, el convicto fue trasladado a Clarksdale, donde un magistrado lo dejó en libertad y le advirtió que no debía volver a pisar aquella ciudad. House prometió que, si lo dejaban irse, recorrería tanto terreno como un zorro rojo. Fiel a su palabra, en cuanto quedó libre recorrió a pie los veinte kilómetros que lo separaban de Jonestown y desde allí viajó hasta el apeadero de Lula, una aldea del Delta donde vivían menos de quinientas personas.

House intentó aprovechar las pocas oportunidades para hacer música que ofrecía Lula. Primero se dedicaba a tocar en la estación de tren, y después consiguió un trabajo actuando en un café de la localidad. Charley Patton, que vivía a unos pocos kilómetros de Lula en una choza que formaba parte de una plantación, había escuchado a House en la estación, y muy pronto empezó a contar con él para sus proyectos y planes. Cuando Arthur Laibly llegó a Lula, a mediados de 1930, para organizar otra sesión de grabación para Patton, preguntó al guitarrista si conocía a alguien talentoso para invitarlo a Grafton a grabar. Patton decidió llevar consigo a Wisconsin a dos guitarristas, Son House y Willie Brown, además de a la pianista y

cantante Louise Johnson y un grupo de *gospel a cappella* conocido como los Delta Big Four.

En este viaje a Grafton, Patton sólo grabó cuatro canciones, lo cual es una notable caída en su rendimiento teniendo en cuenta la productividad de sus sesiones anteriores, pero también resulta comprensible por la combinación de dos factores: uno tiene que ver con que había otros músicos talentosos, y otro con la lentitud con que Paramount sacaba las grabaciones inéditas de Patton. El dúo que formaron Patton y Brown, en cualquier caso, funcionó muy bien, especialmente en «Moon Going Down» [Luna que baja], donde los acordes de Brown hacen de colchón para las síncopas y los rellenos de Patton. Las demás aportaciones de Patton a la sesión consistieron en las sugerentes bromas que, junto a House y Brown, hacía mientras Louise Johnson tocaba el piano.

El papel que desempeñó Johnson en este viaje a Grafton no se recuerda tanto por su música como por el melodrama de pésimo gusto que tuvo lugar entre bambalinas. El giro que dieron los acontecimientos fue muy desafortunado: el Delta ha producido muy pocos pianistas de primera fila —al menos, muy pocos han quedado documentados en disco— y Johnson merece ser reconocida como una de los mejores. Cuando Alan Lomax entrevistó al pianista Thomas «Jay Bird» Jones^[74] en 1942, éste se mostró muy orgulloso de los talentosos pianistas que había en Clarksdale en las décadas previas. «Aquí había trece pianistas», recordó con una rara precisión, y dijo algunos de sus nombres; se trata de figuras olvidadas hace ya mucho tiempo, que no dejaron ninguna grabación. La música del propio Jones apenas tiene interés. Desde luego, no hay en ella nada que no se hubiera podido escuchar en muchas otras ciudades. Pero Jay Bird fue franco cuando confesó al entrevistador: «Por supuesto, yo era el peor de todos». Nunca sabremos cuánto mejores eran los demás. Quizá Johnson fuera una de los trece pianistas mencionados por Jay Bird. Sabemos, por ejemplo, que en la década de 1930 vivía en la plantación King-Anderson, en las afueras de Clarksdale.

Como ya hemos visto, el renombre del *blues* del Delta se basa en las contribuciones de una serie de innovadores guitarristas. En comparación con los estilos pianísticos afroamericanos que surgieron en otras partes del país —como el *stride* de Harlem, el *ragtime* de Saint Louis o el *swing* de Kansas City—, resulta fácil caer en la tentación de asumir que el Delta no produjo nada original, que sólo imitó lo que se hacía en otros lugares. Pero Louise Johnson acaba con este mito. Sin duda, había oído grabaciones de esos otros estilos, pero probablemente había pasado más tiempo escuchando los *blues* de guitarra del Delta, con sus estructuras flexibles, puesto que incorpora algo de la sensibilidad particular de esta música para cuerda a su manera de atacar el teclado, y el resultado es tan original como interesante. Toca de un modo ágil y rítmico, pero con un agradable flujo y reflujo que lo libera del pulso básico. La música respira y bulle, y Johnson canta con energía y descaro por encima de los vitalistas pavoneos del piano. Si tuviera que especular sobre los

orígenes de esta música, me imaginaría a un guitarrista que se despierta una mañana para descubrir que un grupo de ochenta y ocho cuerdas han reemplazado a las miserables seis que había empleado hasta entonces. Esto es música de piano, pero está claro que procede de una tradición que no es la pianística.

Patton y Johnson tenían un *affaire* en la época de la sesión de grabación para Paramount, aunque el guitarrista se había ido a vivir recientemente con Bertha Lee Pate, que sería su principal compañera durante los años que le quedaban de vida. Johnson podría ser, de hecho, la mujer sobre la que cantaba Patton en su «Joe Kirby Blues» [El *blues* de Joe Kirby], grabado en el mes de octubre anterior. En este tema anunciaba: «la mujer que amo, Señor, vive en la ciudad de Robinsonville». Pero en el viaje a Wisconsin, durante una pelea, Patton abofeteó a Johnson, y ella se pasó al asiento de atrás, junto a House. En Grafton, Johnson pasó la noche en la habitación de House en la pensión donde Paramount alojaba a sus visitantes negros. House se preocupó cuando Patton lo apartó de un empujón a la mañana siguiente, temiendo que pudieran enemistarse a causa de la mujer. Pero Patton mostró —o al menos intentó mostrar— una arrogante indiferencia, y le dijo a House: «Mira, tío, yo no la quería. Quédatela». Esta situación modifica inevitablemente nuestra percepción de la conversación, aparentemente ligera, que mantienen los guitarristas como contrapunto al canto de Johnson en «All Night Long Blues» [*Blues* de toda la noche]:

Patton *¡Hazlo mucho tiempo, hazlo por mí, cariño!*
(hablado):

Johnson: *Me desperté esta mañana, la tristeza rodeaba mi cama. Me desperté esta mañana, la tristeza rodeaba mi cama.*

Brown *¡Hazlo mucho tiempo, Louise! ¡Enloquécelos, enloquécelos!*
(hablado):

Johnson: *Nunca he tenido un hombre bueno, uno que me tranquilice y me quite este dolor.*

House *Señor, tengamos una reunión aquí y ahora.*
(hablado):

Patton *¡Ah, bah! [...]*
(hablado):

Johnson: *Señor, me voy a emborrachar y voy a caminar por las calles toda la noche.*

Brown *Vamos, mala mujer.*
(hablado):

House *¡Hey, hey!*
(hablado):

Johnson: *Bueno, me voy a emborrachar y voy a caminar por las calles toda la noche, porque el hombre que amo, juro que no me trata bien.*

Patton *¡Bueno, la ley te va a atrapar por escaparte!*
(hablado):

Johnson no podía haber tocado o cantado con más intensidad emocional de la que exhibió aquel día en Grafton. Tal vez siempre actuara con ese ardor; carecemos de otras grabaciones con las que contrastar éstas. Pero en esta memorable grabación es difícil no escuchar a Louise Johnson cantando su *blues* personal, avivado por los acontecimientos que habían tenido lugar durante las veinticuatro horas previas.

Es evidente que aquel día los ejecutivos de Paramount se quedaron especialmente fascinados con el potencial de Son House, que disfrutó de más horas de estudio que ninguno de los otros intérpretes. Arthur Laibly instó a House a que grabara una versión de «See That My Grave's Kept Clean» [Encárgate de que mi tumba esté limpia], de Blind Lemon Jefferson, a lo que House correspondería con su «Mississippi County Farm Blues» [El *blues* de la cárcel del condado de Mississippi]. Esto parece indicar que tal vez Paramount quisiera a House como sustituto del recientemente fallecido Lemon, cuyas enormes ventas habían servido para demostrar la viabilidad comercial del *blues* tradicional. Pero Son House los decepcionaría. Sus discos vendieron muy poco. De hecho, apenas vendieron, como se pone de manifiesto por lo difícil que resulta encontrarlos. Cuando en 1963^[75] Gayle Wardlow encontró una copia de «Dry Spell Blues» de Son House, ésa era la única de que tenían noticia los coleccionistas. Y varias décadas más tarde, tras dedicar muchos esfuerzos a encontrar discos, ése seguía siendo el único 78 rpm de Son House de la famosa colección de Wardlow. «Clarksdale Moan» resultó ser aún más extraño: pasaron setenta y cinco años desde la grabación hasta el descubrimiento, por parte de un afortunado coleccionista de *blues*, de la única copia conocida de ese disco, en que House rinde homenaje a Jefferson.

Pero las ventas y la excelencia artística son, como observamos con frecuencia, dos cuestiones distintas. La reputación de House como un gran artista de *blues* se fundó, en gran medida, aquel día en Grafton. Su espasmódico y vibrante sonido de guitarra es algo legendario. ¿Logró alguna vez un guitarrista más con menos? En el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, John Lee Hooker solía frustrar a los productores discográficos con un enfoque igualmente personal del *blues* del Delta,

con sus interminables canciones basadas en un ritmo que iba volviéndose cada vez más marcado, sin comienzos ni finales claros y con una estructura muy escasa, pero llenas de una energía palpitante y procedente del *boogie* que ejerce un efecto casi hipnótico en los oyentes. House muestra un desprecio semejante por las convenciones de los estudios de grabación. Sus tres temas más celebrados de esta sesión — «Preachin' the Blues», «My Black Mama» y «Dry Spell Blues»— eran incompatibles con la duración de los discos de 78 rpm, no cabían en una sola de sus caras, y por ello hacía falta editarlos en dos partes, una en cada cara del disco, solución de la que se obtenía un producto nada habitual. Incluso calificar estas interpretaciones de «canciones» es una licencia poética. Son recitativos melismáticos inquietantes y evocadores, impulsados por la nerviosa guitarra de House, que emplea sólo el material melódico y armónico más sencillo. Sí, en ocasiones se digna a insinuar un acorde subdominante o dominante, pero en sus manos éstas son florituras innecesarias. Un simple acorde de tónica, combinado con su intenso y embriagador ritmo, es completamente suficiente para sacar la música adelante de una manera ejemplar. Quienes quieren descubrir las raíces del *blues* en la épica de los *griots* africanos pueden defender sus tesis apoyándose en interpretaciones como éstas, que plantan cara a todas las expectativas facilonas de la música pop occidental y parecen ser extractos de alguna *Ilíada* o de alguna *Odisea* personal que, si hubiera habido suficiente espacio en los discos y paciencia por parte de los responsables de Paramount, podría haber continuado hasta una tercera parte, hasta una cuarta e incluso más.

Willie Brown, que grabó dos célebres temas en la misma sesión, comienza su «Future Blues» [El *blues* futuro] con la siguiente declaración: «No conozco mi futuro, no conozco mi pasado». Desde luego, Brown no decía esto como un desafío para los biógrafos posteriores, pero bien podría serlo. Ninguna figura del *blues* ha generado tanto debate con tan pocas grabaciones, y la cantidad y la diversidad de hipótesis que se han hecho sobre él son verdaderamente impresionantes. Los historiadores del *blues* han hallado muchos relatos sobre un Will o Willie Brown del Delta, y se han esforzado en hacer encajar las incongruencias de las descripciones de su aspecto físico y los detalles biográficos específicos que han salido a la luz. Es muy probable que hubiera varios músicos del Delta con ese nombre. Brown es el quinto apellido más común en Estados Unidos, y William es el quinto nombre más empleado. La consecuencia de esto es que en muchos grupos de personas hay uno o dos que tienen ese nombre, y la proporción es todavía más alta entre la población afroamericana. Pero a los investigadores les gusta unir las líneas de puntos y empalmar diversas crónicas para formar una biografía sólida y compacta. El resultado es que han ido demasiado lejos en su intento de contar la vida de un único músico a partir de todas las referencias a Willie Brown halladas en los anales del lenguaje del Delta. (Nos encontraremos frente a un problema similar cuando tratemos de hacer una biografía coherente de Robert Johnson, un problema que surge del hecho de que

éste también es un nombre muy común, además de que el guitarrista empleó muchos apodos durante su breve vida).

En 1965, Gayle Wardlow logró encontrar un certificado de defunción de un tal Willie Lee Brown, nacido en Mississippi el 6 de agosto de 1900 y fallecido cerca de Tunica (Mississippi), el 30 de diciembre de 1952. Bien puede tratarse del guitarrista que grabó para Paramount. House sugirió que Brown había muerto en Mississippi a mediados de la década de 1950, y la fecha del fallecimiento de Willie Lee Brown está suficientemente próxima como para adjudicársela con cierta verosimilitud al músico de *blues*. Wardlow apoya su tesis con relatos de primera mano de personas que localizó en el condado de Tunica y que conocían a Brown, Patton y House. Sin embargo, Wardlow tiene que conciliar este certificado de defunción con algunas fuentes según las cuales Brown murió en un hospital de Memphis, así como con los resultados de la investigación que llevó a cabo David Evans, que se oponen en algunos puntos a los de la suya.

Evans siguió una línea de investigación distinta y encontró a un Willie Brown que había nacido entre 1890 y 1895 y que vivió en la plantación de Jim Yeager, cerca de Drew, alrededor de 1911. Evans halló una relación clara entre este Brown, que tocaba la guitarra, y Charley Patton (de hecho, según algunos relatos, era superior al propio Patton). En Drew, en palabras de Evans, Brown «era considerado por todo el mundo el mejor^[76] músico de *blues* de la zona». Sin embargo, la descripción física del Brown de Drew —de quien se dice que era alto, que medía por lo menos un metro ochenta— choca marcadamente con el testimonio de primera mano de Son House; éste afirmó de quien fue su colega musical durante muchos años que era más bajo que Patton (que, a su vez, era un hombre de estatura modesta: mediría aproximadamente uno sesenta y siete). Además, el Willie Brown de Drew no sobrepasaba en mucho los veinte años, según Nathan “Dick” Bankston, cuando conoció a Patton en 1912, un hecho imposible de conciliar con el certificado de defunción y los relatos que aporta Wardlow. Nos hallamos, por lo tanto, ante dos grupos de pruebas diferentes que casi nos obligan a llegar a la conclusión de que Patton colaboró con dos personas distintas que se llamaban Willie Brown, y que el del condado de Tunica (que encaja con la descripción de Son House) es quien grabó “Future Blues” y “M & O Blues” para Paramount en 1930.

Pero las cosas podrían ser todavía más complicadas. Resulta que había más de dos músicos llamados Willie Brown en la escena *bluesera* del Delta o, al menos, no podemos desechar la posibilidad de que los hubiera. En su «Crossroads Blues» [El *blues* del cruce de caminos], Robert Johnson menciona a su «amiguito Willie Brown». Casi todo el mundo da por hecho que éste es el mismo músico que tocó con House y Patton (y cuya forma de tocar la guitarra influyó en la de Johnson). Yo comparto esta creencia, pero no hay pruebas concluyentes en absoluto. El Willie Brown de Drew y el de Tunica eran más de una década más mayores que Johnson, por lo que parece razonable preguntarse si el guitarrista se referiría a ellos en esos

términos. De hecho, lo más probable es que la relación que hubo entre ambos fuera más bien la contraria: el Willie Brown que grabó para Paramount, por lo que parece, veía a Johnson como un niño latoso que siempre estaba con los músicos mayores. Quizá sea más seguro asumir que el Willie Brown que grabó con Son House para Alan Lomax en 1941 es el mismo que el que grabó para Paramount. Muchos aficionados al *blues* consideran evidente que esto es así, pero ni siquiera sobre esto hay una certeza absoluta, aunque yo lo creo probable. En la grabación de 1941 de «Make Me a Pallet on the Floor» [Hazme un jergón en el suelo] se escucha un acompañamiento de guitarra más fluido que en los discos de 1930, y un aplomo mayor en la forma de cantar, pero estas diferencias estilísticas pueden explicarse de manera verosímil como consecuencia de la evolución y el refinamiento naturales del nervioso músico que, una década antes, había sido conducido hasta un estudio de Grafton (Wisconsin) para grabar, probablemente por vez primera, delante de dos de los colegas que más respetaba.

Además, la documentación de Lomax no es clara en absoluto. En las primeras páginas de *The Land Where the Blues Began*, Lomax cuenta que conoció en Memphis a un guitarrista llamado William Brown, a quien describe de este modo: «alto, desgarrado, de músculos sedosos^[77], con un rostro sudanés largo y ovalado». Ni siquiera Lomax está seguro de que se trate de la misma persona a quien había grabado junto a Son House, aunque cree que sí. Sin embargo, también aquí la descripción física es claramente distinta de la que ofrece Son House de su rival y compañero musical. Y aún tenemos menos motivos para relacionar al artista que había grabado discos con Paramount con el excepcional cantante y guitarrista de *blues*, también llamado William Brown, que grabó para la Biblioteca del Congreso en la plantación de Sadie Beck, en Arkansas, en el año 1942. Este músico no suena nada parecido al Willie Brown grabado por Paramount, y dado que se supone que tenía veintisiete años cuando grabó para la Biblioteca del Congreso, es demasiado joven para ser tanto el músico que localizó Evans como aquel cuyo certificado de defunción encontró Wardlow. Pero sus *blues* son de primera categoría —el deslumbrante “Mississippi Blues” [El *blues* del Mississippi] que grabó para la Biblioteca del Congreso es imitado con frecuencia por guitarristas de *blues* y de folk— y quisiéramos tener más ejemplos de su inspirada música. Hay algunas pruebas de que este músico, y no el amigo de Son House, es el William Brown con quien Lomax se encontró en Memphis. Por mi parte, pienso que hay tres músicos que se llaman Willie Brown: el “William Brown” de Memphis, descrito por Lomax, que grabó “Mississippi Blues”; el “Willie Brown alto” de la zona de Drew, buscado con éxito por Evans; y el Willie Brown bajito que colaboró con Son House y cuyo certificado de defunción fue publicado por Wardlow. Desde luego, los datos de que disponemos son escasos, pero es muy difícil conciliarlos con menos de tres personas distintas.

El paciente investigador del *blues*, por lo tanto, se encuentra —para bien o para mal— con una lista de sospechosos que recuerda a una investigación policial. Sin

embargo, las discusiones e incertidumbres que rodean al nombre de Willie Brown no se acaban aquí. Hay quien ha intentado emplear su enigmática historia para resolver otro misterio del *blues* del Delta, estableciendo una conexión entre las grabaciones de Willie Brown para Paramount con la obra de un oscuro músico conocido simplemente como Kid Bailey. Esto sería muy conveniente: ojalá un acertijo se cruzara con otro, en uno de esos cautivadores cruces de caminos tan celebrados por esta música, y nos ayudara así a resolver dos misterios de una tacada.

El legado de Kid Bailey, por lo que respecta a sus grabaciones, consiste en dos elegantes interpretaciones registradas en el Hotel Peabody de Memphis en 1929. «Muy abajo, en Mississippi, donde fui engendrado y nació; por eso siempre será mi hogar»: así comienza Bailey su «Mississippi Bottom Blues» [El *Blues* de la parte baja de Mississippi]. Por desgracia, ésta es prácticamente toda su biografía conocida. Los investigadores de campo que rastrearon el estado durante las décadas de 1960 y 1970 no consiguieron encontrar a una sola persona que pudiera dar detalles de la vida de Kid Bailey con seguridad, aunque de vez en cuando el nombre evocara algún débil recuerdo. Gayle Wardlow siguió el rastro de Bailey con el celo de un detective privado de cine negro a lo largo de aquellos años, y descubrió pistas que situaban al guitarrista en varias localidades de Mississippi: viviendo en una plantación en Leland en la década de 1920; acompañando a Charley Patton en Skene; actuando en Tutwiler; trabajando junto a Tommy Johnson en el condado de Rankin; tocando la mandolina en un garito de Moorhead en 1948... y en Indianola y en Canto y en otros lugares. Pero las distintas crónicas no llegaron a formar un todo coherente, y los detalles siempre eran muy superficiales. Nadie parecía haber sido amigo íntimo del escurridizo guitarrista. Como consecuencia de todo esto, se puede pensar si no se trataría de otro Kid (un apodo común para un músico) el que recordaban, o si los entrevistados simplemente trataban de ser amables ante las preguntas capciosas de su insistente interlocutor. Wardlow sospechaba que Bailey podía seguir vivo en la década de 1960, cosa que habría sido un impresionante hallazgo, aunque la pista del evasivo *bluesman* resultaba especialmente difícil de seguir, en especial a partir de 1940, cuando se le perdía el rastro por completo. David Evans no tuvo mejor suerte con sus esfuerzos. «Muchos de mis informantes admitían conocer el nombre^[78] de Kid Bailey», afirmó, “pero parecían remisos a hablar sobre él o simplemente sabían muy poco de él”. En su *Big Road Blues* [El *blues* de la gran carretera] (1982), Evans suponía que Bailey podía haberse visto envuelto en algún episodio de violencia racial de los que aquejaron a la zona de Drew durante la época que estaba investigando, y señala que uno de sus informantes se refirió al *bluesman* llamándolo “Killer Bailey” [Bailey, el asesino].

Cuando preguntaron a Son House por Kid Bailey, contestó que aquel nombre no le decía nada. Pero cuando escuchó un disco con la música de Bailey, afirmó con cierta seguridad que reconocía la voz de Willie Brown, que había sido su amigo y acompañante durante largo tiempo. Los investigadores no se lo tomaron muy en

serio. La voz de Brown en los discos editados por Paramount «Future Blues» y «M & O Blues» es áspera y cruda, y contrasta marcadamente con la melosa forma de cantar de Bailey. Desde luego, hay ejemplos de cantantes que, a lo largo de su carrera, han pasado de tener un timbre suave a uno más duro; Louis Armstrong, sin ir más lejos, también estaba evolucionando así en aquellos años. Pero en el caso que nos ocupa, el cambio es demasiado grande, y todavía más llamativo, ya que sólo pasaron ocho meses entre una sesión y otra. Los estilos con la guitarra de las grabaciones de Brown y Bailey, por el contrario, tienen mucho más en común: ambos suelen optar por un tempo relajado, y se acompañan con el instrumento de forma majestuosa y predecible, repitiendo a menudo los mismos patrones de uno o dos compases de duración. La verdad es que la manera de tocar la guitarra de Bailey y de Brown me hace pensar en la cautela que suelen tener los músicos cuando acompañan a un intérprete de quien temen que pierda el pulso. El primer pulso de cada compás se marca con claridad, y los cambios de acorde suenan mucho más nítidos que en la mayoría de las grabaciones de *blues* tradicional. Este enfoque puede resultar comprensible en el caso de Brown, que ocupa un lugar en la historia de esta música sobre todo por su trabajo como acompañante. Pero en el caso de Bailey —quien, debemos recordar, parece no haber tenido amigos íntimos ni colegas musicales duraderos, al menos entre los muchos intérpretes del Delta entrevistados—, esto no tiene sentido. Si esa guitarra suena como el cuidadoso trabajo de un experto acompañante... bueno, tal vez el guitarrista que grabó en la sesión de Bailey fuera un acompañante. Desde luego, no se puede descartar la posibilidad de que otro guitarrista (quizá el propio Brown) participara en las grabaciones de Kid Bailey, acompañando al cantante. Otra pista: Joe Callicott, que estaba presente en las sesiones del Hotel Peabody, recuerda haber visto a «dos tíos pequeños»^[79] haciendo la grabación de lo que, según cree, era el disco de 78 rpm de Bailey. Esta descripción, si fuera cierta, justificaría la creencia de que Willie Brown trabajaba de guitarrista y, además, demostraría que éste era el Willie Brown de pequeña estatura que conoció Son House, no el Willie Brown alto de Drew.

Aunque David Evans al principio rechazó la idea de que Bailey y Brown fueran la misma persona, cambió de opinión a comienzos de la década de 1990. Las interpretaciones de Bailey, dictaminó, eran demasiado buenas para ser obra de un don nadie olvidado que no causó ningún impacto en los colegas que lo escucharon. Llegó a la conclusión, por lo tanto, de que Brown se había puesto un apodo porque ya tenía un contrato con Paramount para la sesión que tendría lugar ocho meses más tarde. Evans explica también que la aspereza de la voz en las grabaciones de Paramount puede deberse al alcohol que fluía profusamente durante la sesión y que, como se sabe, irrita las cuerdas vocales. Wardlow, por su parte, niega con vehemencia que Kid Bailey fuera un pseudónimo de Willie Brown. «Tengo tres fuentes que mencionan a Kid Bailey en Leland^[80]. Walter Vinson, de los Mississippi Sheiks, conoció a Kid Bailey», afirmó enfáticamente durante una de nuestras conversaciones. “Y hay otras

fuentes que lo conocieron. Fue una persona real”.

Pensemos ahora en otra posible solución del misterio de Kid Bailey, una que sirva para explicar todas las extrañas pruebas que han sumido en la confusión a los especialistas en la historia del *blues*. Las inquietantes lagunas en los relatos de primera mano sobre la vida de Bailey que recopiló Wardlow cubren muchos años, pero éste no es un caso único: las biografías de muchas otras figuras del Delta nos presentan problemas similares, aunque en general se deben a temporadas pasadas en la cárcel, a desplazamientos a otras zonas del país o a un giro hacia la religión y la vida espiritual. Estos son los tres motivos más frecuentes por los que se interrumpen las carreras de los músicos de *blues*. La idea de que Bailey pueda haber sido encarcelado encaja con las primeras sospechas de Evans, que después rechazó, y que apuntaban a que Bailey podía haberse visto envuelto en algún episodio de violencia racial. Stephen Calt me contó que entre las múltiples aproximaciones a Bailey, una que él y Wardlow descartaron relacionaba al cantante con un homicidio ocurrido en Saint Louis a comienzos de la década de 1950. Calt recuerda que, según este relato, «un agente de policía disparó y mató^[81] a alguien que después sería identificado como Bailey, pero hay quien sugiere que la identidad del delincuente se confundió con la de Bailey». Esta historia, un tanto loca, fue desechada en algún momento de la investigación de Wardlow y Calt. Recordemos que uno de los informantes de Evans se refirió al músico como “Killer Bailey”; Wardlow y Calt no contaban con esta información en su momento, pues de lo contrario seguramente habrían considerado este asunto más en serio.

La suposición de que Kid Bailey cometió un delito grave podría permitirnos entender casi todos los intrigantes datos que tenemos sobre este misterioso músico. Quedarían claros los motivos de su duradera desaparición del mundo de la música, los largos periodos durante los cuales nadie recuerda haberlo visto. Explicaría por qué nadie afirmó que Bailey era un buen amigo suyo. También aclararía enigmas como el apodo «Killer Bailey», o la peculiar reacción de Skip James cuando Calt le preguntaba al respecto: «He oído hablar de Kid Bailey», contestó altivamente, y se negó a decir nada más.

NO ME QUEDA MUCHO TIEMPO

La grabación que organizó Paramount con House en 1930 reunió a los músicos de *blues* del Delta más talentosos del momento, pero los discos resultantes no tuvieron demasiada utilidad para la compañía ni para las carreras de los implicados. Paramount perdió su canal de distribución en el mercado de Mississippi —que era fundamental tanto para el suministro como para la demanda de estas grabaciones— cuando su socia, Artophone Corporation, abandonó el negocio. Incluso sin este inconveniente, las ventas de discos habrían caído debido a la crisis económica, pero el sello hizo otros movimientos durante este periodo que contribuyeron a acelerar el declive: recortaron los gastos de producción, redujeron su inversión en publicidad, demoraron el lanzamiento de los discos y, en un determinado momento, despidieron a Arthur Laibly, el responsable del catálogo de *blues* de la compañía. La desaparición final no era inevitable, y la absurda manera en que ésta se produjo no nos impide percibir su carácter trágico. Paramount puso a un dibujante e ingeniero que trabajaba en su rama de construcción de sillas a cargo del sello discográfico, pero poco después abandonó por completo esta industria. Vendió sus preciosos *masters* de níquel por una cantidad ridícula y dejó las instalaciones de Grafton, abandonando allí los aparatos para grabar, que se desplomaron en el sótano cuando cedieron las tablas de madera podrida que sujetaban el suelo.

Con una situación económica mejor y bajo unas circunstancias más favorables, podría haber tenido mayores consecuencias el trabajo de estos artistas. Son House hubiera podido suceder a Blind Lemon Jefferson como estrella del *blues*; Louise Johnson y Willie Brown podrían haber continuado grabando tras un debut excepcional en el estudio; Patton podría haber añadido algo más a su ya considerable legado... Pero cada uno se fue por su camino. Después de esta impresionante sesión para Paramount, no volveremos a oír hablar de House ni de Brown durante más de una década, y fue casi por azar —siempre presente en las pocas ocasiones en que estos músicos grababan— que Alan Lomax encontró a ambos guitarristas cuando investigaba la música afroamericana del Delta para la Biblioteca del Congreso. Sabemos incluso menos de cómo siguió la carrera de Louise Johnson; sólo hay algunas pistas que la sitúan en Helena y en Clarksdale, además de en algunas de las pequeñas localidades intermedias, y algunas indicaciones de que más adelante se trasladó a Memphis. En cualquier caso, no hay ninguna otra grabación de esta talentosa pianista.

Poco después de la sesión de Grafton, Patton y Bertha Lee se establecieron por un breve periodo en Robinsonville, que está unos sesenta y cinco kilómetros al sur de Memphis y que en la actualidad es conocida por los casinos cercanos, pero entonces lo era sobre todo por su algodón. A los residentes en Robinsonville seguramente no

les llamó demasiado la atención la extraordinaria reunión de talentos del *blues* que se dio allí alrededor de 1930; también estaban Son House, Willie Brown, Louise Johnson y un joven Robert Johnson. También se dice que Howlin' Wolf estuvo por ahí, tal vez en la misma época, y que tocó con House y con Brown. Ninguna metrópolis de primer orden —ni Memphis ni Chicago ni Nueva York— superaría jamás esta sorprendente concentración de genios del *blues* tradicional dentro de los límites de una ciudad. Sabemos con certeza que Robert Johnson se cruzó con House y con Brown, y se ha especulado mucho sobre un posible encuentro entre Patton y la futura leyenda del *blues*. Esta historia es equivalente, en versión del Delta, al encuentro que se dio en Viena en 1787 entre Mozart, que era mayor, y un jovencísimo Beethoven; el primero alabó al segundo y profirió estas proféticas palabras: «No olvidéis su nombre. Lo oiréis muchas veces». Por desgracia, Willie Moore, nuestra mejor fuente, ha hecho todo lo posible para desbaratar nuestras ilusiones: Robert Johnson contó a Moore, según relataría éste años más tarde, que Patton, la leyenda del Delta, no le causó una gran impresión. O, en palabras de Moore, «Patton empezó a golpear el suelo con los dos pies^[82] y a tocar de una manera muy ruidosa». Sin embargo, también se cuenta que en aquella misma época el joven Robert Johnson interpretaba “Pony Blues” y “Banty Rooster Blues”. Johnson nunca llegó a grabar estas canciones, ni, por cierto, ninguna otra composición de Patton; pero una escucha atenta nos revela en su música algunas claves que parecen apuntar hacia su predecesor.

Paramount siguió sacando nuevos discos de Patton hasta 1932, pero la distribución irregular y la irrisoria demanda hicieron imposible que esto tuviera un impacto positivo en su carrera. Patton, pese a todo, seguía insistiendo en que un artista ha de disfrutar de ciertos privilegios, aunque casi nadie estaba dispuesto a concederle lo que pedía. Sus indiscreciones encontraban cada vez más respuestas hostiles o directamente violentas. Se dice que fue atacado por un marido celoso en una fiesta celebrada en una casa de Itta Bena o de Moorhead alrededor de 1930. Según otro relato de la misma época, le dispararon en Sunflower. Quizá sólo se trate de historias imaginarias, como tantas otras que han circulado sobre Patton, que cuentan que murió en un tiroteo, o apuñalado por una mujer celosa, o que lo calcinó un rayo, cosa que sería un final muy apropiado para un *bluesman*, la profesión más dejada de la mano de Dios. La verdad es que la causa de la muerte de Patton, en 1934, es más prosaica: una cardiopatía. Pero la llamativa cicatriz que tenía en el cuello y su cojera al andar —resultado, respectivamente, de un cuchillo y un arma de fuego— ofrecen un testimonio definitivo de los problemas derivados de la profesión y el estilo de vida que eligió Patton.

Según algunos relatos, su compañera Bertha Lee fue quien le hizo el corte —que casi resultó fatal— en la garganta. Desde luego, su relación con Patton, a pesar de todo lo que duró, fue muy turbulenta. Son House recordaba una pelea doméstica durante la cual Lee inmovilizó a Patton contra el suelo y se puso a darle puñetazos.

En cualquier caso, Lee mostró más lealtad hacia Patton que cualquiera de sus otras amistades o amantes, abandonando su empleo estable en Lula para viajar junto a él a diversas localidades del Delta. En cambio, Patton no parece haberse sentido tan comprometido con ella (ni con ninguna otra mujer). Según la familia de Patton, el músico tuvo ocho esposas, y se han encontrado al menos seis certificados de matrimonio distintos: cuatro se hallaron en el juzgado del condado de Bolivar, en Cleveland (Mississippi), y dos en el del condado de Sunflower, en Indianola. No se ha documentado ningún divorcio, cosa que sugiere que el guitarrista no se preocupaba demasiado por los detalles legales de sus diversos votos y esponsales. Pero durante sus últimos meses de vida, Patton estuvo muy mal de salud y quizá llegara a apreciar la devoción de una enfermera, aunque subestimara la fidelidad de una amante. Los problemas cardíacos de Patton quizá estimularan también a Bertha Lee a desarrollar su propio talento como cantante, probablemente para que la voz de él pudiera descansar en algunos momentos durante las actuaciones.

Patton volvió a entrar en contacto con Son House y Willie Brown en 1933, y el trío se presentó a una audición con H. C. Speir como un grupo que cantaba *gospel* y se llamaba Locust Ridge Saints. Speir consideró el asunto como una enrevesada broma, una farsa puesta en escena para su disfrute por el guitarrista de *blues*; pero no es probable que Patton se tomara tantas molestias de no haber tenido aspiraciones serias con el grupo. Speir, por su parte, hizo algunas grabaciones de prueba, pero nunca se organizó una sesión comercial. Sin embargo, la audición tuvo ciertas consecuencias: se grabaron algunos *blues* que llegaron hasta W. R. Calaway, un antiguo empleado de Paramount que entonces trabajaba como director de ventas para la American Record Company (ARC). Calaway seguramente quedó impresionado por lo que escuchó, o quizá admiraba las grabaciones que Patton había hecho para Paramount: en circunstancias normales, una compañía discográfica habría proporcionado un billete de tren para que un músico viajara desde el Delta hasta la sesión, pero Calaway viajó en persona a Mississippi, primero para ver a Speir y asegurarse de cuál era la dirección de Patton y después a Belzoni, donde necesitaba organizar la salida de la cárcel del guitarrista.

Para esta última sesión de grabación, Patton y Bertha Lee hicieron el largo viaje en tren a Nueva York a finales de enero de 1934. Patton seguramente estaba en muy baja forma —sólo le quedaban tres meses de vida—, pese a lo cual mostró lo productivo que podía llegar a ser en un estudio de grabación. En dos días se grabaron unas veintinueve canciones, aunque sólo doce llegaron a publicarse. Los demás *masters* se perdieron o estropearon. Muchos de estos temas vuelven a un terreno conocido: «Stone Pony Blues» [El *blues* del *pony* de piedra] no se aleja mucho del modelo de la grabación más famosa de Patton, y otras interpretaciones evocan, con mayor o menor fidelidad, canciones que había grabado en su primera sesión, en junio de 1929. Pero el tono está más atenuado y llega a ser lúgubre por momentos, el tempo está más controlado y el ritmo es menos intenso. Es difícil escuchar esta música sin

pensar en la inminente muerte de Patton. Él mismo parece tenerla en la cabeza cuando canta, en «34 Blues» [El *blues* del 34]:

*It may bring sorrow, Lord, and it may bring tear.
Oh Lord, oh Lord, spare me to see a brand new year.*

[Puede traer penas, Señor, y puede traer lágrimas.
Oh, Señor, oh, Señor, líbrame de ver un nuevo año].

Además, de manera aún más explícita, canta junto a Bertha Lee una canción titulada «Oh Death» [Oh, muerte]: «Lord, I know, Lord I know my time ain't long» [Señor, sé que no me queda mucho tiempo]. Bertha Lee cantó dos temas en aquella sesión que se publicaron bajo su nombre, «Yellow Bee» [Abeja amarilla] y «Mind Reader Blues» [El *blues* del que adivina el pensamiento]; éstas son interpretaciones que muestran una genuina habilidad para el fraseo *bluesero* y permiten suponer que Patton la veía como una especie de discípula. Patton canta sobre ella en «Poor Me», grabado en la última sesión, el 1 de febrero, con un tono de desolación que nunca había aflorado antes en sus letras sobre mujeres:

*It's on me, it's poor me, you must take pity on poor me.
I ain't got nobody take pity on poor me [...].
Don't the moon look pretty, shining down through the tree?
Oh, I can see Bertha Lee, Lord, but she can't see me.*

[Es de mí, del pobre de mí, tienes que compadecerte del pobre de mí.
No tengo a nadie que se compadezca de mí [...].
Qué bonita está la luna brillando a través del árbol.
Oh, puedo ver a Bertha Lee, Señor, pero ella no puede verme a mí].

El certificado de defunción de Patton indica que sus problemas cardiacos empeoraron en la época del viaje a Nueva York, y los esfuerzos que se oye que tuvo que hacer para cantar en estas grabaciones finales dan prueba del reto que seguramente le supuso intentar igualar el nivel de energía de sus grabaciones anteriores. En Mississippi, ya de vuelta, siguió actuando, incluso cuando empezó a tener problemas para respirar, cosa que atribuyó a una bronquitis. A comienzos de abril, Patton regresó de un baile cerca de Holly Ridge ronco y respirando de manera entrecortada. Se metió en la cama y fue atendido por un médico local que acudió a verlo en dos ocasiones, pero su estado no hizo más que empeorar. Se pensó en llevarlo a un hospital, pero las lluvias primaverales habían dejado las carreteras intransitables. Durante sus últimos días, según su sobrina, Bessie Turner, se dedicó a

cavilar sobre el Apocalipsis y a predicar desde la cama ante quienes iban a verlo. Murió el 28 de abril de 1934. El certificado de defunción señala que la causa fue una afección en la válvula mitral, un problema que tal vez fuera congénito o tal vez la consecuencia de una fiebre reumática o de una sífilis.

Patton era un hombre relativamente joven cuando murió; probablemente tuviera cuarenta y tres años. Su fallecimiento coincidió con un periodo de relativa oscuridad para el *blues* tradicional y con una crisis económica sin precedentes para la totalidad del país. Si hubiera sobrevivido, la carrera de Patton habría disfrutado, sin ninguna duda, de un importante impulso unos años más tarde: es casi seguro que, al igual que Son House y Willie Brown, habría grabado para la Biblioteca del Congreso en la década de 1940. Su exuberante estilo interpretativo lo habría convertido en una estrella en el ambiente *bluesero* de Chicago, que florecería después de la Segunda Guerra Mundial. Durante el resurgimiento del *blues*, en la década de 1960, habría sido celebrado como una leyenda viva y habría actuado ante miles de aficionados. Pero pasó la mayor parte de su breve vida en las plantaciones, haciendo música para otros que ocupaban una posición similar a la suya.

En cualquier caso, con Charley Patton se ampliaron algunas fronteras, algo que resultó muy importante. Fue la primera estrella del *blues* del Delta y sus discos llegaron muy lejos, hasta localidades que él jamás conocería. Su música quizá comenzara siendo folk, pero terminó como un estilo influyente de música comercial. Y el intemporal atractivo de sus canciones procede de estas dos fuentes: de las ricas tradiciones de las que se alimentaba y del cautivador futuro del *blues* como música de masas que su música ya prometía. Todavía nos maravilla que estas canciones —que aparentemente tratan sobre un *pony*, o un gallo, o un escarabajo del algodón— pudieran tener tanta fuerza en el mundo industrializado moderno. Pero la tenían, y todavía la tienen. De todos modos, serían otros —Muddy Waters, B. B. King, John Lee Hooker— quienes disfrutarían los frutos del éxito y el estrellato que maduraron en las antiguas cepas de esta música sencilla y rural.

V

EL MATADERO DE LOS TIEMPOS DIFÍCILES

1

EL CALOR ENLATADO ME ESTÁ MATANDO

Los *blues* del Delta de las décadas de 1920 y 1930 que han sobrevivido son muy valiosos, pero todo lo que se ha perdido resulta incalculable. Quienes abandonaron Mississippi contribuyeron a convertir a Memphis, Saint Louis y Chicago (entre otras ciudades) en semilleros del *blues*, pero el elevado número de músicos talentosos que han sido olvidados, que no grabaron discos y no fueron valorados, es imposible de estimar y de documentar. «Hay mil músicos ahí abajo^[83]», dijo Honeyboy Edwards a un investigador que, en la década de 1970, quería sondear ese territorio ignoto. David Evans halló pruebas de esta abundancia cuando exploró la tradición del *blues* en los alrededores de Drew (Mississippi), durante las décadas de 1960 y 1970. En esta pequeña localidad que, pese a tener sólo dos mil habitantes, es muy importante para la historia y la cultura del *blues*, los entrevistados relataron los logros musicales de docenas de grandes músicos del Delta: una concentración de talentosos *bluesmen* que nunca ha sido superada en una zona empobrecida y escasamente poblada de sólo unos pocos kilómetros de perímetro. Sin embargo, por desgracia, su grandeza sobrevivió sobre todo en el recuerdo, y aquellos que recordaban la destreza de estos músicos ya han muerto. Pero aunque la música se haya perdido, las historias que se contaban siguen siendo fascinantes.

En la década de 1920, Nathan Scott consiguió muchos admiradores en la zona que rodea a Drew gracias a su guitarra y su armónica, y más aún gracias a su forma de cantar, y llegó a tocar algunas veces con su mentor, Charley Patton. Los principales acontecimientos de la vida de Scott son un misterio para nosotros, así como el sonido de su música, a no ser que se trate del convicto Nathaniel Scott, al que se le grabó interpretando un *spiritual* y una *work song* en la prisión de Parchman en 1936. O tal vez sea el Nathan Scott que grabó un disco de prueba para Brunswick en Memphis en 1930. Pero como no ha sobrevivido ni una sola copia, esta posible conexión nos resultaría inútil aunque se demostrara que es cierta. Quizá nos encontremos ante demasiadas pistas. El nombre Nathan Scott es muy común; en el censo podemos encontrar más de una docena de individuos llamados así.



Tommy Johnson.

Nos interesa más —también nos intriga más— Henry Sloan^[84]. David Evans cuenta que Sloan tuvo una «importante influencia» sobre Charley Patton, y el investigador Jim O’Neal ha especulado con la posibilidad de que Sloan pueda ser el «negro flaco y ágil» que tocó un *blues* ante W. C. Handy en la estación de tren de Tutwiler en torno a 1903, en aquel encuentro casual que ayudó a que se pusiera en marcha la historia del *blues* en su variante comercial. Según los datos del censo, Sloan nació en enero de 1870, cosa que lo convierte en el más mayor de todos los músicos de que se habla aquí, y vivió hasta 1918 en la plantación Dockery, ¡a menos de cincuenta kilómetros de Tutwiler! ¿Es posible que hayamos descubierto una de las fuentes originales del estilo del *blues* del Delta? Otra línea de argumentación, sin embargo, niega categóricamente que Sloan haya sido una figura importante. «Hablé con la gente de Dockery», me advirtió Gayle Dean Wardlow durante una de nuestras conversaciones, «y me dijeron que Sloan sólo tocaba acordes. Hacía lo que se podría llamar *pre-blues*, sólo unos acordes para bailar». Booker Miller, que conoció y admiraba a Patton y es una de las fuentes de información más fiables sobre su música, dijo a Wardlow que nunca había oído hablar de Henry Sloan. Ante estos relatos contradictorios, todos de segunda o tercera mano, y ninguna grabación que sirva para arrojar algo de luz, parece improbable que esta cuestión se aclare, al menos por el momento.

O quizá Ben Maree sea el misterioso cantante de Tutwiler. Nacido alrededor de 1887, Maree debía de ser un adolescente cuando Handy tuvo su epifanía con el *blues*. Respetado en todas partes por su forma de tocar y su talento para el espectáculo, Maree es, supuestamente, quien originó la canción que se convertiría en el famoso

«Pony Blues» de Patton. Se sabe que Maree todavía vivía a finales de la década de 1960, pero, como nunca le hicieron una entrevista, no podemos saber nada más que esto sobre él.

Las historias de otros músicos, también interesantes, nos alejan de la órbita del *blues* propiamente dicho. Sin embargo, podemos detenernos un momento en ellas y considerar, una vez más, toda la música que se ha perdido para siempre. Por ejemplo, Roebuck Staples empezó a tocar la guitarra en las proximidades de Drew y la plantación Dockery a finales de la década de 1920, y podría haberse convertido en uno de los guitarristas de *blues* más grandes de no haber dedicado todo su talento a la música religiosa; se trasladó a Chicago y formó la célebre banda familiar llamada Staple Singers, que cobraría un gran renombre como los «autores de los grandes éxitos de Dios». Más adelante decidió volver a dedicarse a la guitarra y a cantar y obtuvo un premio Grammy por su disco en solitario *Father, Father* [Padre, Padre]. Pero por cada Roebuck Staples hay docenas de músicos cuya obra se ha perdido, y no sólo en el terreno del *blues* sino en el de la música en general. En esta época y en este momento, no era nada raro dejar de cantar *blues* por sentir la llamada de la religión; se dice que Willie Farris, O. M. McGee, Jim Holloway y otros músicos de la zona de Drew y Dockery lo hicieron, y el nuevo camino, invariablemente, conducía a que estas personas abandonaran la música del diablo. Para los historiadores del *blues* del Delta, son poco más que nombres.

¿Cómo podemos pretender evaluar el talento de estos y tantos otros músicos del Delta cuando nuestros juicios se basan únicamente en débiles testimonios y recuerdos borrosos? Josie Bush fue la esposa del *bluesman* Willie Brown, o al menos su compañera durante muchos años, y según Evans «es probable que fuera musicalmente tan buena como Brown^[85] cuando se casó con él». Pero debido a que tampoco grabó nada, nunca lo sabremos con seguridad. En algunas ocasiones, la reputación de un músico perdura aunque su verdadero nombre se olvide. Los primeros investigadores de campo que se ocuparon del *blues* del Delta oyeron historias sobre las capacidades musicales de “Hobo George” [George el vagabundo], “Bull Cow” [Toro Vaca] y otros. Llamativos apodos que no aparecen en ningún censo ni en ningún certificado de defunción. Skip James recordaba la deslumbrante forma de tocar de un guitarrista ambulante que sólo tenía un brazo y que se apañaba, de alguna manera, para hacer acordes con los dedos índice y corazón de la mano izquierda mientras pulsaba las cuerdas con el anular y el meñique. Este hombre era conocido como “Chief” [Jefe] o “One-Armed Chief” [Jefe el de un solo brazo]. En la prisión de Parchman había cientos de historias enigmáticas y trágicas como ésta: individuos que aparecen brevemente en las grabaciones de la Biblioteca del Congreso para fascinarnos con sus voces y después desaparecen, dejándonos a veces su nombre, otras sólo un apodo y con frecuencia nada en absoluto más allá de una conmovedora tensión: espíritus resueltos que ya no tienen cuerpo, que sólo existen en los discos.

Entre los músicos de Drew que grabaron discos, Tommy Johnson es el cantante que más podía rivalizar en talento con Patton. Décadas más tarde, H. C. Speir destacaría a estos dos nombres, entre la inconmensurable cantidad de músicos de *blues* a quienes hizo audiciones, como sus descubrimientos más inconfundibles; son los cantantes que desarrollaron un estilo más original y atractivo. En varios sentidos, Johnson es la antítesis de Patton. Si Patton nos excita con su pasión, contagiosa al instante, Johnson es insuperable en los tiempos lentos y medios: su música se despliega con una precisión majestuosa, su pulso es firme como una roca, totalmente inmune a la aceleración que es tan habitual entre los músicos de *blues* del Delta que casi puede servir como una característica definitoria del estilo. En una pieza como «Cool Drink of Water Blues» [El *blues* del trago de agua fresca], la canción flota adormilada a unos setenta pulsos por minuto, un tempo que resultaría lúgubre en manos de la mayor parte de los demás músicos del Delta, pero que Johnson gobierna mostrando una sensibilidad magistral con respecto al flujo y al reflujo de la línea melódica. Contrastando con la forma de cantar de Patton, austera y amarga, la voz de Johnson es fuerte y clara, casi como la de un *crooner* de pop. Hasta que Robert Johnson comenzó a grabar, como una década más tarde, no apareció ningún otro cantante de *blues* del Delta con una voz tan adecuada para atraer a un público mayoritario y acostumbrado a otros estilos de música. En cualquier caso, este otro Johnson, mucho menos conocido, también tiene una serie de recursos propios que lo distinguen: su falsete es el sueño de cualquier cantante de *country*, y el vibrato de sus notas largas es de los que, todavía hoy, hacen que los espectadores del programa *American Idol* agarren el teléfono para votar. Y por encima de todo, una dulce melancolía —cosa rara en el *blues* del Delta— tiñe incluso las letras más trágicas de sus canciones, casi como si el vocalista quisiera cantar algo más alegre, vivir una vida más feliz que la que el destino le había deparado. Tommy Johnson nunca disfrutó más que de un modesto estrellato, pero su talento fue muy superior a su fama. Se puede afirmar casi con certeza que si hubiera tenido una personalidad menos autodestructiva, habría alcanzado un éxito mucho mayor.

Tommy Johnson nació alrededor de 1896 en una plantación situada en la frontera que separa los condados de Hinds y Copiah, a unos treinta kilómetros al sur de Jackson (Mississippi), cerca de Terry. Fue el sexto de los trece hijos de Idell y Mary Ella Johnson, que se trasladaron, poco después del nacimiento de Tommy, a Crystal Springs, unos kilómetros más al sur. A esta localidad volvería una y otra vez el guitarrista durante toda su vida, y ahí moriría y sería enterrado. La música era parte de la herencia cultural de su hogar, y también el entretenimiento cotidiano. Por parte paterna, estaban emparentados con el gran guitarrista de *jazz* y *blues* Lonnie Johnson —o, al menos, eso creían ellos—, y su madre provenía de una familia de dieciséis hermanos, la mayoría de los cuales eran músicos. Johnson empezó a tocar la guitarra a los doce o trece años, pero es probable que aprendiera de verdad después de irse de casa a los dieciséis.

«Esa señora mayor nos lo robó^[86] cuando aprendió a tocar»: así es como LeDell Johnson describió el súbito abandono del hogar de su hermano pequeño. “En cuando aprendió a tocar bien y a hacer las notas que yo le había enseñado, bueno, esa señora mayor, se volvió loca por él y nos lo robó”. Años más tarde nadie recordaba su nombre ni cuánto de mayor era, pero sí lo suficiente como para parecer la madre de su joven amante. Johnson estuvo dos años desaparecido; parece ser que pasó la mayor parte de aquel tiempo en la zona media del estado, cerca de Rolling Fork, en la región del Delta.

Johnson volvió a Crystal Springs sin la señora. Ninguna de sus relaciones de pareja duró mucho. «Tenía cuatro esposas^[87] y, según creo, tantas concubinas como el rey Salomón», explicó LeDell. Sin embargo, aquellos años de vagabundeo dieron un resultado más duradero: su gran habilidad con la guitarra. Le contó a LeDell que había aprendido solo a tocar esas canciones, pero cuando se le pidieron más detalles, contó una curiosa historia que, desde entonces, forma parte de la leyenda del *blues*.

En una ocasión, Tommy Johnson se encontraba esperando en un cruce de caminos. Faltaba poco para la medianoche. Un negro misterioso se acercó hasta él, le cogió la guitarra, la afinó y se la devolvió. A partir de entonces, fue capaz de tocar lo que quisiera, pero el precio que había pagado era terrible, pues a cambio de esa capacidad había vendido su alma al diablo.

Nos volveremos a encontrar una historia idéntica cuando investiguemos la enigmática vida de ese otro Johnson, Robert Johnson, cuya carrera se ha asociado tan íntimamente con los cruces de caminos que ha eclipsado casi todo el resto de su biografía. Cuando lleguemos a ese punto, intentaremos separar los hechos del mito; ambos se han ido mezclando a medida que la historia se narraba una y otra vez. Por ahora, consideremos el poderoso efecto que la confesión de Tommy Johnson debió de haber tenido sobre quienes la escucharon en su momento, especialmente sobre alguien como LeDell, que comenzó a predicar en 1924 y que en cierto momento abandonó el *blues* porque, en sus propias palabras, estaba «cansado de vivir diabólicamente^[88]». Para la mayor parte de los habitantes de Crystal Springs, el diablo no era una abstracción o un constructo metafísico y, desde luego, tampoco era un mito, sino una fuerza concreta, malévola y activa, que pervertía a la gente. Una transacción como la que describió Johnson tuvo que horrorizar a todos los que la oyeron. Tal vez un librepensador —y es posible que Tommy Johnson lo fuera— contara esta historia para embaucar a la gente, pero quienes la escucharan se la tomarían muy en serio. Sin embargo, es probable que la razón por la que varios músicos de *blues* se regodeaban contando sus conexiones infernales fuera precisamente el escandaloso impacto que eso tenía en el público. Casi al mismo tiempo que Johnson grababa, el cantante Peetie Wheatstraw se promocionaba como “el yerno del Diablo” o, en ocasiones, el “*sheriff* del infierno”. La notoriedad de que disfrutó Wheatstraw —y más aún la de Robert Johnson, que tuvo una impresionante fama póstuma y vendió una enorme cantidad de discos— demuestra la atención que

despertaban tales afirmaciones. Del mismo modo que los rockeros satánicos encontrarían una cuota de mercado medio siglo más tarde, algunos cantantes de *blues* de esta época temprana asumían los durísimos ataques de sus críticos —maldad, blasfemia, apostasía, cualquier cosa así— e intentaban convertirlas en marcas, si no de distinción, al menos de notoriedad.

Cuando Johnson regresó a Crystal Springs, ya tenía en la cabeza los elementos básicos de muchas canciones que grabaría más adelante, e incluso dio a entender que el Diablo le había ayudado a componerlas. Sin duda, había aprovechado el contacto con los múltiples guitarristas con que había coincidido en el Delta, incluyendo a Charley Patton. Johnson tuvo la oportunidad de volver a contactar con Patton cuando volvió al Delta con LeDell. Allí vivían en la plantación Tommy Sanders, a unos trece kilómetros de la de Dockery, en una zona que era un verdadero semillero del *blues* durante estos años de formación que precedieron a las primeras grabaciones de los maestros del lenguaje del Delta. Los Johnson formaban parte de un gran grupo de familias e individuos que habían emigrado de Crystal Springs a la zona de Drew, atraídos por la promesa de conseguir trabajo con rapidez cosechando algodón. El cambio de localidad seguramente conllevó una cierta pérdida de estatus: en Crystal Springs, Tommy Johnson destacaba por ser uno de los pocos guitarristas que podían tocar *blues*, mientras en Drew era uno más de los abundantes intérpretes de esta clase de música, muchos de los cuales eran considerablemente más mayores y expertos que él. Con el tiempo, Johnson sería reconocido como uno de los mejores exponentes del *blues* de su región, pero no está nada claro hasta qué punto su música fue valorada en aquel momento. En cualquier caso, Johnson sólo se quedó en Drew alrededor de un año, antes de responder de nuevo a la llamada de la carretera.

Ésta fue una época de inestabilidad para Johnson, y es difícil seguir sus pasos. Parece que abandonó Mississippi durante dos o tres años. Es probable que pasara la mayor parte de este periodo en Arkansas o en Louisiana, pero quizá también que viajara hacia el norte. Cuando volvió a aparecer en Crystal Springs, él y su acompañante femenina habían gastado por completo sus suelas; «sólo les quedaba la parte superior del zapato^[89]», recuerda su hermano. Pero a Johnson no se le había pasado en absoluto el deseo de vagabundear por el mundo. Esta vez, como todas las demás, sólo regresó temporalmente. Durante las dos décadas siguientes, volvería periódicamente a Crystal Springs, o a Jackson, o al Delta, pero pocas veces se quedaría más de un año en un mismo lugar; casi siempre se limitaba a instalarse por unas semanas o unos meses.

A Johnson le gustaba sobre todo Jackson, una ciudad mucho mayor que cualquiera de las del Delta y cuya intensa vida nocturna ofrecía múltiples oportunidades a los músicos que quisieran trabajar. En varios momentos, durante la década de 1920, la escena del *blues* de la localidad contó con la presencia, por periodos más o menos prolongados, de Charlie McCoy, Johnnie Temple, «One Leg» Sam Norwood, Slim Duckett, Ishmon Bracey, Rube Lacy, Walter Vinson y Skip

James, entre otros músicos de prestigio. La distancia que separaba a Jackson del corazón del Delta era muy pequeña, pero la música que se hacía en la capital del estado no era un arte popular reconocido por sus profundas raíces. Por el contrario, la profesión de músico era algo muy serio; se esperaba de uno que tuviera la capacidad de adaptarse al estilo interpretativo que exigiera cada ocasión. El *blues* tenía su lugar, pero también los vales y los *two-steps* y los *rags*; en realidad, había que saber tocar cualquier cosa que pudiera apetecerle oír al que los contrataba. Cuando un anticuario de Wisconsin descubrió una grabación de prueba de Johnson en la que cantaba «I Want Someone to Love Me» [Quiero que alguien me ame], el público quedó sorprendido al escuchar a esta leyenda del *blues* del Delta cantando un vals sentimental, con una voz de ensueño que flotaba sobre un acaramelado acompañamiento de guitarra. El competitivo entorno de Jackson exigía precisamente esta clase de versatilidad. Johnson «llegó a ser un músico muy bueno^[90]», recordaba Rube Lacy años más tarde. “Tocáramos lo que tocáramos, Tommy lograba tocarlo también (...). Tocábamos juntos en bailes, así que tuvo que aprender esa clase de música”. Esta versatilidad no se percibe con frecuencia en las grabaciones de *blues* de la época, y esto es algo deliberado, ya que las compañías de discos instaban a los artistas a que interpretaran piezas originales en lugar de versiones de las canciones populares y conocidas que constituían una buena parte del repertorio de cualquier músico profesional.

De hecho, cuando Johnson hizo una prueba para H. C. Speir por recomendación de Ishmon Bracey, la principal preocupación del cazador de talentos fue que este nuevo descubrimiento tenía muy pocas composiciones originales como para justificar una sesión de grabación. Johnson sólo contaba con dos canciones originales adecuadas para grabar, pero Speir pidió a Bracey que trabajara con él para asegurarse de que al menos tuviera cuatro, el mínimo necesario para interesar a un sello discográfico. Entonces Speir envió unos acetatos de prueba a Ralph Peer, que, prácticamente solo, se dedicaba a gestionar el nuevo sonido de la música *country* para el sello Victor; Speir tenía la esperanza de que se interesaría por este *bluesman*. Al principio, Peer no contestó nada, con lo que Speir asumió que las grabaciones no le habían interesado; pero al cabo de un tiempo el productor envió un telegrama anunciando que había organizado una sesión de grabación en Memphis para comienzos de febrero de 1928.

Más adelante, Johnson se quejaría ante algunos de sus familiares de los problemas que tuvo en Memphis por su falta de experiencia en el estudio de grabación. Algunas tomas habían sido rechazadas debido a que golpeaba muy fuerte en el suelo con el pie (por lo que le pusieron un almohadón debajo); a veces, terminaba demasiado pronto sus interpretaciones; otras, no pronunciaba con suficiente claridad al cantar. Tal vez la disponibilidad de bebidas alcohólicas en la sesión —algo que, curiosamente, sería muy común durante la época de la Ley Seca, unos años más tarde— contribuyera en alguna medida a las dificultades de Johnson. En cualquier caso, en los discos que

surgieron de esa sesión no se aprecian tales problemas. La verdad es que en estas grabaciones se escucha a un músico llamativamente relajado y seguro de sí mismo.

Las piezas de las dos caras del primer disco publicado por Victor, «Cool Drink of Water Blues» [El *blues* del trago de agua fresca] y «Big Road Blues» [El *blues* de la gran carretera] merecen el rango de obras maestras del lenguaje del *blues* del Delta. La primera comienza con una dulce melodía vocal que, perezosamente, sube una octava, comenzando como un deslizamiento típico del *blues* y terminando como el canto de un vaquero o un tirolés, con constantes y breves falsetes. Aquí, desde los primeros compases, nos damos cuenta de que estamos ante un gran cantante. De hecho, toda la canción es una demostración de su virtuosismo vocal; aunque Johnson nunca suena como si estuviera intentando impresionar. Todo lo contrario: afronta los laberínticos y retorcidos giros de sus frases con la tranquila maestría de esos pilotos de barcos de vapor que, según relata Mark Twain, eran capaces de navegar entre los escollos y los remolinos del gran río durante la noche ayudándose sólo de su instinto para seguir el curso adecuado. Johnson modula sus *blue notes* a cámara lenta, y sentimos con claridad la tensión y la distensión de su música.

En «Big Road Blues», Johnson marca un tempo mucho más rápido —casi el doble de rápido que el de «Cool Drink of Water Blues»— y canta más alto y con más dureza; sin embargo, también aquí demuestra un inmenso control y una gran paciencia, logrando que su voz vaya un poco por detrás del pulso que marcan las guitarras. Casi cualquier otro cantante del Delta habría empleado esta canción para dar alaridos *blueseros*; éste es uno de los recursos más antiguos del vocalista afroamericano, una interpretación a sangre y fuego que traslada el tronar desde el púlpito hasta una estructura de doce compases. Pero Johnson modula con elegancia su volumen y su energía, empleando *crescendos* y *diminuendos*, en ocasiones ambos en una misma frase. Una transcripción de la letra como las que se encuentran en los cuadernillos que acompañan los discos dirá que Johnson abre la canción con la siguiente estrofa:

Crying I ain't going down this big road by myself,
Why don't you hear me talking pretty mama.
Lord, ain't going down this big road by myself.
If I don't carry you, going to carry somebody else.

[Grito que no voy a bajar por esta gran carretera solo.
¿Por qué no escuchas lo que digo, guapetona?
Dios, no voy a bajar por esta gran carretera solo.
Si no te llevo a ti, llevaré a alguna otra].

Pero su interpretación, llena de saltos y articulaciones, en realidad suena así:

Cry-HIGH-uh-ain't goin' down thi' BIG-ROAD BY myself.
Why DON-cha [pausa] hear-me TALK-in' pretty mama
Laaaaawwd, ain goin' down thi' BIG-ROAD by myself
Iffahhhhh don' car' you guhn care somebody else.

Esta transliteración tampoco logra hacer justicia a la precisión de su interpretación, que no es descuidada ni avanza con torpeza sino que suena nítida como el cristal: incluso las palabras elididas o enfatizadas contribuyen a que comprendamos mejor la historia que cuenta la canción. LeDell Johnson nos proporciona algunos detalles: «Una vez estaba en una cena^[91] y su novia no le dejaba llevarla a casa. Entonces él le dijo que se iría con alguna otra. No iba a bajar por esa gran carretera solo». En cualquier caso, la canción terminada transforma su impulso original en una lírica celebración de los imprevisibles caminos que ha de recorrer el *bluesman*, un tema muy habitual en la tradición del Delta que nunca cobró forma con mayor fortuna que en este himno a la libertad de la carretera.

El atractivo de la forma de cantar de Johnson es todavía más notable si tenemos en cuenta que el vocalista era tartamudo y tenía un pronunciado ceceo. Esto último hacía que, cuando Johnson hablaba, se oyera de forma muy evidente un sonido sibilante que Speir compararía con el ruido que hace una serpiente y que le creaba dudas con respecto a las posibilidades que tendría su nuevo descubrimiento de hacer un disco en condiciones. En cualquier caso, estos tics desaparecían durante las sesiones de grabación. La manera de cantar de Johnson transmite algo de la majestuosidad del *field holler* con su flujo y sus melismáticas elevaciones y caídas. Y, sin embargo, atempera el estilo afroamericano con el enfoque desenvuelto y directo de la canción popular norteamericana. En este sentido, nos recuerda a los dos exitosos artistas que debutaron en los estudios de grabación seis meses antes de que tuviera lugar la sesión de Johnson —la Carter Family y Jimmie Rodgers (los dos, como Johnson, para Ralph Peer y el sello Victor)—, que descubrieron una fórmula triunfadora transformando estilos de cantar procedentes de las granjas y los entornos más rurales, llenos de gritos y aullidos, en un material comercial tan apropiado para los consumidores del campo como para los de la ciudad.

Tommy Johnson nunca logró el inmenso éxito de la Carter Family o de Jimmie Rodgers, pero alcanzó una cierta notoriedad local y sus discos se vendieron bien, en especial en la región que bordea al Mississippi desde Nueva Orleans hasta Wisconsin. Tras el éxito de su primer disco, Victor publicó otras dos canciones de las que Johnson había grabado en la sesión de febrero, «Maggie Campbell Blues» [El *blues* de Maggie Campbell] y «Bye-Bye Blues» [El *blues* del adiós], esta última en la cara B. Speir recordaría más adelante que uno de los discos de Johnson llegó a vender unas doscientas mil copias. Esto parece bastante improbable, ya que tal volumen de ventas habría proporcionado a Johnson una fama mayor y más extendida de la que

jamás logró; pero no hay ninguna duda de que su música demostró tener un atractivo comercial. «La gente caminaba ocho^[92], diez o quince kilómetros para escucharle, si se enteraban de que iba a actuar en alguna ciudad», afirma el guitarrista Houston Stackhouse. “Decían: ‘¡Tommy Johnson está en la ciudad! Hay que ir a escuchar a Tommy’. Sí, podía movilizar a un montón de gente (...). Se atascaban las calles”. Johnson, por su parte, sólo recibió de Victor treinta dólares por canción, sin que se estipulara nada de futuros *royalties*. Pero el sello discográfico ganó lo suficiente con estos discos como para organizar una nueva sesión de grabación, de nuevo en Memphis, a finales de agosto de 1928.

Entonces Johnson grabó una de sus mejores canciones, que también es una de las más perturbadoras, «Canned Heat Blues» [El *blues* del calor enlatado]. La expresión «calor enlatado» es el nombre que recibía comúnmente el Sterno, un combustible para cocinar que los alcohólicos a veces empleaban como sustituto del licor. La llegada de la Ley Seca llevó a muchos bebedores a consumir esta clase de productos semilegales, a pesar de los riesgos potenciales que esto conllevaba. En marzo de 1930, por ejemplo, los periódicos de Estados Unidos abrían hablando de una aparente epidemia de problemas neurológicos, popularmente llamados «jake leg», caracterizados por un pronunciado debilitamiento de los brazos y las piernas que en algunas ocasiones producían parálisis. Esta enfermedad se asociaba con el abuso de un medicamento patentado, un extracto de jengibre de Jamaica con alto contenido alcohólico. Entre cincuenta y cien mil personas fueron víctimas de este mal. La incidencia fue desproporcionadamente alta entre los negros de los estados del sur, y el *jake leg* aparece en unos cuantos *blues*. «Bebo tanto *jake* que siento cómo se me instala en las rodillas», cantaba Ishmon Bracey en su «Jake Liquor Blues» [El *blues* del licor *jake*], grabado más o menos al mismo tiempo que el doctor Ephraim Goldfaim diagnosticaba el primer caso célebre de *jake leg* de la ciudad de Oklahoma. Otros sustitutivos del alcohol también tuvieron sus efectos secundarios característicos, como la ceguera, las llagas, las úlceras, el deterioro del sistema nervioso y la impotencia. Johnson, por su parte, tomaba lo que encontraba: cerveza, *moonshine*, calor enlatado, abrillantador del calzado, alcohol de masajes o cualquier otra sustancia igualmente nociva.

Muchos artistas de *blues* han cantado sobre tóxicos, pero ninguno de manera tan perturbadora como Johnson en su «Canned Heat Blues». La canción confiesa y denuncia, habla de atracción y destrucción, todo al mismo tiempo; en esto no se diferencia de las letras de los *blues* que tratan de cuestiones románticas, pero en este caso el objeto de afecto del cantante no es una persona sino un peligroso elixir. Nos hallamos ante la paradoja de la adicción reconocida en unos términos deudores del versículo del Evangelio que habla de que el espíritu es resistente pero la carne es débil, adaptado al salmo de Johnson sobre la autodestrucción. Sin embargo, si uno escuchara la música sin prestar atención a la letra, quedaría impactado por la alegría y la calidez de esta canción. Tal vez se podría pensar que Johnson canta sobre nuevos

proyectos o sobre un nuevo amor, pero la letra expresa la noche oscura del alma de la manera más cruda. «Me desperté esta mañana / con calor enlatado en mi interior», proclama Johnson. Y la canción termina:

Crying mama, mama, mama!
Crying, canned heat killing me.
Believe to my soul, Lord, it gonna kill me dead.

[Grito mamá, mamá, mamá.
Grito que el calor enlatado me está matando.
Creo con toda mi alma, Señor, que me va a matar].

El resultado final es estremecedor, una oda a un asesino impersonal, Pocas canciones han logrado transmitir la realidad de la adicción en unos términos tan poderosos.

Esta grabación no vendió mucho cuando salió, tal vez debido a su tema o al escaso esfuerzo promocional que hizo Victor. Johnson podría haber obtenido un beneficio mayor de las acciones legales que, por lo visto, emprendió Victor contra el sello Okeh acusando a los Mississippi Sheiks de haber plagiado la melodía de «Big Road Blues» en su «Stop and Listen Blues» [El *blues* de pararse y escuchar]. Este conocido grupo, formado por algunos miembros de la familia Chatmon y su amigo Walter Vinson, grabó con profusión a comienzos de la década de 1930 y disfrutó de un enorme éxito con su tema «Sitting on the Top of the World» [Sentado en la cima del mundo]. A diferencia del tono angustiado y personal que se encuentra en muchos de los más famosos artistas de *blues* del Delta, los Sheiks ofrecían un enfoque un tanto tramposo y más comercial, gracias al cual engancharon a un público amplio con un repertorio que incluía números de baile, versiones de canciones de *country* blanco, material original con letras salpicadas de dobles sentidos con connotaciones sexuales y *blues* tradicional. Los detalles del litigio que nos han llegado son muy escasos y tal vez exagerados; en cualquier caso, se trata de un incidente extraño, ya que los primeros músicos de *blues* constantemente tomaban material prestado unos de otros, de manera que establecer qué elementos en estas obras es «material original» puede ser una empresa quimérica. Y muy pocos artistas con discos grabados han sido saqueados con más frecuencia que los Sheiks, cuyo «Sitting on the Top of the World» inspiró innumerables éxitos. De todos modos, aunque en principio Johnson tendría que haber sido incluido en cualquier acuerdo por ser el compositor oficial de «Big Road Blues», había vendido los derechos (o, al menos, eso creía él) por una cantidad insignificante de dinero. En cualquier caso, aquí se acabaron los tratos de Johnson con la compañía. Victor siguió grabando en Memphis, pero Johnson no volvió a ser invitado a una sesión.

Sin embargo, Johnson tendría una última ocasión de grabar, esta vez bajo los

auspicios del sello Paramount. Charley Patton acababa de terminar su segunda exitosa sesión para esta compañía, que contrató a H. C. Speir para que la ayudara a encontrar nuevos talentos para su incipiente línea de discos de artistas raciales. La muerte, en septiembre de 1929, de Blind Lemon Jefferson, el artista de *blues* más comercial de Paramount, pudo haber contribuido a motivar esta búsqueda de nuevos y prometedores talentos que llenaran el hueco que aquél había dejado en el catálogo de la compañía. A comienzos de 1930, Speir envió a un grupo de intérpretes a las instalaciones que Paramount tenía en Grafton (Wisconsin), entre los que estaban Tommy Johnson, Ishmon Bracey y dos músicos que actuaban con el pseudónimo de los New Orleans Nehi Boys: el pianista Charley Taylor y el clarinetista Kid Ernest. Estos músicos tardaron casi una semana en hacer sus grabaciones, buena parte de la cual la pasaron esperando turno en el estudio, ya que Paramount decidió sacar unos cuantos discos en los que colaboraban varios artistas. La música que grabaron en esta ocasión estos músicos del Delta tuvo un cierto grado de elaboración. La combinación de Johnson con los Nehi Boys suena forzada; hay una tensión sin resolver en esta mezcla planificada de *blues* y *jazz* tradicional. Los temas de Johnson, aunque resultan más convincentes, repiten bastantes de las ideas que ya había grabado, en versiones mejores, para el sello Victor. «Alcohol and Jake Blues» [El *blues* del alcohol y el *jake*] recuerda a «Canned Heat Blues», así como «Ridin' Horse» [Caballo de montar] regresa al terreno, ya conocido, de «Maggie Campbell Blues». Estas canciones se emparejaron en el mismo disco de 78 rpm, disco que vendió tan poco que no apareció ninguna copia hasta unos sesenta años después de la sesión de grabación. «I Wonder to Myself» [Me pregunto a mí mismo] es más novedosa y nos permite escuchar a Johnson tocando un tema estilo *rag*, pero la desafortunada inclusión de un cazú en la grabación le da un cierto sabor ñoño.

Desesperada por encontrar un sustituto para el fallecido Blind Lemon Jefferson, Paramount se hizo con un impresionante elenco de talentosos artistas; llegó a tener prácticamente el monopolio de los principales intérpretes de *blues* del Delta de la época. Entre otros, contaba con Charley Patton, Son House, Tommy Johnson, Willie Brown, Geeshie Wiley e Ishmon Bracey. Pero la recesión económica llegó justo cuando la compañía parecía decidida a apostar más fuerte. En tales circunstancias, Johnson fue, como cualquier otra mercancía, uno de los tantos músicos que tuvieron que aceptar que su estatus y su renombre como artistas se desvanecieran con la misma rapidez con que habían llegado.

Tommy Johnson todavía no había cumplido los treinta y cinco años y su carrera casi había concluido. En un nivel superficial, de ahí en adelante cambiarían pocas cosas. Su vida continuaría discurriendo sin ningún anclaje estable. Sus residencias serían siempre temporales. Sus relaciones con las mujeres siempre resultarían efímeras. Johnson, por lo que parece, siguió llevando la vida de vagabundo, libre de cualquier clase de ataduras, que celebraba en sus canciones. Bracey recuerda que viajó con Johnson en espectáculos de productos medicinales durante la depresión,

entreteniéndolo al público del Delta y del sur de Mississippi. Durante aquella época, Johnson se trasladó hacia el sur, a Tylertown, y después, avanzando junto a la frontera con Louisiana, a Angie, para regresar finalmente a Jackson en 1937. Tocó en fiestas, en bailes, dondequiera que su talento pudiera reportarle dos o tres dólares, casi nunca más. Sin embargo, es probable que incluso Tommy Johnson sintiera de vez en cuando el deseo de llevar una vida más estable, como parecen indicar su intento de poner un café en Jackson (proyecto que fracasó debido a que el dueño se bebía la mayor parte de los beneficios) y su retorno ocasional a las labores del campo. Cuando pasó de los cuarenta, sobre todo, las características de la vida hogareña, en inestable combinación con su vocación y su carrera, bien pudieron haberle aportado algo de calma. Desde luego, la música de Johnson, en especial un tema como «Canned Heat Blues», nos muestra que tenía una cierta tendencia a reflexionar sobre sí mismo y que no le faltaba capacidad autocrítica.

Algunos perturbadores relatos sobre los últimos años de la vida de Johnson apoyan esta visión de un hombre en lucha contra sus propios demonios, aunque en este caso el enemigo que lo acechaba no fuera el Diablo en un cruce de caminos sino el alcohol. Ishmon Bracey recordaba que, durante un encuentro casual en las calles de Jackson, trató de convencer a su amigo de que abandonara la bebida. Johnson se puso a llorar y prometió dejar el alcohol. Incluso llegó a hablar de unirse a la iglesia y de convertirse en predicador, pero nunca llevó a cabo tales planes, que resultaron ser tan temporales como todos sus proyectos anteriores. LeDell Johnson cuenta que su hermano fue a un hospital para someterse a tratamiento y que, inmediatamente después de salir, comenzó a beber de nuevo, sin hacer caso a las órdenes del médico. Y a medida que se deterioraba su salud, su forma de tocar y cantar también empeoraba, lo cual es probable que supusiera un duro golpe tanto para su autoestima como para su capacidad de ganarse la vida.

Es posible que al final tuviera una premonición de su muerte. El día de Halloween de 1956, Johnson estaba a punto de irse de Jackson para tocar en una fiesta para su sobrino en Crystal Springs cuando le dijo a su hermano LeDell: «Esta vez me voy muy lejos^[93] y no voy a volver». LeDell se quedó muy sorprendido por este comentario, que no tenía ningún sentido. Johnson llegó a la fiesta y tocó hasta bien entrada la noche. Aunque solía terminar sus actuaciones cantando su tema señero “Big Road Blues”, en esta ocasión decidió concluir con un tema religioso. Poco después de que hubiera acabado de tocar y de que se marcharan todos los invitados, Johnson se cayó del colchón en el que estaba descansando. Su sobrino oyó jadeos y quejas, y corrió junto a su tío, pero antes de que se pudiera hacer nada, Johnson había muerto, aparentemente de un ataque al corazón.

QUE LOS BUITRES ME COMAN ENTERO

Los hechos probados no abundan, y los relatos que han llegado hasta nosotros suelen ser confusos o estar incompletos, pero incluso teniendo en cuenta que nuestro conocimiento es escaso, no podemos más que asombrarnos ante la incomparable cantidad de talentosos artistas de *blues* que surgieron en la región del Delta durante estos años. Los pocos discos que han sobrevivido así lo demuestran, y todavía podríamos especular sobre la música de Henry Sloan o de Ben Maree, que se ha perdido. Sin embargo, la satisfacción que provoca escuchar la música que ha sobrevivido tiene que convivir con la conciencia de lo arbitrario que ha sido que se preservara y de lo mucho que se ha perdido. Si podemos aprender algo de esta historia, es lo importante que fue el azar en todo este proceso. En circunstancias ligeramente distintas, la música de Son House, de Willie Brown e incluso de Robert Johnson podría haberse perdido por completo. Y otros artistas, tan grandes como ellos, podrían habernos fascinado si hubieran tenido la oportunidad de hacerlo. Es inevitable preguntarse qué otros clásicos del *blues* estarían a nuestro alcance si en 1930 H. C. Speir hubiera tenido éxito en su intento de comprar la compañía discográfica Paramount e instalar su centro de operaciones en Mississippi, o si otros sellos se hubieran mostrado más activos en su búsqueda de talentos en la región. El historiador del *blues* del Delta no es muy diferente de esos arqueólogos que intentan recrear una sociedad perdida a partir de unas pocas ruinas, algunos huesos y algunas herramientas rotas. Queremos calcular las medidas del todo, pero sólo conocemos una pequeña parte.

Las grabaciones que han sobrevivido refuerzan nuestra sensación de que lo que se perdió es mucho. La cantante Geeshie Wiley sólo dejó seis temas grabados, pero tienen tanta fuerza que han atraído a un creciente número de devotos admiradores que la consideran una de las mejores artistas de *blues* tradicional. Si hubiera grabado más, casi con seguridad habría alcanzado la fama, si no en vida, al menos de manera póstuma, y su nombre se mencionaría junto a los de Bessie Smith y Ma Rainey al hablar del panteón del *blues*. Pero no fue así: todo lo que grabó se puede escuchar en menos de veinte minutos, y lo que se sabe de su vida se cuenta en aún menos tiempo.

Ishmon Bracey, que conoció a Wiley a finales de la década de 1920, contó que ella provenía de Natchez, que había vivido algunos meses en la calle John Hart, en Jackson, y que tuvo una historia de amor con el guitarrista Charlie McCoy. Robert Wilkins dijo que la había visto en la zona oriental del estado alrededor de 1930. El hecho de que estuviera en Jackson nos permite suponer que la descubrió H. C. Speir, quien tal vez le organizara unas sesiones de grabación con Paramount en 1930 y 1931. Herbert Wiley, un músico residente en Oxford (Mississippi), me ha proporcionado algunos datos más. Me contó que Geeshie Wiley era su prima por

parte paterna, y que la familia procedía de Carolina del Sur, donde poseía una granja de unas seiscientas hectáreas. Su padre le contó que Geeshie había muerto en 1938 o 1939. Según cree, ella podría estar enterrada en Oxford, donde hay un nicho familiar, pero no puede confirmarlo. Sin embargo, Mark McCormick me cuenta que visitó el hogar de Wiley y conoció a algunos miembros de su familia más próxima mientras realizaba una investigación de campo en Oklahoma. Estos datos, escasos y fragmentarios, son contradictorios y no resultan concluyentes, por lo que tendrán que ser los futuros investigadores quienes aclaren la historia de una de las grandes desconocidas de la música *blues*.

Si hubiera vivido más tiempo y hubiera gozado de un éxito mayor, Wiley podría haber puesto en movimiento un nuevo tipo de *blues* del Delta, más matizado; una música con más claroscuros en que se da una sutil relación entre las luces y las sombras en la superficie y en la que la intensidad emocional ya no es declamatoria, como en los casos de Son House o Charley Patton, sino melancólica y poética. Escuchemos cómo da forma a las primeras frases de guitarra—incluso desde la primera nota, con su seguridad perezosa y lánguida— en su «Skinny Leg Blues» [El *blues* de la pierna flaca], o a su forma de acompañar a Elvie Thomas en «Motherless Child Blues» [El *blues* del niño huérfano de madre]; con eso es suficiente para saber que estamos en buenas manos. Tiene la tendencia a establecer ritmos bailables muy sólidos, como en «Over to My House» [A mi casa] y «Pick Poor Robin Clean» [Limpiar al pobre Robin], pero quizá resulte aún más impresionante cuando crea efectos musicales que eran totalmente desconocidos en el *blues* anterior a la Segunda Guerra Mundial, como en el caso de «Motherless Child». Este último es una rareza suprema: una canción de cuna auténticamente *bluesera*. Esta canción tiene una estructura de dieciséis compases, poco habitual en el *blues*; la primera frase de cada estrofa se entona tres veces en lugar de dos, que es lo típico. Aquí Elvie Thomas, flotando por encima del acompañamiento de Wiley, confiesa:

Oh, daughter, daughter, please don't be like me,
Oh, daughter, daughter, please don't be like me,
Oh, daughter, daughter, please don't be like me,
To fall in love with every man you see.

[Oh, hija, hija, por favor, no seas como yo.
Oh, hija, hija, por favor, no seas como yo.
Oh, hija, hija, por favor, no seas como yo
y no te enamores de todos los hombres que veas].

Pero la obra maestra de Wiley es su «Last Kind Words Blues» [El *blues* de las últimas palabras amables], una doliente canción de gran aliento que evoca el espíritu del *blues* mientras se aleja de forma evidente de su armonía y de su estructura. En ella se yuxtaponen imágenes de gran violencia con tiernas expresiones de amor, poniendo

de manifiesto que Wiley podía resultar tan sorprendente con sus letras como con su manera de tocar la guitarra.

*The last kind word I heard my daddy say,
Lord, the last kind word I heard my daddy say,
If I die, if I die in the German War,
I want you to send my body, send it to my mother, Lord.
If I get killed, if I get killed, please don't bury my soul,
I say just leave me out, let the buzzards eat me whole.*

[Las últimas palabras amables que oí decir a mi padre,
Señor, las últimas palabras amables que oí decir a mi padre:
Si muero, si muero en la guerra contra Alemania,
quiero que envíes mi cuerpo, que lo envíes a mi madre, Señor.
Si me matan, si me matan, no entierres mi alma, por favor,
pido que me dejen afuera para que los buitres me coman entero].

Terry Zwiggoff, músico y coleccionista de discos raros de 78 rpm, además de cineasta, incluyó esta grabación de Wiley en su documental sobre el artista Robert Crumb; ahí la canción alcanzó un cierto grado de notoriedad. Muchos de los espectadores de la película quedaron impresionados por la fuerza emocional del tema. El hecho de que esta aparición en una película independiente de bajo presupuesto lograra que la música de Wiley llegara a más público que todos los discos que ella vendió en su vida (y después de su muerte) es algo que, desde luego, da que pensar.

El caso de Wiley no es atípico. Muchos músicos de *blues* de esta época han sido olvidados casi por completo, y no es por su falta de talento sino, simplemente, porque no grabaron suficiente música ni para llenar un solo cedé. La reputación de Kid Bailey, como hemos visto, se basa en dos *blues* grabados con mucha elegancia y en una biografía con tan pocos detalles que hay quien duda de que tal artista existiera más que como pseudónimo. El equipo de Vocalion/Brunswick que grabó al misterioso Bailey en Memphis unos días antes del Crack de 1929 llevó a cabo una serie de sesiones con otros músicos en el hotel Peabody de dicha ciudad en esa misma época. Estas sesiones casi parecen deliberadamente organizadas para fascinarnos con imágenes de prometedores artistas que brillan brevemente y después desaparecen, a veces para siempre, de nuestra vista. La reputación de Garfield Akers, por ejemplo, se basa en sólo cuatro grabaciones, pero el ardiente y vibrante sonido de su guitarra que brindó a los técnicos en «Dough Roller Blues» [El *blues* del amasador] y «Cottonfield Blues» [El *blues* del campo de algodón] es un regalo. Aquí, los fragmentos de acordes salen como balas del mástil de su instrumento, funcionando como elementos armónicos sueltos que enfatizan el penetrante modo de cantar de Akers: un largo y sostenido lamento que contrasta magníficamente con las veloces

pulsaciones de la guitarra. Joe Callicott, que acompañó a Akers en sus discos y siguió tocando con él en fiestas y eventos hasta entrada la década de 1940, señala que Akers tenía más canciones preparadas para grabar, pero el productor J. Mayo Williams necesitaba lanzar a otros músicos. Callicott dice que el estilo de Akers con la guitarra era característico y exclusivo de la zona de Hernando, donde estos dos músicos se conocieron y trabajaron juntos. Pero esto no se escucha en la manera de tocar de Callicott; en ella resuena la tradición de las baladas, mucho más antigua. Callicott, por su parte, obtuvo de Williams el permiso para grabar dos —¡y sólo dos!— canciones: «Fare Thee Well Blues» [El *blues* del adiós] y «Travelling Mama Blues» [El *blues* de la madre viajera]. Por suerte, Callicott vivió casi hasta los setenta años, con lo que tuvo la ocasión de volver a grabar, y esta vez más material, a finales de la década de 1960. No puede decirse lo mismo de Mattie Delaney, que también grabó dos canciones en el hotel Peabody antes de desaparecer en la oscuridad. Su punzante forma de cantar transmite una necesidad casi dolorosa y aporta una intensidad especial al «Tallahatchie River Blues» [El *blues* del río Tallahatchie], una de las mejores de las múltiples canciones con tema fluvial de Mississippi.

En el lado del Delta que pertenece al estado de Louisiana también surgieron muchos talentosos músicos de *blues*, pero sus trayectorias vitales son aún más difíciles de armar. Blind Joe Reynolds había sido descubierto por H. C. Speir durante una visita a un campamento de leñadores cerca de Lake Providence (Louisiana) en 1930, y el artista fue enviado a Grafton (Wisconsin), donde grabó cuatro discos memorables para Paramount. No se volvió a oír hablar de Reynolds durante cuarenta años, hasta que Gayle Wardlow le siguió la pista hasta la zona de Monroe (Louisiana). En 1968, Wardlow encontró allí a la parte de la familia de Reynolds que había sobrevivido, pero el guitarrista había muerto poco tiempo antes, sin enterarse de que había un renovado interés por los músicos de *blues* de antes de la guerra que podría haber vuelto a poner en marcha su carrera. Wardlow se enteró de que el verdadero nombre de Reynolds era Joe Sheppard, y el intrépido detective del *blues* consiguió reunir suficientes elementos como para hacer una fascinante minibiografía marcada por los delitos, las encarcelaciones, la vida disipada y bastante música. Wardlow también logró identificar al misterioso King Solomon Hill, que había grabado para Paramount en 1932 con su espeluznante falsete y su peculiar modo de tocar la guitarra. Aunque la mayor parte de la gente había aceptado que Hill era el pseudónimo de Big Joe Williams, Wardlow lo identificó de forma muy convincente como Joe Holmes, que había nacido en Mississippi pero se había instalado en Sibley (Louisiana), donde falleció en 1949.

En el caso de otros músicos, tenemos tal vez una docena de temas grabados, o menos, cada uno de apenas tres minutos de duración. Esto nos permite vislumbrar el talento musical de Freddie Spruell, Arthur Petties, Isaiah Nettles, Jim Thompkins y Willie «Poor Boy» Lofton, entre otros. Sin embargo, ese material también es insuficiente para emitir un juicio sobre el talento de estos músicos que no sea

provisional. Otto Virgial, en sus escasas interpretaciones grabadas, crea un ritmo vibrante e hipnótico que nos atrapa brevemente antes de que concluya la canción. Hay quien considera que este estilo no es más que una señal de energía nerviosa, pero si Virgial pudiera hacer que estos instantes se prolongaran durante nueve o diez minutos, conduciría a sus oyentes hasta el delirio. Podemos aceptar con seguridad que él es el Otto Vergial de doce años que aparece en el censo del condado de Lowndes (Mississippi), en 1920. Tendría, por lo tanto, unos veintisiete años cuando hizo esta grabación, la víspera del día de Halloween de 1935; era un hombre joven, que fácilmente podría haber vivido muchas décadas más. Pero tal como están las cosas, nos quedamos intrigados por su temprana y breve explosión creativa, deseando, en vano, escuchar algo más.

Tenemos cuatro discos de *blues* grabados por el misterioso Mississippi Bracey en el hotel King Edward de Jackson (Mississippi), en diciembre de 1930, y tenemos buenas razones para pensar que se trata del Caldwell Bracey que grabó cuatro canciones religiosas, acompañado por su esposa, durante la misma sesión. Pero eso es lo único que sabemos de él. Hay quien ha especulado con la posibilidad de que el artista que grabó en el hotel King Edward fuera, de hecho, Ishmon Bracey, o tal vez alguno de sus parientes cercanos, pero Gayle Wardlow confirma que le preguntó a Ishmon^[94] sin ambages por el músico cuyo apellido coincidía con el suyo. Ishmon Bracey lo conocía, pero dijo que no era de su familia, aunque no descartó que pudiera existir alguna relación de parentesco lejano. A no ser que aparezca más información sobre Caldwell Bracey, tendremos que conformarnos con admirar sus grabaciones, ignorando cuáles son sus orígenes.

Unos pocos músicos de Mississippi lograron hacer una buena cantidad de grabaciones, incluso durante los años de la crisis. Bo Carter nos dejó más de cien discos —incluyendo grabaciones firmadas por él y otras con los Mississippi Sheiks— y casi todos ellos se hicieron después del *Crack*. Miembro de la célebre familia Chatmon —su verdadero nombre es Armenter Chatmon, nacido alrededor de 1893 en Bolton (Mississippi)—, Bo tal vez fuera hermanastro de Charley Patton. Sin embargo, a pesar de esta conexión y de que la familia se trasladó al Delta en 1928, su música está a años luz, por el tono y por las cuestiones técnicas, de la de Patton. Con sus eficaces acordes de paso y su destreza interpretativa, la música de Carter alcanza un grado de sofisticación que es difícil de encontrar entre los intérpretes de *blues* rurales. Sus grabaciones se vendieron bien durante la década de 1930, aunque no lograron gozar del favor de los aficionados que, unas décadas más tarde, se entusiasmaron con el *blues* antiguo, para quienes la habilidad no es una virtud y el éxito en el mercado es un motivo de sospecha más que de celebración. En la actualidad, Carter es conocido sobre todo por el doble sentido de algunas de sus canciones —como «Banana in Your Fruit Basket» [Plátano en tu cesta de la fruta] o «My Pencil Won't Write No More» [Mi lápiz no volverá a escribir]—, que en otra época resultaba estimulante para los compradores de discos pero que tienen menos

impacto hoy en día, cuando el simple sentido, de lo más explícito, es la carta de presentación de la industria de la música. A pesar de que sobrevivió hasta la época en que se empezaron a recuperar los antiguos *blues*, Bo Carter no disfrutó de un giro en su carrera como les sucedió a Son House, Skip James y algunos otros. Cuando el investigador Paul Oliver logró encontrar a Carter^[95], en 1960, este *bluesman* vivía, olvidado por todos, en una «pocilga sin amueblar» en Memphis. Cuatro años más tarde, Carter moriría, sin un céntimo, a los setenta y un años.

Un caso opuesto es el de Big Joe Williams, que también grabó prolíficamente pero sin renunciar jamás a los elementos estilísticos más primitivos del *blues* rural. Y así como Williams puso todo su celo en mantenerse dentro de esta tradición, también logró conservar hasta la vejez el estilo de vida vagabundo e inestable propio del *blues*: llegó a ser un anacronismo andante y cantante que llevaba el aroma del Mississippi de la época de la crisis allá donde fuera. Y vaya si viajaba: por todo Mississippi, por el resto de los estados del sur y el medio oeste y, al final, a lo largo y ancho de Estados Unidos e incluso por el extranjero. Y rara vez llevaba consigo más que su guitarra y su entrañable personalidad. Algún día, un novelista o un cineasta creará una obra maravillosa y emocionante a partir de la historia vital de este hombre. Mike Bloomfield escribió un pequeño libro^[96], *Me and Big Joe* [Big Joe y yo] que narra un breve y salvaje viaje con el *bluesman*, y se lee como un homenaje a la vida «en el camino» de Kerouac. Pero si Bloomfield apenas aguantó un viajecito de nada con Big Joe, ¿cómo va a hacer justicia a su tumultuosa carrera en unos pocos párrafos?

Su verdadero nombre era Joe Lee Williams. Su padre se llamaba John Williams y su madre Cora Lee. Big Joe fue el primero de los dieciséis hijos que ella llegó a tener. Probablemente nació el 16 de octubre de 1903, aunque a veces se le ha atribuido una fecha de nacimiento anterior al cambio de siglo. Williams no procedía del Delta sino de Crawford, cerca de la frontera occidental de Mississippi, a unos veinticinco kilómetros de Alabama. Pero Williams tocó con mucha frecuencia en el Delta durante sus años de formación, y se empapó en los sonidos de guitarra de esta zona. Las canciones de Charley Patton, Robert Johnson y otros pioneros del Delta constituyeron la parte permanente de su repertorio durante toda su larga carrera, pero además tocaba muchos temas propios que se han convertido en clásicos del repertorio del *blues* tradicional, sobre todo la muy versionada «Baby, Please Don't Go» [Nena, por favor, no te vayas].

Las canciones de Williams son el típico lamento del amante que teme que su amada abandone la ciudad, pero era Williams quien casi nunca se quedaba demasiado tiempo en un lugar. Durante una temporada, su trabajo consistió en tocar con los Rabbit Foot Minstrels; entonces visitaba habitualmente los campos donde vivían temporalmente los obreros que construían diques, las tabernas, los burdeles y cualquier otro lugar donde un cantante de *blues* pudiera hacerse con unos dólares a cambio de su música. A diferencia de la mayor parte de los músicos de *blues*, que se

dedicaban a otros trabajos de vez en cuando, Williams se ganaba la vida casi exclusivamente con su guitarra. «No quería trabajar de ninguna manera^[97]», explicó “Honeyboy” Edwards sobre su antiguo compañero de viajes, a quien también describió como “el hombre más perezoso que te puedas imaginar. [...] No creo que aceptara trabajar en una panadería ni aunque le dieras una tarta cada vez que el molde saliera del horno”. Sin embargo, Williams era incansable en su esfuerzo por conseguir oportunidades para actuar o para grabar su música, y en algunas ocasiones parecía que el guitarrista tuviera un sexto sentido que lo guiaba hacia los promotores de conciertos y los productores discográficos que pudieran estar interesados en encontrar un intérprete de *blues*.

Los viajes de Williams comenzaron alrededor de 1918, cuando un padrastro lo echó de casa, acontecimiento que recordaría más adelante en su «Stepfather Blues» [El *blues* del padrastro]:

*I have a mean stepfather, he done drove me away.
When I was a little boy, Lord, my stepfather didn't allow me around.*

[Tengo un padrastro malo que me echó de casa.
Cuando yo era pequeño, Señor, mi padrastro no me quería ni ver].

«Señor, soy un niño pequeño y paso toda la noche llorando», cantó Williams de forma conmovedora en la primera sesión de grabación que hizo en solitario en 1935. La música grabada en esta sesión, la primera de las dos que hizo Williams para el sello Bluebird aquel año, es excepcionalmente cruda y estimulante. Williams trabaja con el apoyo armónico más simple posible, y el oyente busca en vano la tónica, la dominante y la subdominante que se supone que se distinguen con claridad en el *blues*. Prácticamente todas las necesidades de Williams, en este terreno, se satisfacían con un único y disonante acorde, con muy escasas variaciones: un sonido más que un elemento armónico. Pero lo que a Williams le falta de sutileza lo compensa con intensidad, y su limitado acorde se toca con la vehemencia con que Wagner presenta a sus valquirias. La guitarra de Williams también es frugal en sus contribuciones melódicas: en estos primeros discos, cuando no está proporcionando apoyo armónico, emite algunas notas aisladas que funcionan menos como relleno que como interjecciones rítmicas que sirven para darle forma a la canción. Dada la escasez de sus recursos técnicos, el tema de Williams «Providence Help the Poor People» [Que la providencia ayude a la gente pobre] apenas puede definirse como una canción; se trata, más bien, de la exhortación de un orador callejero, lanzada periódicamente por la guitarra de Williams; pero su intensidad resulta abrumadora. Otros temas grabados en esta sesión de Chicago, como «Highway 49 Blues» [El *blues* de la autopista 49] y «Somebody's Been Borrowing that Stuff» [Alguien ha estado usando el material] serían grabados por Williams, en versiones más refinadas, en un momento posterior

de su carrera, pero nunca superaría la desbocada pasión de estas primeras grabaciones.

En 1937, Williams volvió al estudio, ahora acompañado por el guitarrista Robert Lee McCoy y por el mago de la armónica John Lee «Sonny Boy» Williamson, a quien los aficionados al *blues* se refieren como Sonny Boy Williamson n.º 1, o «primero», como se dice de los reyes, para distinguirlo de Aleck «Rice» Miller, que se puso ese mismo nombre (algunos dicen que lo usurpó). Williamson era un acompañante muy apropiado para Big Joe. El sonido de su armónica, que se asemejaba al de la voz, proporcionaba un contrapunto melódico a la forma de cantar de Williams. Su exitosa colaboración preludia la posterior e incomparable combinación de Muddy Waters con Little Walter, y revela la fundamental afinidad que existe entre el estilo de guitarra del Delta y este humilde instrumento, llamado en ocasiones el «saxofón de Mississippi». Sus grabaciones de 1947 para Columbia, realizadas menos de un año antes de que Sonny Boy Williamson muriera apuñalado a los treinta y cuatro años, aparentemente mientras le estaban robando, están entre las mejores que hicieron. En «Stack of Dollars» [Un montón de dólares], la armónica de Williamson sigue de cerca a Williams, frase a frase, hasta que se lanza a hacer un solo con una gloriosa nota aguda que se cierne sobre la canción durante media vuelta y después desciende una tercera menor, lanzando un ataque que atrae a la voz de Williams, ahora áspera y quebrada, de nuevo al fragor del combate. El *blues* tradicional tenía pocos seguidores en esta época; a mucha gente le parecía un estilo pasado de moda. Pero algunas interpretaciones impresionantes, como la que hace este histórico dúo, no eran para nada una cuestión de anticuarios, y servían para anunciar a quien dedicara unos momentos a escucharla que la música del sur todavía tenía un gran poderío.

A pesar de su reputación de riguroso tradicionalista, Big Joe Williams siempre mantuvo la curiosidad por las novedades y la experimentación. A partir de cierto momento, empezó a utilizar una guitarra destartada y artesanal de nueve cuerdas que se convirtió en su instrumento favorito, pero en realidad no necesitaba las tres cuerdas suplementarias, dada la rudeza de su forma de tocar, y ésta cambió muy poco con ellas. Fue uno de los primeros *bluesmen* tradicionales en emplear amplificación; como las cuerdas adicionales de su guitarra, es probable que esto se debiera menos a consideraciones musicales que a la necesidad de realzar el sonido de su instrumento para ponerlo a la altura de la fuerza de su voz. En cualquier caso, los cambios en el equipo de Big Joe eran menos llamativos que lo que se mantenía, y su manera de cantar y tocar permaneció inmune a las tendencias y modas pasajeras de la industria de la música. Pese a todo, sus interpretaciones mostraban de vez en cuando algunas facetas sorprendentes: una grabación de «She Left Me a Mule» [Me dejó una mula] hecha para el sello Trumpet, en Jackson, durante el otoño de 1951, suena simple y llanamente como un *rock and roll*. Sólo la letra, que narra la muerte de una mula — algo que resultaba desastroso para un aparcerero pero que no tenía ninguna importancia

para un joven con ganas de bailar—, muestra una falta de sintonía con el nuevo sonido que pronto dominaría las ondas de radio norteamericanas.

Williams nunca llegó a sentar la cabeza. Durante un tiempo, estuvo instalado en Saint Louis, y más adelante en Chicago, pero su «residencia» en esta última ciudad era nada más y nada menos que el sótano de una tienda de discos, e incluso este centro de operaciones quedaba abandonado cuando Big Joe sentía la llamada de la carretera. Pero mientras la carrera de otros intérpretes de *blues* tradicional languidecía, Williams siempre se apañó para conseguir contratos de grabación; a diferencia de la mayoría de los músicos que aparecen en estas páginas, Williams nunca sufrió una parón en su carrera discográfica, que además duró bastantes años. Cuando murió, en 1982, había grabado docenas de discos de larga duración para un montón de sellos diferentes. En algunos casos, sus obras incluían material que ya había grabado con anterioridad, pero nunca carecieron de pasión y autenticidad.

La producción de Bo Carter y de Big Joe Williams es prodigiosa, pero tenemos que recordar que éstas son raras excepciones. En la década de 1930, muy pocos artistas de Mississippi pudieron despertar el interés de un sello discográfico para que grabara su trabajo. Las perspectivas eran tan poco halagüeñas que muchos ni siquiera lo intentaban. Es fácil culpar a las compañías de su falta de visión por no preservar más música de este estilo durante aquella década, pero tal vez deberíamos agradecerles por lo que sí conservaron, dadas las circunstancias en que les tocó trabajar. «Sólo sabemos lo buenos que sois por vuestras cifras de ventas^[98]»; ésta fue la ingenua manera en que J. Mayo Williams planteó el criterio que empleaba para valorar la música *blues*, una postura que tal vez explique su reticencia a grabar más discos de artistas que eran talentosos pero cuya viabilidad comercial no estaba demostrada, como Bailey, Akers y Delaney, entre otros. En cualquier caso, la triste verdad es que fue la Gran Depresión, no la falta de constancia de los productores discográficos, la fuerza avasalladora e imposible de combatir que marcó el final del *boom* de las grabaciones de *blues* tradicional de finales de la década de 1920. Ningún productor, por mucho interés que sintiera por el *blues*, por muy intuitivo que fuera, podría haber remado contra esta marea. De todos modos, la música del Delta no perdió su fuerza vital. Todo lo contrario: cuando llegó la crisis, esta música siguió en un estado de fermentación creativa y parecía estar al borde de una verdadera edad de oro. Los músicos pertenecientes a la generación más grande de *bluesmen* del Delta estaban en lo mejor de su vida y tocaban al máximo de sus posibilidades. Pero Son House, Willie Brown, Geshie Wiley, Kid Bailey y muchos otros tuvieron la desgracia de debutar en el estudio de grabación unos meses antes del Crack de 1929, por lo que sus carreras, que en otras circunstancias podrían haber marcado una época, cayeron en picado como la bolsa de valores de Wall Street.

De hecho, en ese periodo la demanda de discos de 78 rpm cayó de manera aún más abrupta que las acciones. Entre 1927 y 1932, las ventas de discos en el país pasaron de ciento cuatro a seis millones de unidades. Se trata de una caída del

noventa y cuatro por ciento, superior al declive del Índice Dow Jones, que fue del ochenta y nueve. Pero incluso estos escalofriantes datos esconden el impacto en la demanda de discos de *blues*, ya que la proporción de discos de música negra en el mercado cayó, durante esos años, desde alrededor del cinco hasta el uno por ciento. En el conjunto de Estados Unidos, a finales de la década de 1920 se vendían varios millones de discos de música negra, y a comienzos de la década de 1930 estas cifras habían disminuido hasta menos de cien mil unidades: no podemos hablar tanto de un mercado en declive como de un mercado en extinción. Y es que la crisis económica no fue la única causa de la fuerte caída de la demanda de discos: también el auge de la industria radiofónica supuso una forma alternativa más barata de escuchar música en los hogares, del mismo modo que el surgimiento de las películas con sonido representaron otro competidor en busca de esos pocos dólares que la familia estadounidense media gastaba en entretenimiento. Además, como golpe definitivo, el final de la Ley Seca, en 1933, supuso un tremendo impulso para los clubes nocturnos y bares donde se programaba música que sonaba considerablemente mejor que en el fonógrafo.

Mientras las compañías discográficas recortaban el volumen de discos de *blues* publicados, la demanda se desplomaba más abruptamente todavía, cosa que causaba nuevos recortes. En 1927, Columbia sacaba once mil copias de cada nuevo disco de *blues* y *gospel*, pero a finales de 1929 ya lanzaba cinco mil, y dos mil en mayo de 1930. A finales de este año, la compañía sólo manufacturaba mil copias de cada nuevo lanzamiento. En otoño de 1932, esta cifra ya ridícula había caído aún más, y estaba entre trescientos cincuenta y cuatrocientas copias, y ni siquiera se vendían todas. Columbia todavía incluía en su catálogo estos discos dos años más tarde, lo cual indica que la demanda de discos de muchos artistas de *blues* en el conjunto de Estados Unidos ascendía a poco más de doce copias por mes. Esto supone, por muy difícil de creer que nos resulte, que un músico de *blues* podía llegar a un público más amplio tocando en un sórdido garito del Delta que grabando un disco para los principales sellos del país.

En este contexto tan poco prometedor, cierto día de comienzos de 1931 un joven entró en la tienda de H. C. Speir, en North Farish Street, en Jackson. Alardeaba de tener un gran talento musical y pidió que le hicieran una audición con vistas a grabar un disco. Nehemiah James, conocido entre algunos de sus amigos de Jackson como «Skippy», hasta entonces se había ganado la vida de muy distintas maneras: como contrabandista, proxeneta, jugador, obrero de la construcción, aparcerero y, como último recurso, incluso recogiendo algodón temporalmente. Pero ahora James aspiraba a buscarse la vida como músico y tenía la esperanza de que sus habilidades con la guitarra o con el piano (tocaba ambos instrumentos con un estilo extravagante y muy personal) le permitieran dejar atrás para siempre los trabajos manuales. Pero era una época dura, y a Speir no se lo impresionaba fácilmente ni siquiera cuando las condiciones del mercado eran más favorables. El día que James hizo la prueba,

también se presentaba Johnnie Temple, un músico de considerable talento que llegaría a tener bastante éxito con sus discos, publicados por Decca a finales de la década de 1930. Temple fue rechazado de inmediato por el cazador de talentos. Cualquier otro músico, en su lugar, habría intentado impresionar a Speir con un tema pegadizo y comercial, una pieza de baile rápida o alguna composición en que brillara la guitarra, pero James, cuando le tocó el turno, comenzó a interpretar la melancólica introducción de una de las canciones más lentas de su repertorio, la balada «Devil Got My Woman» [El Diablo se apoderó de mi mujer].

Los comienzos instrumentales de este tipo eran bastante poco habituales en el *blues* del Delta: la mayor parte de los intérpretes se lanzaban directamente a la primera vuelta del tema. James tocó su introducción con la majestuosa reserva de un investigador que desenrolla un extraño papiro y que desea exponer sus místicos símbolos sólo cuando llegue el momento adecuado. Al final, entra la voz de James, aguda y chillona, por encima de la guitarra, cantando «preferiría ser el diablo que el hombre de esa mujer». Speir ya estaba familiarizado con las peculiaridades de la música *blues* que se tocaba por todo el Delta, con su extraño lenguaje que habla del tormento y la dificultad de la redención, con una personalidad tan distinta de la del resto de las canciones populares de cualquier lugar del mundo. Sin embargo, incluso partiendo de esta base, la música de este guitarrista en su primera prueba debe haber destacado por su melancolía y su sufrimiento.

I laid down last night, tried to take my rest.

My mind got to ramblin', like wild geese from the west, from the west...

[Anoche me acosté, intentando descansar.

Mi mente empezó a vagar como los gansos salvajes que vienen del oeste, del oeste...]

Speir se dio cuenta rápidamente de que había descubierto a un músico de un talento excepcional. Más adelante, James fanfarronearía diciendo que para cuando terminó de cantar la segunda frase ya había pasado la audición. Speir se puso en contacto casi de inmediato con su mejor aliado de la industria discográfica, Arthur Laibly, de Paramount, y juntos organizaron una sesión de grabación en Grafton (Wisconsin) para el artista que el cazador de talentos rebautizó, sin darse cuenta o como una decisión enfocada a su carrera comercial, como «Skip» James.

3

SIN ENCONTRAR EL PARAÍSO

Una y otra vez, a medida que avanzamos en la historia de esta música, lo que nos impacta no es sólo la fuerza del *blues* sino también su maleabilidad. Los pioneros del Delta no tenían a su alcance más que el instrumento más básico, una sencilla guitarra de seis cuerdas; empleaban una armonía aún más básica que la que manejaban los monjes del siglo XIV; la estructura de sus composiciones se basaba en la repetición, sin lugar para modulaciones ni melodías contrastantes ni un sofisticado desarrollo temático; y, además, no tenían absolutamente ninguna formación que garantizara las necesidades más básicas, como saber afinar bien la guitarra o contar con un instrumento decente. Y a pesar de todas estas limitaciones, los padres del *blues* exploraron territorios musicales que nunca habían sido hollados, ni siquiera soñados, por los compositores sinfónicos. Como pintores que, con sus mágicas paletas, lograran plasmar zonas del espectro desconocidas hasta entonces, estos humildes músicos de una raza despreciada y marginados socialmente, ofrecieron a sus contemporáneos un vívido mundo hecho de nuevos colores sonoros, vibrante gracias a su gran variedad acústica en que convivían los sonidos metálicos, el aullido y el lamento. Éste parecía ser, precisamente, el paisaje sonoro que demandaba la moderna escena norteamericana, con su cacofonía social en la superficie y su anomia en lo profundo, con sus marcados contrastes y su deseo recién descubierto de meditar sobre sí misma.

Las letras de los *blues* acentuaban esta mentalidad indagadora y moderna. La Psicología era la disciplina que estaba más de moda, una ciencia de la introspección que se adecuaba perfectamente a esta nación a punto de volverse adulta. William James, profesor de la Universidad de Harvard, había publicado un importante estudio en dos volúmenes titulado *The Principles of Psychology* [Los principios de la Psicología] (1890) casi al mismo tiempo que en el Delta aparecían los primeros *blues* con su forma de doce compases, y es difícil decidir qué alcanzó mayor profundidad. Desde luego, el *blues* del Delta, con su nuevo lenguaje de caída y redención reescrito en términos profanos, con su transformación de los males sociales en una dimensión personal, la de las esperanzas y los anhelos individuales, no sólo era un territorio inexplorado en el contexto de la música popular; también lo era para la sensibilidad norteamericana. Como tal, el *blues*, este idioma de una minoría marginada, llegaría a convertirse —titubeando al comienzo y después cada vez con mayor seguridad— en el catalizador que contribuiría a reconfigurar la identidad musical del país en su conjunto.

Podemos seguir los pasos que fue dando el *blues* y que le sirvieron para medir sus propias fuerzas. En primer lugar, encontramos a los músicos populares, cuyos

nombres no conocemos en absoluto y que empezaron empleando el distintivo legado sonoro de sus antepasados africanos para terminar reconfigurando el lenguaje de la canción occidental. Después aparecieron unos músicos que ofrecían al público un entretenimiento, como Charley Patton, en el Delta, o Blind Lemon Jefferson, en Texas, que pusieron de manifiesto el atractivo comercial de la música *blues* tradicional, su potencial para llegar más allá de las plantaciones y las esquinas de los callejones de donde surgió y entrar en los salones de las casas y las salas de baile, su capacidad para competir en el mercado con otros estilos de interpretación profesional y hacerse con una parte del público norteamericano. Para muchas artes populares, sólo esto habría sido un enorme logro. Pero Son House, el predicador fracasado que llevó un discurso apocalíptico al púlpito del *blues*, demostró que esta clase de música podía sobrepasar los límites de la canción popular, penetrando en unas zonas de espiritualidad y trascendencia a la que ningún compositor de éxitos había llegado antes. Con estos antecedentes, todo estaba preparado para la llegada del poeta y visionario que diera el siguiente paso y canalizara las energías y las posibilidades del *blues* hasta hacer de él una música de primer nivel artístico, conservando la vitalidad que había atrapado a los oyentes de Patton y Jefferson mientras lo refinaba y limaba sus asperezas hasta lograr una forma más sutil y delicada de expresión musical.

Skip James sería este poeta. Tanto su inusual temperamento como sus capacidades innatas le sirvieron para desempeñar este rol a la perfección. Como los visionarios de muchas culturas tradicionales, James afirmaba que sus canciones se le aparecían en sueños. La verdad es que las exquisitas peculiaridades de esta música, su ambiente fascinante y como de otro mundo, bien podrían convencer al oyente de que sus *blues* no han sido compuestos de una manera convencional. Peter Guralnick ha explicado^[99] que algunos aficionados pensaban que sólo una guitarra extraña, construida por encargo, podría producir esos «sonidos huecos y sombríos». Otros buscaban una explicación musical, suponiendo que era una combinación única entre las modalidades occidental y oriental lo que le daba a James su toque de originalidad.

La verdad era menos esotérica. James conseguía su sonido distintivo gracias a una serie de elecciones concretas, cada una de las cuales lo distanciaba de sus colegas. Empleaba una forma alternativa de afinar la guitarra: la afinación en mi menor al aire, un sistema poco habitual pero no desconocido en que las seis cuerdas suenan mi-si-mi-sol-si-mi. Adoptó una técnica para pulsar las cuerdas con las uñas en lugar de con las yemas de los dedos, lo cual le daba un toque más cortante e incisivo a su música. Por otra parte, pulsaba las cuerdas con el dedo corazón, además de emplear el pulgar y el índice, con lo que conseguía sonidos distintos de la mayoría de los guitarristas de *blues* tradicional, que se valían sólo de estos dos dedos. Pero, sobre todo, lo que mostraba la singularidad de James era su voz, cuyo registro era mucho mayor que el que suele oírse en el *blues* tradicional, con un escalofriante falsete que se cernía por encima de las notas de la guitarra. Si el *blues* ha producido algún canto de sirena, seductor e hipnótico, es el de Skip James, el cantante más reconocible de cuantos ha

producido este lenguaje musical. Su melancólico lamento, con sus distintivos timbres, evocaba una incongruente combinación de características femeninas y masculinas que tenía muy poco en común con el duro y viril chorro de voz que era típico entre sus contemporáneos.

«Skip era un músico innato^[100], un músico verdaderamente innato», declararía Johnnie Temple. James, más que cualquier otro de sus colegas, se negaba a emplear su talento para entretener a los oyentes, y tenía la tendencia a mirar con arrogancia, cuando no con desprecio, a su público. Tuvo algunos alumnos durante una temporada, pero sentía el mismo desdén por ellos, a los que calificaba de cabezas huecas. James afirmó que se sintió feliz cuando dejó de darles clase, ya que en realidad no les enseñaba nada que valiera la pena saber. Con respecto a su propia formación musical, James también fue muy apático. A diferencia de Robert Johnson y de Charley Patton, James apenas estudió grabaciones de *blues*, y no se mostró mucho más interesado por los guitarristas que conoció personalmente. En el mundo del *blues*, donde es fama que las ideas musicales se toman prestadas sin ningún problema, James era un bicho raro: no quería compartir lo que hacía y tampoco se dignaba a imitar nada que tocaran los demás. Tampoco le motivaba la posibilidad de ganar dinero con su música; ganaba mucho más cuando se dedicaba al contrabando. «No se puede poner precio a una canción^[101]», fue su comentario ante quienes calculaban el valor de sus respectivos talentos en dólares y céntimos. Seguro de su propio genio, James buscaba, por encima de todo, crear una obra que destacara con claridad sobre las de sus rivales. Y esta actitud, resultado de la combinación de un inmenso orgullo y un talento evidente, lo llevó a crear un nuevo sonido que no fue sólo una forma de expresión personal para el hombre sino un importante paso adelante para la música *blues*.

Nehemiah Curtis James nació el 21 de junio de 1902 y creció en la plantación Woodbine, a unos dos kilómetros y medio de Bentonia, una pequeña comunidad situada a veinticinco kilómetros al sur de Yazoo City, en dirección a Jackson. James era hijo único. Su madre, Phyllis James, era empleada doméstica del propietario de la plantación, cosa que le reportaba un cierto estatus en una comunidad formada por trabajadores del campo. Sin embargo, Skip salió a su padre, Edward James, contrabandista y guitarrista, que abandonó la región en 1907. James sólo tenía vagos recuerdos de su padre, y no se acordaba de haberlo oído tocar la guitarra, pero sospechaba que su talento musical era heredado de él. Además, admiraba —y acabaría emulando— la capacidad de su padre para destacar del montón de trabajadores comunes, que consiguió terminar los estudios secundarios y obtener un cierto grado de independencia en un mundo hostil.

Skip James creció sobre todo al cuidado de sus abuelos maternos, pero se fue a vivir con su madre a Sidon, en el Delta, cuando tenía doce años. Phyllis James se encontró allí de nuevo con el padre del niño, pero la reunión familiar resultó breve. «Me dio unos cuantos azotes con su cinturón^[102] y entonces madre y él discutieron

sobre el tema», James recordaría más tarde. “Después de eso, no volví a verlo”. Años después, cuando James acababa de hacer sus grabaciones para Paramount, se encontraría con su padre otra vez para descubrir que el marido abandona-hogares se había convertido en el reverendo E. D. James, un predicador baptista que llevaba un seminario en Texas.

El joven James también se vería atraído, en determinados momentos, por la vida religiosa, y cuando estaba en la treintena se planteó en serio dedicarse a ello, pero no hubo ni una conversión inmediata ni un momento de revelación que impulsara esta transformación. Al contrario, los diversos cambios vitales de Skip James siempre siguieron las mismas pautas: cada nueva vocación se inspiraba en su inagotable deseo por sentirse independiente y superior, en su anhelo de experiencias intensas y en su compromiso con la expresión más sincera posible de lo que había en su interior. Años más tarde, el biógrafo de James, Stephen Calt, descubriría que era casi imposible hacerle una entrevista convencional a este *bluesman*; era mucho más productivo sentarse cómodamente y dejarlo hablar. Tanto el púlpito como la guitarra eran canales apropiados para las predilecciones de James, y para él resultaba natural pasar de uno a otra. Este movimiento era bastante común entre los residentes en el Delta, a pesar de los extendidos prejuicios que veían ambos caminos como enfrentados.

En su juventud, Skip James mostró pocos indicios de una posible santificación ni de ninguna otra vocación edificante. Escapó de su hogar al comienzo de la adolescencia y viajó a Florida y a Georgia. Cuando regresó, era todavía más independiente y decidido. Llevaba consigo una navaja y una pistola y se enorgullecía de saber manejar ambas tanto como alardeaba de sus crecientes habilidades con la guitarra y con el piano. En sus propias palabras, era un «verdadero cabrón»^[103]. Sin embargo, James también tuvo acceso a ciertos privilegios que muy pocos de sus colegas pudieron disfrutar. Fue al instituto en una época en que la mitad de la población negra de Mississippi era analfabeta. Tenía un *pony*, regalo de su abuela. Y jamás tuvo que ir al campo a recoger algodón en un tiempo en que esto era prácticamente inevitable para cualquier joven negro que buscara trabajo.

A pesar de los duros abandonos, James se dio cuenta de lo protegido que había estado en su niñez cuando, en 1919, empezó a vivir en un campo donde se alojaban unos obreros que estaban construyendo una carretera cerca de la comunidad de Ruleville, en el Delta. La violencia y la obscenidad de sus colegas lo dejaron consternado. Décadas más tarde, durante sus conversaciones con Calt, éste era el único tema que solía evitar. Opinaba que para la gente joven sería mejor no enterarse de la bajeza y la abyección de tales personajes. Dada la disposición de James para hablar de otras cuestiones —admitió con franqueza haber disparado, quizá fatalmente, a un conductor de mulas tras una acalorada discusión durante esos mismos años—, su reticencia con respecto a esta cuestión es impactante. James se quedó poco tiempo con este grupo de obreros; después comenzó a trabajar de dinamitero en la zona de Drew y Doddsville.

Esta región, alrededor de 1920, era un semillero de *blues*, y la confianza de James en sus habilidades musicales creció a buen ritmo durante esta época. Pronto comenzó a ganar pequeñas cantidades de dinero tocando los sábados frente a las tiendas de diversas comunidades del Delta, y comenzó a componer su propia música. Siguió realizando trabajos físicos —en un aserradero y en la construcción de puentes y carreteras—, pero se dio cuenta de que podía ganar más dinero con actividades menos cansadas; no sólo tocando música sino también jugando a las cartas, haciendo chanchullos y dedicándose al contrabando. Regresó a Bentonia en 1924, aparentemente para trabajar en una plantación, pero lo que realmente atraía a James hacia el campo eran los beneficios que obtenía vendiendo *whisky* de maíz. El contrabando podía reportarle sesenta o setenta dólares por semana, mucho más de lo que un aparcerero —e incluso un músico de éxito— podía aspirar a ganar. Cuando organizaba fiestas, James congregaba público con su música, pero ganaba más dinero vendiendo alcohol.

En esta época se casó con Oscella Robinson, la hija de un sacerdote, una joven educada procedente de una familia respetable. La pareja se fue a vivir a Texas, donde James trabajó en la Whistling Joe's Kazoo Band, pero su mujer pronto lo abandonó por un veterano de la Primera Guerra Mundial que se había ganado su amor. James quedó devastado, y se debatía entre la idea del suicidio y algunos planes violentos de venganza, pero al final volvió a Bentonia y su exmujer y su amante se quedaron en Texas. James no volvería a casarse hasta veinte años después, y le quedó para siempre una gran desconfianza hacia las mujeres. Pero su breve matrimonio y el subsiguiente desamor le dejaron una marca que plasmaría en la sombría «Devil Got My Woman», la canción que tanto impresionó a H. C. Speir en la audición que le hizo a James en Jackson.

Más adelante, James evitaría comentar qué músicos habían tenido mayor influencia en él y de dónde había surgido su característico estilo. Prefería transmitir la impresión de que su música provenía de unas fuentes de inspiración desconocidas. «No sigo las pautas de nadie ni imito a nadie^[104]», le dijo a Bruce Jackson poco después de ser redescubierto por los aficionados al *blues* en 1964. “Es sencillamente la música de Skip. [...] No canto con la voz de otra gente. No puedo hacerlo”. Ante un aficionado, fanfarroneó: «Skip aprendió solo^[105]. [...] Soy un hombre hecho a sí mismo. Cualquier cosa que me oigas cantar, es mi propio arreglo, mi experiencia personal. Esto ha sido así hasta ahora». Sin embargo, está claro que James se alimentó de los fermentos musicales de Mississippi de mediados de la década de 1920, y su forma de interpretar fue madurando a medida que escuchaba, aprendía y tomaba prestadas las técnicas de otros músicos de *blues* que se iba encontrando. Henry Stuckey, que a veces acompañaba a James a la guitarra, le enseñó la afinación en mi menor —que James llamaba “afinación cruzada”— característica de su forma de tocar y de componer. Stuckey la había aprendido en Francia, cuando estaba en el ejército, de otros soldados negros que eran, creía él, de las Bahamas, y al regresar a

Estados Unidos la compartió con los guitarristas que conocía. Las aspiraciones de James como pianista —había estudiado este instrumento cuando era muy joven— se habían concretado en la época en que trabajaba en un aserradero, cuando había aprendido del pianista Will Crabtree lo suficiente como para sentarse al teclado durante los intermedios que éste hacía. Pero su encuentro con Little Brother Montgomery, en 1927, dio más impulso a estas ambiciones. Ante Montgomery, alardeó: «Si te quedas donde estás, voy a alcanzarte^[106]».

Montgomery, que procedía de Kentwood (Louisiana), localidad situada al otro lado del Lago Pontchartrain mirando desde Nueva Orleans, se convertiría con el tiempo en una figura importante en la escena del *blues* de Chicago, pero ya en la década de 1920 había conseguido un sonido áspero con el piano que tenía unos referentes impresionantes. Cualquier estilo musical pasaba a aportar un nuevo color al caleidoscópico teclado de este pianista cosmopolita: *blues*, *boogie*, *ragtime*, *jazz*, *gospel* o cualquier otra cosa que escuchara en una taberna, un campo donde se alojaban trabajadores de la construcción, una sala de baile e incluso una iglesia. Era fácil que su pieza señera, «Vicksburg Blues» [El *blues* de Vicksburg], gustara a Skip James, ya que en ella Montgomery había conseguido la extraña proeza de que su piano evocara el sonido relajado y suelto que era característico de la guitarra del *blues* del Delta. Mientras otros pianistas tocaban cuatro u ocho pulsos en cada compás, Montgomery permitía que el ritmo fluyera de un modo orgánico, a su aire. La música del James maduro seguiría unos criterios similares: al piano, dejaba silencios súbitamente, alternándolos con estallidos declamatorios de acordes. Hasta que apareció Thelonious Monk en la escena del *jazz*, después de la Segunda Guerra Mundial, ningún otro pianista superaría esta forma de tocar con silencios y reticencias, y al escuchar la música para teclado de James, es inevitable acordarse del consejo que al parecer dio Monk en una ocasión: las notas más importantes no son las que uno toca, sino las que deja de tocar.

En 1927, un cazador de talentos que trabajaba para el sello OKeh se acercó a James y le ofreció la oportunidad de grabar. La sesión, aunque llegó a programarse, nunca tuvo lugar, pero las razones de que se cancelara siguen sin estar claras. Desde luego, James no estaba satisfecho con la oferta económica que le hicieron. A diferencia de la mayor parte de sus colegas, James discutía los contratos, y casi renunció a su espectacular regreso en la década de 1960 debido a que tenía algunas reservas con respecto a las condiciones. Los quince o veinte dólares por disco que le ofreció OKeh en 1927 representaban menos dinero de lo que podía ganar con el contrabando en un fin de semana. Tal vez fuera éste el motivo de que se anulara la grabación, o tal vez James sintiera que todavía no estaba preparado como músico para empezar a sacar discos. Era un tanto ingenuo con respecto a sus limitaciones como pianista, como indica el comentario sobre alcanzar a Montgomery que ya mencionamos, pero quizá también tuviera dudas sobre su forma de tocar la guitarra. Por otra parte, Henry Stuckey recordaba, durante una entrevista que le hicieron en

1965, que quizá fuera una enfermedad lo que impidió a James acudir a la sesión de grabación. Éste, por su parte, confirma que en aquella época fue hospitalizado a causa de la gripe. Fuera cual fuera la causa, esta oportunidad perdida es de lamentar. Si James hubiera comenzado su carrera discográfica en 1927 —unos dos años antes de que Charley Patton entrara en el estudio por primera vez—, podría haber tenido la oportunidad de hacer varias grabaciones antes de que la crisis económica obligara a los sellos a reducir abruptamente, y en muchos casos a suspender por completo, sus lanzamientos.

No sabemos cuán inseguro estaba James con respecto a sus capacidades en 1927, pero en cualquier caso, a finales de la década se le había pasado. Se estableció en Jackson y empezó a trabajar de profesor de música, dando clases de guitarra, piano e incluso violín. Y sus alumnos no eran sólo principiantes: también algunos músicos de indiscutible mérito entraban en su órbita, atraídos por su visión artística y su musicalidad, y quizá también por su fuerte personalidad. Johnnie Temple, que llegaría a ser una figura representativa en el ambiente *bluesero* de Chicago, se convirtió en su protegido: ayudaba a James en su escuela de música y aprendía sus canciones. Ishmon Bracey, que presencié alguna actuación de James en aquella época, se quedó maravillado porque sus dedos se movían a la velocidad del rayo por el mástil. La fama que alcanzó James en aquel periodo tal vez fuera modesta — recordemos que tuvo que solicitar una prueba con Speir, a pesar de que actuaba con frecuencia en la zona de Jackson, donde trabajaba y vivía el cazador de talentos—, pero de todas maneras llegó a albergar el temor de que otros músicos estaban intentando robarle las ideas. Para dificultar el trabajo de estos ladronzuelos, inventó una serie de trucos y estratagemas que consistían en hacer nuevos arreglos para sus piezas, en acelerar el tempo, en tomar las medidas que fueran necesarias para proteger sus secretos, pero esto apenas sirvió para evitar nada. Jack Owens, nacido en Bentonia, como James, aprendió tanto de él como para inspirar una leyenda que se refería a la «tradición de Bentonia», en la que probablemente se adscribían músicos de *blues* locales que nunca grabaron discos, como Rich Griffith y los hermanos Stuckey, Henry y Shuke. Temple y otros músicos grabarían con posterioridad las canciones de James y lograrían vender más copias que su propio autor. Pero el más inspirado de todos los estudiosos de la obra de James fue Robert Johnson, que pudo aprender sus canciones gracias a los discos o por medio de Temple, a quien conoció en 1931. Como veremos en el próximo capítulo, Johnson se acercaría a la música de James en busca de inspiración en sus momentos más oscuros, que fueron, muy probablemente, los más creativos.

James tenía casi treinta años cuando hizo sus primeras grabaciones. A veces, los dueños de un estilo más característico son músicos que no graban hasta que pasa la primera etapa de su juventud. Los jóvenes prodigios nos fascinan, pero los anales de la música afroamericana están llenos de ejemplos de principiantes tardíos, que tienen la ventaja de haber disfrutado de más años de maduración: Duke Ellington esperó

hasta los veinticuatro años para hacer un disco; Robert Johnson no entró en un estudio hasta los veinticinco; Lester Young participó en su primera sesión de grabación a los veintisiete; Chuck Berry, a los treinta; y Leadbelly era un hombre de mediana edad, de cuarenta y cinco años, cuando realizó su primera grabación. Skip James, por su parte, estaba más que preparado para empezar esta nueva fase de su carrera cuando llegó a Grafton, en febrero de 1931, para debutar en el estudio. Antes de dejar a James en el hotel donde descansaría hasta su sesión, programada para la tarde, Arthur Laibly, de Paramount, le preguntó cuántas canciones podía grabar. El *bluesman* contestó, altivo: «Todas las que usted quiera^[107]». Y cuando la sesión empezó, no defraudó a nadie. De esta visita a Wisconsin acabaron saliendo al mercado nada menos que dieciocho canciones, con James tocando tanto la guitarra como el piano. Y si es verdad lo que contaba el propio James, grabó veintiséis temas para Paramount antes de que la sesión concluyera.

Teniendo en cuenta la reputación de James de ser un cantante que interpretaba temas melancólicos y angustiados, es bastante sorprendente que su composición «I'm So Glad» [Estoy tan contento] fuera la que más dinero le reportó de todas las que grabó para Paramount. Treinta y cinco años después de que James grabara esta canción, el grupo de *rock* Cream sacaría una fogosa versión del tema en su disco *Fresh Cream* [Crema fresca], publicado en diciembre de 1966. Eric Clapton, un guitarrista que a los veintiún años ya era conocido por su virtuosismo con el instrumento, tuvo un papel más importante que el de ningún otro músico en dar a conocer los temas de *blues* tradicional a los aficionados más jóvenes. Además, a diferencia de tantos otros rockeros que se apropiaban de la obra de los artistas de *blues* mayores, Clapton optó libremente por atribuir la composición a James, que irónicamente quizá se hubiera inspirado en una antigua melodía popular conocida como «So Tired» [Tan cansado] o «I'm Tired» [Estoy cansado]. El resultado de esto fue que el hecho de que la joven estrella del *rock* decidiera versionar la oda a la felicidad de James, tan poco característica de él, que Cream reconvirtió en una vibrante y eufórica pieza para improvisar, supuso unos ingresos de entre seis mil y diez mil dólares para el *bluesman* en un momento en que estaba muy mal de dinero. La versión de James de 1931, por el contrario, tiene un aura de febril irrealidad: celebra una felicidad que parece tan difícil de mantener como el tempo de la pieza, que se va acelerando y llega casi hasta los doscientos setenta pulsos por minuto. La letra y la forma son extremadamente simples, y la fuerza de la canción proviene de la repetición y la obstinada vehemencia del estribillo:

I'm so glad, and I am glad.

I am glad, I am glad.

[Estoy tan contento, y estoy contento.

Estoy contento, estoy contento].

James canta como un poseso, pero la alegría que celebra tiene el toque incómodo de un ciclo bipolar que pronto atravesará las profundidades de la desesperación.

Los ejecutivos de Paramount, por su parte, preferían el lado más oscuro de la personalidad musical de James. El sello publicó diez canciones suyas antes de lanzar «I'm So Glad» en otoño de 1931, con «Special Rider Blues» [El *blues* del jinete especial] en la cara B. Arthur Laibly se sentía más atraído por las canciones que James había escrito sobre la crisis económica que estaba devastando el país (y que le costaría el puesto al propio Laibly unos meses más tarde). El lenguaje del *blues* resultaba, por naturaleza, muy adecuado para dar testimonio de la devastación causada por los actos de Dios, pero también de los males menores causados por el ser humano. Y al igual que Charley Patton se había inspirado en la crecida del río y en el escarabajo del algodón, y Son House había maldecido la sequía en su «Dry Spell Blues», Skip James produjo una obra maestra a partir de los desastres que siguieron a la Gran Depresión, su tema «Hard Time Killin' Floor Blues» [El *blues* del matadero de los tiempos difíciles].

*Hard time here and everywhere you go.
Time is harder than ever been before.*

[Son tiempos difíciles aquí y en todas partes.
Son tiempos más difíciles de lo que nunca han sido antes].

Esta lóbrega canción bien podría haber sido el himno de la década que comenzaba. En una época en que muchos creían que la prosperidad estaba «a la vuelta de la esquina» —como anunciaría, pleno de confianza, el presidente Hoover al año siguiente—, James anuncia que «estos tiempos difíciles pueden durar mucho». La imaginería de James es muy poderosa: su lucha por escapar del «matadero» se combina con sus descripciones de gente «sin encontrar el paraíso» mientras va a la deriva de puerta en puerta, buscando trabajo o cobijo. Aquí se aleja de la estructura habitual del *blues* pero conserva su tono emocional gracias a la solidez y a la repetición de la sección de ocho compases. En cada estrofa, la letra ocupa cuatro compases y va seguida por un canto sin palabras, una mezcla de quejido y gemido, de igual duración.

Paramount escogió esta canción, de entre todas las que grabó James, para publicarla la primera. Quizá a Laibly le pareciera que el tema de la canción atraería a los compradores de discos. Si fue así, estaba lamentablemente equivocado. El disco se vendió muy poco, incluso teniendo en cuenta las bajas expectativas de la época. Es cierto que el mercado se mostraba receptivo a canciones que trataran de asuntos económicos, pero se preferían las letras un poco más alegres. Rudy Vallee logró un gran éxito en 1931 con su «Life Is Just a Bowl of Cherries» [La vida no es más que un cuenco de cerezas], y otros títulos del año son «We Can Live on Love» [Podemos

alimentarnos de amor] y «There's No Depression in Love» [En el amor no hay crisis]. La gente utilizaba a la música para evadirse, no para recordar sus miserias. «Hard Time Killin' Floor», con el tiempo, fue reconocida como una de las obras más potentes de James, pero no antes de que pasaran tres décadas desde su estreno.

La compañía reaccionó publicando dos de las piezas para piano de James: «22-20 Blues» [El *blues* del 22-20] y, en la cara B, «If You Haven't Any Hay Get On Down The Road» [Si no tienes heno, échate a la carretera]. Ambas son importantes piedras angulares de la evolución de la música pianística norteamericana. Aaron Copland había estrenado sus «Variaciones para Piano», una de sus obras señeras, sólo unas semanas antes de que James grabara estas piezas, y el desarrollo del tema de once compases del compositor «serio» y las aventuras de doce y dieciséis compases del *bluesman* muestran un deseo similar de purgar al teclado del romanticismo heredado de Europa, de crear un estilo de contornos más marcados, más mordaz, más acorde con la sensibilidad moderna. «If You Haven't Any Hay Get On Down The Road» es un tema que no suele mencionarse cuando se habla de la música de James, y en Paramount se decidió que merecía ir en la cara B, pero el piano de James no fluye en ninguna otra grabación como en ésta, y la interacción de las partes vocales e instrumentales es absolutamente perfecta. «22-20 Blues» tiene un acompañamiento aún menos denso, y los golpes del pie de James se escuchan casi tanto como las notas del piano. Y aunque la música es áspera y antipática, la letra lo es todavía más:

*If I send for my baby and she don't come,
All the doctors in Wisconsin, they won't help her none.*

[Si llamo a mi chica y no viene,
ni todos los médicos de Wisconsin podrán salvarla].

Como muchos *blues*, éste trata sobre una mujer, pero James sólo murmura unas palabras de afecto para su arma de fuego: alardea de la superioridad de su 22-20 y desdeña las armas de sus rivales. En cuanto a su mujer, amenaza con coger su arma y «cortarla en dos».

Lo irónico es que no hay ningún arma llamada 22-20. James afirma que escribió este tema durante la sesión de grabación, en sólo tres minutos, porque Laibly le había requerido una pieza como «44 Blues» [El *blues* del 44], de Roosevelt Sykes. Calt considera que esto es improbable, ya que la canción de Sykes no corresponde a aquel momento y tampoco vendió mucho, por lo que a ningún productor de discos con ánimo comercial se le habría ocurrido intentar imitarla. Lo más probable es que James llegara al estudio con la intención de grabar una versión de «44 Blues» y que Laibly rechazara la idea y, en su lugar, le propusiera que inventara algo semejante. Desde luego, la canción es evidentemente chapucera —el calibre del arma cambia durante la interpretación—, pero la crudeza de esta música es también una de sus

virtudes. James subvierte los ritmos predecibles, basados en *riffs*, que son tan característicos en los pianistas de *blues* de aquel periodo, y nos ofrece, en cambio, un enfoque novedoso con el teclado, inquietante y desconocido pero también rebosante de energía vital. Pocos músicos posteriores continuaron por este camino, pero yo tengo la impresión de que incluso hoy en día un pianista podría crear un estilo nuevo y poderoso a partir de lo que James estaba tocando en 1931. Por supuesto, la lección no se perdió del todo en el campo de la guitarra: Robert Johnson creó su propio tema de amor crudo, «32-20 Blues» [El *blues* del 32-20] basándose en el modelo de James, y las canciones sobre armas de fuego de diversos calibres formarían parte del arsenal de los músicos de *blues* durante mucho tiempo.

Los ejecutivos de Paramount deben haber depositado grandes esperanzas en el trabajo de James, ya que decidieron grabar tantos temas y publicar nueve discos suyos durante una época en que las actividades del sello se estaban restringiendo de forma considerable. Sin embargo, Paramount apenas tenía la capacidad de promover la carrera de ningún músico en aquel momento. H. C. Speir recordaría más tarde que encargó cuatrocientos discos de Skip James para su tienda de Jackson y, a raíz de esto, se enteró de que la compañía no disponía de tantas copias y no estaba dispuesta a sacar más. A pesar de todo, incluso después de que Arthur Laibly fuera despedido en la primavera o el verano de 1931, la compañía continuó apoyando a su nuevo descubrimiento y uno de sus representantes —probablemente el sucesor de Laibly, Henry Stephany— se desplazó hasta Bentonia para llegar a un acuerdo con James sobre la organización de una nueva sesión de grabación. James firmó un contrato e incluso planeó contar con su primo adolescente, Willie Mae Polk, que solía tocar con él a dúo, pero la madre de Polk —Martha, la tía de James— rechazó la idea y la sesión nunca se pudo llevar a cabo.

El resultado de esto fue que James no volvió a grabar un disco hasta que ya era un anciano. En cualquier caso, esta larga interrupción de su carrera es, en parte, responsabilidad suya. H. C. Speir contó a Gayle Wardlow que una sesión en Memphis se canceló cuando James se negó a cantar temas de *blues* porque «se sentía religioso» y sólo estaba dispuesto a interpretar música *gospel*. La fecha de este incidente no está nada clara. Calt lo sitúa a finales de 1931 o comienzos de 1932, y Wardlow cree más probable que sucediera cuando Speir dirigió unas sesiones en Jackson, en 1935, y sugiere que el cazador de talentos puede haber confundido las ciudades. En cualquier caso, James había cambiado cuando se le presentó esta oportunidad.

El reencuentro de James con su padre, el reverendo E. D. James, a finales de 1931, marcó el comienzo de una nueva etapa de su vida en la que se alejó del mundo del contrabando y dejó de tocar *blues*. Tomó la decisión de participar en la iglesia de su padre, en Plano (Texas), y abandonó por completo la vida disipada. Las conversiones religiosas son muy frecuentes entre los músicos del Delta, y quizá no deberían sorprendernos si tenemos en cuenta que las letras de sus canciones muestran

una atormentada búsqueda espiritual. Los aficionados al *blues* suelen lamentar estas conversiones, pues consideran que interrumpen la carrera de muchos intérpretes interesantes. Sin embargo, muchos *bluesmen* del Delta se han beneficiado de las ventajas de la religión; no hablo de las ventajas para después de la muerte (asunto que queda fuera del alcance de este libro), sino de la mejora de sus circunstancias inmediatas. A James, como a Son House y a tantos otros, el fervor religioso le sirvió para contrarrestar, al menos hasta cierto punto, los daños causados por el alcohol y por sus otros vicios, que podrían haberlo llevado prematuramente a la tumba. Quizá no sea casualidad que los músicos del Delta que se acercaron a la religión hayan vivido más tiempo que aquellos que, como Robert Johnson, Tommy Johnson y Charley Patton (por mencionar sólo a los más destacados), siguieron fieles al estilo de vida propio del *blues*, con todos sus factores de riesgo. La conversión de James no fue tanto un «volver a nacer», puesto que no tuvo ninguna experiencia súbita de muerte espiritual, como un «volver a estar sobrio», y sus ocasionales interrupciones tenían más que ver con el deseo de bebidas fuertes que con cualquiera de las restantes tentaciones del mundo.

James nunca llegó a ser sacerdote de verdad. Tenía muchas de las cualidades necesarias: seguridad en sí mismo, inteligencia, un don para expresarse y una dosis de ambiciones mundanas, cosa que no está fuera de lugar ni siquiera en el púlpito, pero carecía de la teatralidad y de la personalidad avasalladora de su padre, que tanto le ayudaron en su carrera sacerdotal. En realidad, James fracasó como predicador por el mismo motivo por el que sus discos fracasaron en las listas de ventas durante la Gran Depresión: era demasiado profundo, demasiado introspectivo, tendía demasiado a recordar a su público todos los problemas de los que éste quería evadirse, resultaba demasiado severo como para mostrar un camino fácil hacia la trascendencia. Skip James, al fin y al cabo, era el *bluesman* que cantaba con insistencia, en su composición sobre aquellos «tiempos difíciles», que la gente «va a la deriva de puerta en puerta / sin encontrar el paraíso, y no me importa dónde va». Con esta actitud difícilmente podía crearse una canción de éxito, pero desde luego era impensable que sirviera para una homilía.

Sin embargo, James encontró una forma de aplicar sus notables talentos a sus nuevas circunstancias. Tocaba música en la iglesia, cantaba en el coro y en cierto momento se convirtió en el cantante solista y pianista del Dallas Jubilee Quartet, agrupación que los diáconos de la iglesia programaban por toda la región y en otros lugares, a veces tan al norte como Kansas City. En aquella época, James también se ganó la vida afinando y reparando pianos. En cualquier caso, en la música religiosa nunca encontró una forma de expresión que se acercara a la intensidad emocional de sus *blues*. En aquellos tiempos, otro antiguo músico de *blues*, Thomas Dorsey —que había grabado música profana bastante subida de tono con el pseudónimo de «Georgia Tom»—, tenía una enorme influencia en el mundo de la música religiosa. Dorsey, que suele considerarse el padre de la música *gospel*, dejó un inmenso legado:

cientos de canciones que dan testimonio de la llamada que cambió su vida. James, como músico de *blues*, era mucho más inspirado que Dorsey —de hecho, es uno de los compositores más originales de la historia de la música afroamericana— pero prácticamente no tuvo ningún impacto, ni como intérprete ni como autor, en el campo de la música religiosa.

Lo cierto es que James no sintió ninguna verdadera llamada, ni religiosa ni profana, hasta que fue redescubierto como cantante de *blues* en la década de 1960. Se dedicó a conducir un tractor, a trabajar en la industria de la minería, a cultivar un terreno, a talar árboles, a repartir cosas con un camión y a vender *whisky* que destilaba en su casa. A veces incluso volvía a tocar *blues*, lo que apenas le daba unos pocos dólares. Cambió con frecuencia de domicilio: vivió de nuevo con su padre en Alabama, después regresó a su Bentonia natal e intentó darle un nuevo impulso a su carrera musical en Tennessee. Su principal fuente de estabilidad durante esta época fue su segunda esposa, Mabel James, a quien conoció cuando trabajaba en Birmingham a comienzos de la década de 1940.

Pero, sin saberlo, James se empezó a convertir en un músico de culto entre algunos aficionados al *blues* que tenían en muy alta estima sus grabaciones con Paramount de 1931. En 1935, su tema «If You Haven't Any Hay» fue reeditado por el sello Champion y, durante los años siguientes, muchos otros músicos de *blues*, entre los que destaca Robert Johnson, tomaron muchas ideas de James para sus propias grabaciones. En 1944, John Steiner y Hugh Davis volvieron a sacar «Little Cow and Calf Is Gonna Die Blues» [El *blues* de la pequeña vaca y el pequeño ternero que van a morir], de James, en su sello especializado Fine Jazz Documents; así comienza, según muchos, la novedosa práctica de reeditar antiguas grabaciones de *blues* rural, práctica que, ante todo, beneficiaba a los coleccionistas de discos blancos. Cada una de estas cosas, individualmente, contribuyó muy poco a extender la reputación de James en su momento, pero la suma de todas ellas ayudó al resurgimiento de un intenso interés por su música durante la década de 1950 y a comienzos de la de 1960, una época en la que Skip James fascinaba a los más devotos oyentes de *blues* y les parecía una figura casi mítica que provenía del pasado y que, por lo que ellos sabían, había desaparecido de la faz de la tierra, dejando tras de sí un puñado de exquisitas canciones angustiadas.



Robert Johnson.

VI

UN PERRO DEL INFIERNO SIGUE MIS HUELLAS

1

LA BIOGRAFÍA DE UN FANTASMA

Hace ya setenta años que los devotos siguen el esquivo rastro de Robert Johnson. En algunos momentos, esta empresa ha tenido el aura de una búsqueda visionaria, de un intento quimérico de conocer una figura que es más legendaria que real. Desde este punto de vista, Robert Johnson aparece como un impresionante héroe folk, pero que dejó como legado un conjunto de discos antes de entrar en el panteón donde también están Pecos Bill, John Henry y Paul Bunyan como un llamativo elemento de la cultura popular norteamericana. En otros momentos, esta búsqueda ha adoptado la apariencia de una historia de detectives, con pistas que cuesta mucho trabajo reunir, pruebas sometidas a escrutinio y debate, y testigos localizados para forzarlos a contar lo que saben. En su clímax, esta versión de la historia incluye un misterio en torno a un asesinato real, con un enigmático culpable —el supuesto asesino de Robert Johnson— identificado, pero conocido sólo por un ardiente investigador-detective que ha hecho voto de silencio y no está dispuesto a desenmarañar los hilos de este relato hasta el capítulo final, que todavía está por escribirse.

Pero la biografía de Robert Johnson se puede contemplar desde otra perspectiva, con el aura de una parábola religiosa: es la historia de un joven que vende el alma al diablo a cambio de una incomparable capacidad para tocar *blues* con la guitarra. A consecuencia de esto, disfruta de un éxito clamoroso, al menos como intérprete, pero su alma es acosada por una incontrolable melancolía que tiñe toda su música.

Esta versión edificante de la historia de Robert Johnson tiene dos finales contradictorios: en uno de ellos, el hombre angustiado sufre miserablemente hasta que es arrastrado al averno, como si la escena final de *Don Giovanni* se actualizara en el Mississippi de la época de la Gran Depresión. El segundo, más adecuado para un telefilme, muestra al *bluesman* en cuestión arrepintiéndose y convirtiéndose en su lecho de muerte, renunciando al camino oscuro y disfrutando de un momento final de paz antes de dejar la escena.

Son muchos puntos de vista sobre una vida muy corta. Y con tan pocos hechos probados, uno puede buscar y encontrar casi cualquier cosa en la historia de Robert Johnson. ¡Los biógrafos deberían tener siempre esta suerte! Pero son ellos quienes han añadido una capa más de misterio al relato, reproduciendo en sus propios esfuerzos las intrigas y los enigmas que querían solucionar. De hecho, la historia de las investigaciones sobre Robert Johnson ha resultado ser tan desorganizada y tan sorprendente como su objeto, e igualmente problemática. Hay quien ha imaginado a un hombre misterioso en un cruce de caminos haciendo un pacto con el diablo a medianoche. Hay quien ha adoptado otro enfoque más prosaico, consistente en investigar antiguos documentos del censo y certificados de defunción, en llamar a infinidad de puertas, en intentar reunir cualquier dato o información fragmentaria

sobre hombres llamados Johnson. Pero todos sus esfuerzos desembocan en el mismo callejón sin salida: un individuo que ahora se confirma que fue real gracias a las fotografías que se han recobrado y al relato de diversos testigos presenciales, un hombre negro y desgarrado, de complexión mediana, rasgos afilados en un rostro delgado, como de una obra de Modigliani, con el ojo derecho mirando hacia el frente y el izquierdo, ambliope, mirando hacia un costado; un hombre sociable —sobre todo con las mujeres— pero inquieto, que pocas veces se queda mucho tiempo en el mismo lugar, que aparece en todas las fotografías con su guitarra, tan desgastada y llena de arañazos como él joven y vital, lo cual sugiere que la música que toca con ella también ha emprendido viajes largos e intensos.

Muchos investigadores han contribuido con sus descubrimientos a lo que sabemos del Robert Johnson histórico. Cualesquiera que hayan sido sus métodos, todos han demostrado una constancia notable, logrando montar la biografía del artista a partir de los turbios fragmentos de leyendas populares que amenazaban convertir la historia de este *bluesman* en un cuento fantástico. Todavía nos falta mucho por conocer de Robert Johnson, hay mucho que nunca sabremos, pero desde hace algún tiempo, gracias a ciertos descubrimientos, podemos verlo como una persona de carne y hueso. Siempre tuvimos la música. Ahora podemos afirmar que conocemos, al menos hasta cierto punto, al músico.

La búsqueda comenzó unas pocas semanas después de la muerte de Johnson, lo cual es bastante raro. El promotor John Hammond fue el primero que se puso a buscar al fallecido guitarrista: su objetivo era contratar a Johnson para un concierto que estaba organizando, cuyo tema era «De los *spirituals* al *swing*», y que se celebraría el 23 de diciembre de 1938 en el Carnegie Hall. Pero Johnson había muerto el 16 de agosto. A Hammond le dijeron que el cantante de *blues* «había sido asesinado por su novia^[108]», por lo que se vio obligado a llamar a Big Bill Broonzy para el histórico concierto. Por supuesto, la historia sobre la novia resultó infundada, y dio comienzo a lo que se convertiría en una larga tradición en la investigación sobre Johnson: en los diversos textos publicados sobre él, abundan las falsedades y las suposiciones más fantasiosas.

Tres meses después del concierto del Carnegie Hall, el 26 de marzo de 1939, Alan Lomax escribió a Harold Spivacke, su jefe de la Biblioteca del Congreso, una carta en que expresaba una gran curiosidad por este extraordinario músico de *blues*. En ella se menciona que, para llevar a cabo una investigación sobre Johnson, ha pensado contar con la ayuda de su padre, John Lomax, pionero compilador de música folk que por aquel entonces tenía setenta y un años pero seguía en activo, realizando trabajo de campo. «Últimamente, Padre me ha escrito unas cuantas notas alentadoras^[109] sobre su trabajo [...]. Esta tarde voy a escribirle para convencerlo de que investigue a un tal Robert Johnson, de Robinsville (*sic*) (Mississippi), del que Hammond y yo queremos sacar un disco pronto». Por lo que sabemos, esta decisión de explorar la vida y la época de Robert Johnson no tuvo ninguna consecuencia. ¡Si el viejo Lomax hubiera

podido dedicar algo de tiempo y energía a este proyecto, el músico más misterioso del Delta podría, en buena medida, resultarnos menos enigmático hoy en día!

Pero tal como fueron las cosas, cuando Samuel Charters comenzó su investigación, veinte años después del proyecto de Hammond y Lomax, la situación apenas era mejor. «No se sabe casi nada de su vida^[110]», explica Charters en su libro pionero *The Country Blues* [El blues rural], de 1959, y el autor dedica unas escasas cinco páginas a su capítulo sobre Johnson. Paul Oliver ofreció aún menos a sus lectores en *Blues Fell This Morning* [Cayó el blues esta mañana], publicado al año siguiente: sólo apunta, de pasada, que Johnson había sido «un cantante que iba de la mano^[111] del diablo», y afirma (también incorrectamente) que el guitarrista había muerto a los veintitrés años, envenenado por un amante celoso. Para cuando Oliver publicó su *Conversations with the Blues* [Conversaciones con el blues], en 1965, ya había logrado reunir más información gracias a los recuerdos de Robert Lockwood y Sunnyland Slim. Charters también seguía la pista de Johnson: en su *The Bluesmen* [Los bluesmen], de 1967, consiguió incluir más detalles, sobre todo apoyándose en dos entrevistas: la que le había hecho al guitarrista de blues Henry Townsend en 1962 y la que Julius Lester le había hecho en 1965 a Son House. Charters publicó un pequeño libro sobre Johnson en 1973, que sobre todo consistía en las letras de las canciones del bluesman, pero que también incluía un largo ensayo. Estas publicaciones dispersas quizá aportaban pocos datos probados, pero sin duda permitían ver a Johnson desde una perspectiva más amplia. Townsend, por ejemplo, lo alababa de una manera extravagante, contribuyendo decisivamente al crecimiento de la reputación de Johnson de ser el exponente más importante de la tradición musical del Delta. «Es decir, era asombroso^[112]. Yo era sólo un poco mayor que él, y no creo que nadie fuera superior a mí con la guitarra, pero este tío me hacía parecer un principiante».

Sin embargo, el Robert Johnson de este periodo era poco más que un refinado producto de la imaginación. Su música era fácil de conseguir en todas partes gracias a las reediciones de Columbia, pero incluso esta abundancia tendía a hacer mayor la confusión. Los aficionados ni siquiera lograban ponerse de acuerdo sobre los temas de que hablaban las canciones. Las letras de Johnson solían ser incomprensibles, por lo que sus seguidores trabajaban en las transcripciones con el mismo riguroso fervor con que lo hacían los egiptólogos al intentar descifrar los textos de las pirámides. Incluso cuando los oyentes conseguían determinar qué palabras eran las que cantaba Johnson, seguía quedando el problema de decidir qué significaban. El investigador Stephen Calt incluso llegó a compilar y publicar una guía de «los modismos de Robert Johnson» para aclarar a los no iniciados el significado de frases enigmáticas como «I'll do the Breakaway on your liver» o «I woke up this mornin', my biscuit roller was gone».

Los aficionados tampoco tenían mucha idea de qué aspecto tenía su héroe. En 1971, la revista *Living Blues* encargó al artista Otis Rathel, que había trabajado para

el Departamento de Policía de Chicago durante catorce años haciendo dibujos de delincuentes a partir de las descripciones de sus víctimas, que hiciera un boceto de Johnson basado en la información que aportaban los músicos vivos que habían conocido al guitarrista. Rathel tenía un currículum espectacular, ya que sus esfuerzos habían dado pie a numerosos arrestos. Tal vez el más importante fuera el del conocido asesino múltiple Richard Speck, que había sido detenido gracias a que el extraordinariamente preciso dibujo de Rathel ayudó a identificarlo. Por alguna razón, la recreación que hizo Rathel de Robert Johnson resultó menos inspirada; de hecho, el retrato parece corresponder más a un alienígena que a una leyenda del *blues*. (Para ser justos, no se puede culpar al artista: sus informantes no habían visto a Johnson desde hacía treinta y cinco años). La revista también ofreció otro dibujo, obra de un estudiante de arte, Joe Lavender, que se basó en una descripción de Johnny Shines. Se trata de una creación casi cubista en la que los labios de Johnson amenazan con salir flotando junto a su cabeza. Pero a falta de mejores imágenes, las representaciones aparecidas en *Living Blues* sirvieron para llenar el hueco que había, por lo que la revista se hizo rápidamente con el *copyright* de ambas ilustraciones.

No es de extrañar que el folclorista Mack McCormick, que comenzó a preparar una biografía de Johnson en aquella época, decidiera titular su obra magna *Biography of a Phantom* [La biografía de un fantasma]. Los aficionados al *blues* esperaban su publicación con impaciencia, pero el libro nunca salió. Sin embargo, las aportaciones que hizo este investigador fueron fundamentales. Encontró por lo menos a media docena de mujeres que habían tenido relaciones, de dos o tres semanas de duración, con el guitarrista. Descubrió unas fotografías suyas que fueron las primeras en salir a la luz. Además, McCormick no sólo logró localizar a algunos testigos de su presunto asesinato, sino que incluso llegó a afirmar haber identificado al culpable, que supuestamente se vino abajo durante un interrogatorio llevado a cabo por el investigador y acabó confesando su crimen. Así pues, el tesoro oculto de McCormick no condujo a la publicación de una biografía completa, pero desde luego aportó un material muy valioso para otros investigadores. Peter Guralnick entrevistó a McCormick en 1976 y se basó sobre todo en lo que éste le contó para confeccionar un libro importantísimo: *Searching for Robert Johnson* [En busca de Robert Johnson].

Y había muchos otros en busca de Robert. Gayle Dean Wardlow había sido uno de los primeros investigadores modernos en documentar la época pionera de la historia del *blues*. En la década de 1960, iba literalmente puerta por puerta en los barrios negros, buscando grabaciones e información, y a músicos que se habían esfumado. Incluso comenzó a trabajar de fumigador en un barrio negro con la esperanza de lograr así entrar en los hogares y descubrir esta clase de tesoros. Wardlow consiguió encontrar a diversas personas que habían conocido a Johnson, entre las que destaca H. C. Speir, el cazador de talentos cuya intervención llevó al músico al estudio de grabación por primera vez. Quizá la aportación más importante

de Wardlow^[113] fuera su descubrimiento, en 1968, del certificado de defunción de Johnson «después de buscar en cuatro estados durante tres años». Stephen Calt, que colaboraba de vez en cuando con Wardlow, fue otro devoto especialista en Johnson: en las décadas de 1960 y 1970 entrevistó a un montón de gente que había conocido al guitarrista, como Son House, Johnny Shines y David «Honeyboy» Edwards. Stephen LaVere, otro investigador que le siguió la pista a Robert Johnson, sacó a la luz abundante información fundamental, buena parte de la cual se incluye en el ensayo que escribió para acompañar a la importante publicación de *Robert Johnson: The Complete Recordings* [Robert Johnson: Grabaciones completas], de 1990. Antes de su investigación, desconocíamos muchos detalles de la primera formación musical de Johnson, pero LaVere consiguió localizar a la viuda de Ike Zinermon^[114], un importante mentor del guitarrista, además de obtener información adicional de otras personas que habían conocido a la futura leyenda del *blues* del Delta.

LaVere encontró en 1973 a la hermanastra de Johnson, Carrie Thompson, quien resultó ser una importante fuente de información. Mack McCormick ya había visitado a Thompson, pero LaVere consiguió bastante más que una entrevista: se hizo con los derechos de la obra del artista a cambio de pagar a Thompson (en representación de los herederos del guitarrista) un cincuenta por ciento de los *royalties* que se cobraran. LaVere tuvo que hacer un gran esfuerzo para demostrar que la música de Johnson todavía no pertenecía al dominio público y generó unos ingresos «cercaos a las siete cifras^[115]», según fuentes bien informadas, para los herederos de Johnson.

Pero estos pasos, en lugar de aclarar nada, se limitaron a dar pie a un nuevo capítulo en la historia de Johnson. En la institución americana del *blues* comenzaron los pleitos. El señor Claude Johnson apareció en escena con un certificado de nacimiento que afirmaba que era el hijo de un tal «R. L. Johnson». La madre de Claude, Vergie Smith Cain, dio, bajo juramento, detalles de su relación con el famoso guitarrista de *blues*, detalles que corroboró una de sus amigas de la infancia. Tras casi diez años de maniobras legales, que incluyeron dos viajes al Tribunal Supremo de Mississippi y otros dos al de Estados Unidos, el litigio se resolvió a favor de Claude, que fue nombrado único heredero y que empleó su considerable capital para mudarse a una casa de ladrillo rosa en una gran propiedad. El tribunal dio mucha importancia al argumento de que no hubiera ningún otro R. L. Johnson que pudiera haber sido el padre de Claude. Los aficionados al *blues* no concedieron tanto crédito a la historia de la madre y se preguntaron cómo podía ésta haber oído a Robert Johnson tocando «Terraplane Blues» [El *blues* del Terraplane] en 1931 cuando el Terraplane, un automóvil del que trata la canción, todavía no se había manufacturado ni publicitado, y ni siquiera se había registrado como marca en aquel momento. En cualquier caso, y aunque algunas de las pruebas fueran confusas o contradictorias, el hecho de que Claude Johnson fuera el hijo del famoso *bluesman* les pareció verosímil a muchos especialistas, e incluso probable. Y la investigación sobre la vida y la época de Robert Johnson que emprendieron los tribunales de justicia sesenta y dos años después de su

muerte aportó nueva información y añadió un extraño capítulo adicional a esta interminable historia.

Llegado este momento, desde luego, la búsqueda de Robert Johnson ya tenía vida propia. Los músicos más antiguos decían haber estado próximos a la legendaria figura para reivindicar la autenticidad del *blues* que ellos tocaban. Uno de esos músicos afirmaba haber tocado la segunda guitarra en una grabación de Johnson, intentando convencer a los más crédulos de que si escuchaban con suficiente atención, captarían el sonido de sus seis cuerdas de fondo. Otro anciano intérprete de *blues* de Chicago tuvo sobre ascuas durante años a un investigador europeo diciendo que sabía dónde encontrar una buena fotografía de Robert Johnson, que jamás llegó a aparecer. La insistencia de los investigadores, su ardiente esperanza en conocer mejor al enigmático artista, hacía que aumentara la posibilidad de cometer errores y de sufrir decepciones. Pensemos, por ejemplo, que Muddy Waters mencionó, en la entrevista que Alan Lomax le hizo en 1941, que había oído hablar de Johnson pero nunca lo había visto tocar. Con el paso del tiempo, Waters modificó su relato y pasó a decir que había visto a alguien que se parecía a Johnson tocando *blues*. Y en 1970, ante las incesantes preguntas, Waters afirmó que había visto tocar a Johnson unas cuantas veces.

Por supuesto, esta multiplicidad de fuentes dudosas es bien conocida para los investigadores que se ocupan de Johnson. No hay uno sino tres posibles lugares donde Johnson está enterrado, una cifra sorprendente teniendo en cuenta que muchos afroamericanos de aquella época yacen en tumbas anónimas. Incluso los cementerios, por lo visto, recibieron algunos rayos de la luz estelar que emanaba de la leyenda del Delta. Los sacerdotes, satisfechos por poder entrar en acción, olvidaron cortésmente la afirmación de que el más famoso residente de sus terrenos había hecho un pacto con Satanás, perdonándolo todo. «Según la leyenda, este hombre vendió su alma al Diablo^[116]», meditaba el reverendo James Ratliff en su sermón para conmemorar que se iba a inscribir el nombre de Robert Johnson en su tumba de la Iglesia de Mount Zion, en 1991. “Bueno, yo no sé lo que Robert Johnson le dijo al Señor. Vosotros no sabéis lo que Robert Johnson le dijo al Señor. Todos nosotros estamos lejos de la gloria de Dios”.

¡Olvidémonos del *bluesman*! Alguien debería escribir un libro sobre los misterios y las intrigas de la gente que han seguido su pista. En el año 2006, un coleccionista puso a la venta una guitarra Gibson L1 que se parece a la que está tocando Johnson en una famosa fotografía y, quién sabe, quizá sea la misma. Su precio: nada menos que seis millones de dólares. Al año siguiente, la foto de un hombre que se parecía a Robert Johnson, encontrada en un mercadillo, aparecía en eBay; quién sabe, quizá sea del famoso músico. Su precio de salida: apenas setecientos noventa y cinco mil dólares. Hace poco salió a la luz una breve filmación realizada en Mississippi en la época de la Gran Depresión. En ella, la cámara se detiene durante unos instantes en un guitarrista. ¿Podría tratarse —por favor, no me decepcionéis— del gran Robert

Johnson? Tal vez durante la Edad Media hubo una pasión obsesiva similar por coleccionar reliquias de los santos y trozos de la «verdadera cruz». Pero ¿hay alguna figura de la historia de la música moderna que haya inspirado algo semejante?

Como es natural, esta situación conduce de manera inevitable al conflicto. A los ochenta años, el hijo adoptivo de Johnson, Robert Lockwood Jr —fallecido unas semanas antes de que la foto de eBay saliera a subasta— asistía atónito a la multiplicación de anécdotas y recuerdos en torno a su padrastro. «Se oye a la gente decir que tocaron con Robert^[117]. Mienten [...] ¡Ja, ja, ja! Él, desde luego, no quería que nadie imitara lo que tocaba, no quería que nadie lo viera tocar. [...] Johnny [Shines] dijo que tocó alguna vez con Robert, pero no entiendo cómo pudo ser eso. Sé que conoció a Robert, pero a Robert le gustaba estar solo, ¿sabes?, no quería tener a nadie cerca. No le gustaba sentarse enfrente de otro guitarrista y dejar que viera lo que estaba haciendo». Los especialistas, en los últimos años, han hecho lo mismo: se acercan a las diversas pruebas con un renovado escepticismo y con mucho rigor. Algunos escritores como Elijah Wald, Barry Lee Pearson y Bill McCulloch, entre otros, han preferido mostrar a este nuevo y “purificado” Robert Johnson, liberado de los mitos y de la información incierta, presentado en unos términos que estos inflexibles investigadores consideran crudamente realistas.

Entonces, ¿qué es lo que sabemos con certeza de Robert Johnson? Hemos acumulado una gran cantidad de información a partir de rumores, anécdotas, conjeturas, pero en general la cronología de los acontecimientos y la importancia que podemos atribuirles es dudosa e imprecisa. A pesar del inmenso esfuerzo que, ya lo hemos visto, se ha hecho por investigarlo, sólo contamos con unas pocas fechas y unos pocos lugares, hitos que marcan momentos clave, como su nacimiento, su muerte, sus sesiones de grabaciones y poco más. Nuestra historia comienza el 8 de mayo de 1911, cuando Johnson nació en Hazelhurst (Mississippi). Fue el undécimo hijo de Julia Major Dodds. E incluso este dato, citado con tanta frecuencia y que debemos a la hermanastra de Johnson, Carrie Harris Thompson, que recordaba que su madre decía que ese día era el cumpleaños de Robert, ha sido objeto de controversia. Teniendo en cuenta las edades contradictorias que indican los escasos documentos que se han podido encontrar —registros escolares, licencias matrimoniales, certificado de defunción— también podríamos asignarle los años 1907 y 1912 como fecha de nacimiento. Sin embargo, la fecha proporcionada por Thompson al menos explica un hecho que de otro modo resultaría sorprendente: en el censo de 1910, Robert no está incluido en la lista de hijos de Julia, cosa que pone en tela de juicio los diversos intentos de atribuirle algunos años más al *bluesman*.

Naturalmente, también podría haber algún motivo por el que Robert Johnson, estando vivo, hubiera quedado fuera del censo de 1910. A diferencia de sus diez hermanos mayores, Johnson no era un hijo legítimo. Todos los demás eran descendientes legales de Julia y su marido Charles Dodds, que habían contraído matrimonio en 1889. Aquélla fue una época tumultuosa en el sur de Mississippi.

Durante ese año al menos tres hombres habían sido ahorcados en Hazelhurst. Charles Dodds tal vez fuera un exitoso artesano, granjero y propietario de tierras, pero nada de esto lo eximía del riesgo de ser atacado por otros ciudadanos. Una disputa con unos terratenientes blancos, los hermanos Marchetti, lo obligó a huir a Memphis alrededor de 1909, y allí cambió de apellido y se puso Spencer. En ausencia de su marido, Julia tuvo una breve aventura con un hombre llamado Noah Johnson, el padre de Robert. Cuando éste todavía era un niño, Julia se marchó en busca de una vida mejor, llevándose al niño y a su hermana Carrie, que aún era bebé. Durante unos años vivieron en un campo de trabajo para inmigrantes en Mississippi, y finalmente se reunieron con Charles «Spencer» en Memphis, donde éste vivía en aquel momento con su amante Serena y sus dos hijos, además de algunos de los de Julia. Esta combinación, como es lógico y habitual, generaba fricciones y peleas: una esposa con sus hijos legítimos, un hijo de la esposa producto de otra relación, una amante con sus hijos y el patriarcal Charles presidiendo todo el clan. En cualquier caso, lo que se cuenta es que las distintas partes convivieron de manera pacífica hasta que, a pesar de ello, Julia decidió irse a hacer su propia vida en otra parte.

¿Qué sentía Robert Johnson con respecto a su hogar? Las pruebas indican que sus relaciones familiares eran, en el mejor de los casos, débiles. Por supuesto, sus propias canciones también lo sugieren cuando dicen cosas como «pienso en vagabundear» o «tengo que seguir avanzando». Pero también tenemos la cambiante actitud de Johnson con respecto a su apellido. Antes de cumplir los diez años, se reunió con su madre en el Delta, donde ella estaba viviendo con un nuevo marido, Dusty Willis, y parece que durante esta época, el chico recibió el apelativo de «Pequeño Robert» Dusty. Sin embargo, mediada su adolescencia, adoptó el apellido Spencer durante unos años; al menos, parece que empleó el nombre Robert Spencer cuando estudiaba en la Indian Creek School, en Commerce (Mississippi). A partir de cierto momento, asumió el apellido Johnson, tal vez tras enterarse de quién era su padre biológico; pero usó pseudónimos incluso durante la edad adulta. En una comunidad podía ser conocido como Robert Moore, y a treinta kilómetros de ahí respondía al nombre de Robert Spencer. De hecho, los investigadores piensan que empleó por lo menos ocho nombres distintos. En algunos casos, el nombre de pila también cambiaba, aunque «Robert» solía ser la parte más consistente de su identidad. Hay quien ha sugerido que esta asombrosa combinación de pseudónimos ayudaba a Johnson a evitar a sus enemigos legales y de cualquier otra clase, pero la constante modificación de su nombre también refuerza su imagen de desarraigo y anomia, algo inseparable de los *blues* que cantaba.

Hay varios relatos que sugieren que Johnson mostró una precoz facilidad para la música, evidente por su forma de cantar y por cómo tocaba la armónica y el birimbao. Antes de tener una guitarra, Johnson también aprendió a hacer música con un arco de diddley, un instrumento humilde de construcción casera. En su forma más sencilla, el arco de diddley consiste en una única cuerda —por lo general, el alambre de una

escoba, o de los que se empleaban para embalar algodón— estirada entre dos clavos unidos a los extremos de una tabla de madera. Un arco de diddley portátil podía construirse con un puente de madera —cualquier cosa servía, desde un palo de escoba hasta un taco de billar— unido a un objeto hueco, como una caja de cigarros, que aportaba la resonancia. Debajo del alambre se colocaba una botella o algún otro objeto, para crear la tensión adecuada, y la afinación se controlaba deslizando por la cuerda algo de metal o de cristal. En manos de un músico experto, este primitivo instrumento podía llegar a ser sumamente expresivo; de él se podían sacar tanto evocadores *blues* como melodías más complicadas. El difunto Lonnie Pitchford solía deleitar a su público tocando «the Star Spangled Banner», el himno norteamericano, en su arco de diddley. Wink Clark, que iba con Johnson a la iglesia y a la escuela dominical, recordaba al músico construyendo un instrumento de este estilo con tres cuerdas, antes de que reuniera el dinero suficiente para comprarse una guitarra vieja.

En sus últimos diez años, Johnson sucumbió a la influencia de Son House, como lo haría Muddy Waters una década más tarde. Algunos escritores dicen que House fue el «mentor» de Johnson, pero eso es atribuirle una influencia excesiva. Como dejó claro en varias entrevistas, House apenas aguantaba a Johnson, que llamó su atención cuando notó que solía haber «un niño pequeño merodeando» en los bailes de sábado por la noche donde se tocaba *blues*. La madre y el padrastro de Johnson se oponían a las salidas nocturnas del jovencito, pero éste solía esperar a que se hubieran acostado, saltaba por la ventana y se iba directo a donde estuviera la música. Johnson se sentaba embelesado a ver cómo tocaban House y Willie Brown, y a veces, durante el intermedio, cogía una de las guitarras e intentaba tocarla. Así cuenta la historia House:

Nunca se ha oído tanto jaleo^[118]. Hacía que la gente se volviera loca, ¿sabes? Salían y nos decían: «¿Por qué no entráis y le quitáis la guitarra a ese niño? Está molestando a todo el mundo». Entonces yo entraba y le echaba la bronca. «No hagas eso, Robert. Estás volviendo loca a la gente. No sabes tocar nada».

No se puede decir, realmente, que Son House fuera un gran mentor para Johnson, por mucho que fuera su ídolo. Si House se sentía halagado por su papel en el desarrollo del más famoso *bluesman* del Delta, lo ocultó muy bien. Dick Waterman recuerda la irritación, apenas disimulada, de House cuando se reunió con John Hammond (que para entonces era un ejecutivo del sello Columbia) en 1965 para hablar de organizar su regreso con una grabación y se dio cuenta de que el productor estaba más interesado en hablar de Robert Johnson que en el artista legendario que tenía enfrente. Después de la reunión, Waterman y House se metieron en un bar, donde el primero ofreció un brindis por «John Hammond, por traerte a Columbia Records». House levantó su copa con un *bourbon* doble y respondió: «Por Robert Johnson, por estar muerto».^[119]

Tal vez un músico menos ambicioso se habría sentido desanimado ante las

críticas que le hacían House y algunos otros, e incluso podría haber abandonado la guitarra para siempre. Pero Johnson reaccionó con una gran tenacidad; parece ser que el desdén de House y los demás lo estimuló tanto como a otro lo hubieran inspirado unas palabras de ánimo. House recuerda que el joven guitarrista abandonó el Delta en aquella época para irse a Arkansas, según él; aunque abundan las pruebas que indican que regresó a su pueblo natal, Hazelhurst (Mississippi), quizá con la intención de reunirse con su verdadero padre. El tiempo que Johnson estuvo fuera también es objeto de controversia. House afirma que fueron seis meses, y otras fuentes apuntan que se trató de un periodo más largo, de uno o dos años. En cualquier caso, el resultado final fue asombroso, según cuenta House. La historia que se suele contar está clarísima y tiene un cierto toque de película: la clásica «salida del cascarón» de un músico. La siguiente vez que House y Willie Brown vieron al «Pequeño Robert», estaban tocando en Banks (Mississippi), una pequeña comunidad a unos ocho kilómetros al este de Ronbinsonville. Entonces el músico joven entró en la sala muy seguro de sí mismo, con una guitarra colgada del hombro. Johnson no hace caso de los comentarios burlones de los otros músicos y se pone a tocar *blues*. Ya no se trata de un aficionado del montón, sino de un brillante profesional que toca la guitarra con tanta rapidez, agilidad y destreza que todos los demás se quedan estupefactos.

2

EL *BLUES* DEL DIABLO Y YO

Es en este momento cuando el Diablo entra en escena, por la parte izquierda del escenario.

Ah, si pudiéramos saltarnos este pasaje, cuánta consternación nos ahorraríamos. Para la mayor parte de los especialistas en *blues*, esta parte de la biografía de Johnson es una verdadera vergüenza; es el asunto más sonrojante del oficio. Y también es — ¡qué sorpresa!— el capítulo más famoso de toda la saga del *blues* del Delta. Cuando conozco a gente que sólo tiene una remota idea de lo que es esta música, éste es el único «hecho» del que, sin duda, tienen noticia. «¿Robert Johnson? ¿No es ése el tipo que hizo un pacto con el Diablo?».

La historia serviría para un drama de primera línea: una negociación en la que el aspirante a guitarrista vende su alma a cambio de una capacidad sobrenatural para tocar *blues*. No es de extrañar que haya sido incluida en innumerables libros y artículos, y que incluso haya servido como argumento para una película de Hollywood. Y la historia no parece que se vaya a olvidar próximamente, aunque sólo sea porque entre, otras cosas, es un buen negocio. Un periodista captó a la perfección el tono de esta leyenda cuando tituló su artículo sobre la reedición de la música de Johnson para la revista *Esquire* «Satan, Now on CD» [Satán, ahora en CD]. Comercializado de ese modo, Robert Johnson se convierte en el Marilyn Manson o el Ozzy Osbourne de su época. Nadie puede negar que un enfoque amarillista como éste sirve para vender montones de discos a gente que, de otro modo, no tendría ningún interés por la belleza del *blues* acústico de antes de la Segunda Guerra Mundial. Y no sólo se vende música. El estado de Mississippi lo ha incorporado a su literatura turística, cosa que contribuye de manera tangible al crecimiento de la economía local a costa de Lucifer (y, de paso, de Johnson).

No contamos con un relato de primera mano, hecho por el guitarrista, sobre la transacción (y veremos más adelante si, en verdad, él ofreció un relato de primera mano). La versión más cercana que podemos encontrar procede de la historia de otro *bluesman* del Delta llamado Johnson. En este caso, se trata del guitarrista Tommy Johnson, y el narrador es su hermano, el reverendo LeDell Johnson.

Bueno, si Tom estuviera vivo, te lo contaría él mismo^[120]. Dijo que la razón por la que sabía tanto era que se había vendido al Diablo. Yo le pregunté que cómo lo había hecho. Me dijo: «Si quieres aprender a tocar lo que sea y a hacer tus propias canciones, coge tu guitarra y vete a un cruce de caminos. Ve ahí, e intenta estar un poco antes de las doce para asegurarte de no llegar tarde. Coges la guitarra y te pones a tocar un tema ahí sentado, solo. Tienes que ir solo y sentarte ahí a tocar un tema. Entonces un gran hombre negro llegará caminando y te cogerá la guitarra y la afinará. Después, tocará un tema y te la devolverá. Así es como aprendí a tocar lo que yo quisiera». Y vaya si aprendió.

David Evans, el especialista en *blues* que localizó a LeDell Johnson y transmitió esta anécdota, ha dejado claro que él no le preguntó a LeDell sobre este sórdido asunto, sino que LeDell se lo contó espontáneamente. Evans, por su parte, prefiere investigar influencias más concretas para explicar cómo llegó Tommy Johnson a tocar *blues*: lo que aprendió de Charley Patton, Nathan «Dick» Bankston y todos los grandes músicos de *blues* que vivían en la zona de Drew (Mississippi). La historia de Robert Johnson se ha deconstruido de un modo similar; lo han hecho, sobre todo, los investigadores más recientes, para quienes desmontar los aspectos excesivamente románticos de las leyendas del *blues* se ha convertido en uno de los principales aspectos de su trabajo.

Elijah Wald, en su reciente libro sobre Johnson *Escaping the Delta* [Escapar del Delta], se refiere a la historia del cruce de caminos, en el mejor de los casos, como una broma pesada, y en el peor, como un borrón en los estudios sobre el *blues*. Quiere que los autores que escriben sobre esta música «superen el cliché^[121]», e incluso propone una moratoria para las explicaciones sobre el tema, que “nos hablan en menor medida de la realidad de la música de Johnson que de las inclinaciones de sus oyentes blancos y urbanos más recientes”. Barry Lee Pearson y Bill McCulloch^[122], en su *Robert Johnson: Lost and Found* [Robert Johnson: perdido y encontrado], están tan disgustados con la historia que hablan de “los que conspiran con perros del infierno”, que son los culpables de añadir “distorsiones románticas” a la historia de Johnson.

Pero el propio Robert Johnson también forma parte de todo esto, ya que sus canciones son la fuente primaria, anterior a la teoría de cualquier crítico o especialista, de la que surge la imagen del *bluesman* como un hombre poseído por el Diablo. Incluso sin contar con ningún dato biográfico, con sólo escuchar los discos se podría elaborar una historia similar a la que cuenta LeDell Johnson sobre su hermano y atribuírsela a Robert Johnson, especialmente a partir de grabaciones suyas como «Hellhound on My Trail» [Un perro del infierno sigue mis huellas], «Me and the Devil Blues» [El *blues* del Diablo y yo], «Crossroad Blues» [El *blues* del cruce de caminos] y «Preachin' Blues (Up Jumped the Devil)» [El *blues* del sermón (el Diablo saltó hacia arriba)]. Pearson y McCulloch rechazan esta posibilidad en un aparte. «Siempre es posible, por supuesto, que algunas experiencias vitales de Johnson se filtraran en las letras de sus canciones», admiten de pasada estos autores. Pero su conclusión final es firme e inequívoca: «No hay ninguna relación demostrable entre Robert Johnson y el Diablo. La investigación histórica está empañada con rumores, enfoques dudosos, metodologías parciales y entrevistas cuestionables».

En cualquier caso, sería un error considerar que la historia del cruce de caminos no es más que un episodio vergonzoso de la historia del *blues*, algo que podemos barrer y esconder bajo la alfombra, rechazar con unas pocas frases desdeñosas y olvidarnos de ella. Esta historia es una parte importante de la biografía de Johnson; esto es algo que hay que tener en cuenta al acercarse a ella. En particular, tenemos

que preguntarnos hasta qué punto el propio Johnson es responsable de este relato. ¿Fue él quien lo originó? Y, si es así, ¿se lo creería él mismo, de forma literal o de forma simbólica? ¿O fueron acaso otros quienes le atribuyeron esta historia —durante su vida o después de morir— para denigrarlo, o quizá para realzar su mito? Y, de cualquier manera, ¿qué significado tendría para sus contemporáneos? ¿Y qué es lo que nos dice sobre el hombre y sobre su música? En resumen, probablemente deberíamos sentirnos agradecidos por esta escabrosa historia, ya que nos ofrece la oportunidad de explorar cuestiones que son muy relevantes para las comunidades en las que surgió el *blues* del Delta y para su cultura.

Entre los especialistas en *blues* que se han interesado en serio por esta cuestión, la postura más frecuente es explicar la narración del cruce de caminos como un remanente del universo de creencias africanas. Como tales, las raíces de esta historia se extienden mucho más allá de los confines de la región del Delta. Cuando estuve explorando las tradiciones musicales de Brasil, en la década de 1970, uno de mis informantes locales me contó que en ocasiones se veían ofrendas en los cruces de caminos, porque se supone que estos lugares tienen un significado espiritual para los devotos del *candomblé*, una religión que procede sustancialmente del entorno de creencias yorubas de África Occidental. El dios —*trickster*^[123] Exu habita en los cruces de caminos, que representan el punto de encuentro del espacio humano y el divino. Encontramos estos mismos elementos en la santería cubana, donde el dios— *trickster* es conocido como Elegua, o entre los practicantes de vudú de Haití, donde se llama Legba. En Estados Unidos, Harry Middleton Hyatt encontró unas creencias similares cuando llevó a cabo un amplio trabajo de campo en las comunidades afroamericanas del sur a finales de la década de 1930. Su investigación, publicada en una voluminosa obra de cinco tomos y cuatro mil setecientas sesenta y seis páginas, incluyó numerosos relatos sobre músicos (y otro tipo de personas) que iban a los cruces de caminos en busca de habilidades sobrenaturales.

Situada en el contexto de estos sistemas de creencias, la historia de Robert Johnson no parece simplemente un relato fantástico contado por los aficionados al *blues* para embaucar a los más crédulos, ni siquiera para vender discos a las masas; se trata más bien de la resonancia americana de un relato intemporal africano. Pero, aunque no estoy en desacuerdo con esta interpretación, me sigue dejando insatisfecho, ya que proporciona una respuesta sociológica a lo que sigue siendo una cuestión biográfica. Podemos estudiar en profundidad las narraciones tradicionales en que aparecen personajes que hacen «tratos con el Diablo» sin que eso nos acerque ni una pizca a comprender por qué este relato se le atribuye a este individuo específico, Robert Johnson.

En mis conversaciones con Mack McCormick, que ha estado estudiando la vida de Robert Johnson durante medio siglo, tratamos en profundidad de esta cuestión. Mi primera reacción instintiva fue desestimar la historia, como Pearson y McCulloch, por ser un producto de la imaginación que se había añadido al legado de Johnson,

como una de esas dudosas anécdotas que cuentan los aficionados a la música sobre sus artistas favoritos y cuya función es excitar, no aclarar algo. En este sentido, demorarse en esta historia probablemente me impediría —ése era al menos mi temor— ver al «verdadero» Robert Johnson. Pero McCormick me previno en contra de tal idea, producto de la precipitación. «A mí me da que el propio Johnson^[124] se inventó esa historia», comentó McCormick. «Es una buena historia». Llama la atención. Hasta cierto punto, Johnson creó su propia leyenda, y no sólo ésta, también unas cuantas más. McCormick continuó así:

Cuando fui a Nueva Orleans a finales de los años cuarenta para visitar a algunos coleccionistas de discos, me contaron la misma historia. Tienes que recordar que en aquel momento todavía no se había publicado casi nada sobre Robert Johnson. Se había escrito algo en la época del concierto «De los *spirituals* al *swing*», y habían aparecido un par de reseñas de sus discos, pero estaban llenas de errores. A pesar de todo, estos coleccionistas habían oído que Robert Johnson le había vendido el alma al Diablo. Después me contaron la misma historia en la comunidad negra. El hecho de que el mismo relato circulara entre estos dos grupos, que tenían tan poco contacto, me impresionó. Eso es algo que sugiere que la historia tiene unas raíces profundas, que probablemente se remonten hasta el propio Johnson.

Para su documental *The Search for Robert Johnson* [La búsqueda de Robert Johnson], de 1992, el director Chris Hunt consiguió encontrar a varias personas que habían conocido a Johnson, y dos de ellas le confirmaron que fue el propio Johnson quien empezó a contarlo. «Yo lo oí. Se lo pregunté», cuenta al entrevistador una antigua novia conocida como Queen Elizabeth. Willie Mae Powell, que tuvo una relación de varios meses con Johnson mediada la década de 1930, afirma con vehemencia que su primo, el conocido guitarrista David «Honeyboy» Edwards, oyó a Johnson contando la historia. Edwards, por su parte, no lo ha negado, pero en su autobiografía *The World Don't Owe Me Nothing* [El mundo no me debe nada] dice ambiguamente: “Puede ser que Robert se vendiera^[125] al Diablo”. Sin embargo, en la entrevista que le hizo Alan Lomax en 1942 como parte de su trabajo de campo en el condado de Coahoma, disponible en un archivo en la Biblioteca del Congreso, Edwards es bastante más claro: opina que Johnson murió, sin redención ni salvación, atrapado en “asuntos con el Diablo”. A la vista de estas pruebas, es difícil aceptar la acusación de que es la calenturienta imaginación de quienes escriben sobre el *blues* —llamados “los que conspiran con perros del infierno”— la principal responsable de haber establecido una relación entre Robert Johnson y el Diablo. Y todavía hay menos pruebas que apoyen la afirmación de Pearson y McCulloch, según la cual la historia del trato de Johnson con el Diablo surgió en la década de 1960. Esta historia, con todos sus escabrosos detalles, se había extendido unas décadas antes y, con toda probabilidad, procede del propio músico.

Si Johnson fue quien inventó y difundió este relato, la pregunta que nos viene de inmediato a la mente es por qué lo hizo. La impresionante cantidad de publicidad que se ha dado a esta historia a lo largo de los años puede, al menos parcialmente, proporcionarnos una respuesta. Se trata de una afirmación que llama la atención, algo

que podría realzar la imagen de un músico que se estaba esforzando por darse a conocer durante los peores momentos de la Gran Depresión. Cuando «Devil Got My Woman», de Skip James, fue publicada por Paramount en 1931, H. C. Speir publicitó el lanzamiento con carteles en los que se veía un retrato de James con cola, cuernos y tridente. El «toque diabólico» era una buena estrategia de *marketing*, y Speir quería aprovechar la oportunidad. Unos pocos años antes de que Johnson grabara sus discos, el *bluesman* Peetie Wheatstraw se promocionó a sí mismo, con gran éxito, como «el yerno del Diablo» y «el *sheriff* del infierno». Esta estrafalaria historia resultó ser tan popular que el biógrafo de Wheatstraw, Paul Garon, llegaría a escuchar hablar de ella décadas después de la muerte del músico; cuando preguntaba por Wheatstraw a sus informantes, lo típico era que mencionaran eso en primer lugar: «Ah, sí, el yerno del Diablo». Además de la pura audacia de esta afirmación —cuyo objetivo evidente es llamar la atención—, Garon piensa que hay otro motivo, aún más importante, por el que este apodo generó interés en la comunidad negra. «Estos nombres le daban a Peetie un toque de poder^[126], de oposición y de resistencia que contribuían a crear, en la imaginación de sus oyentes, un personaje majestuoso con el que les gustaba identificarse [...]. El Diablo, como símbolo del mal, inevitablemente conjuraba sentimientos de simpatía entre los oyentes que sentían que, como afroamericanos en un mundo blanco, necesitaban un *agente de oposición* que les ayudara a vivir».

Desde luego, una parte importante de la comunidad negra se horrorizaba y escandalizaba ante cualquier actividad asociada, de manera explícita o implícita, con el Diablo. Sin embargo, era poco probable que, en cualquier caso, ese grupo de consumidores beatos comprara discos de *blues*; por lo que, para Robert Johnson y otros, la contrapartida económica de la difusión de estas historias era bastante baja. De hecho, casi todos los aspectos del relato del cruce de caminos muestra las marcas de su época y su lugar; e incluso, aunque careciéramos de los testimonios de McCormick, Edwards, Powell y otros, no podríamos pensar en asociar tal relato con la actitud de los aficionados blancos de la década de 1960. Si quisiéramos buscar el origen, sin duda tendríamos que hacerlo en las comunidades afroamericanas del sur del país durante la primera mitad del siglo. En la década de 1940, B. B. King se encontró con que, en el Delta, muchas iglesias cancelaban la actuación de su grupo, que tocaba *gospel*, cuando se enteraban de que los cantantes iban acompañados por una guitarra: el instrumento de las seis cuerdas había quedado tan contaminado por su asociación con el *blues* que muchos pastores no podían tolerar que entrara en la casa de Dios. El padre de John Lee Hooker, el reverendo William Hooker, no dejaba a su hijo que metiera la guitarra en su hogar por el miedo que sentía a una posible contaminación espiritual. Muchas familias se partieron en dos por este conflicto. Cuando Henry Sims llegó con su amigo Charley Patton a la casa de su hermana en Memphis con algunos discos de prueba de una reciente sesión de grabación, ella se negó a escucharlos, firmemente convencida de que tenían una naturaleza maligna. Cuando Howlin' Wolf, siendo ya un hombre maduro, se encontró casualmente con su

madre en Mississippi durante una gira, ella lo increpó y tiró al suelo el dinero que él le había dado porque no quería tener nada que ver con unos beneficios que eran producto del pecado.

La carrera del reverendo Robert Wilkins es un caso elocuente de cómo estos conflictos podían impactar profundamente en el arte y la vida de un músico. Wilkins, nacido en Hernando (Mississippi) en 1896, tuvo una gran actividad en la efervescente escena de Beale Street, en Memphis, durante la década de 1920. En 1928, el sello Victor le organizó una sesión de grabación, y más adelante sacó discos con Brunswick y con Vocalion. Sus interpretaciones nos muestran a un guitarrista con unos dedos muy seguros y una voz aguda, con un vibrato rico, en la misma tradición de Furry Lewis, Frank Stokes y Joe Callicott. Los *blues* de Wilkins recogen los temas intemporales de esta música: la soledad, las partidas y la vida de vagabundeo de los músicos son los asuntos dolorosos y conmovedores que aparecen una y otra vez en las letras de sus canciones de este periodo, como «Rolling Stone» [Sin raíces], «Fallin' Down Blues» [El *blues* de la caída], «Get Away Blues» [El *blues* de la escapada] y «That's No Way to Get Along» [Ésa no es manera de marcharse]. Quizá estos sentimientos permanentes de desesperanza y desilusión contribuyeron a que Wilkins tuviera una revelación religiosa, o ésta puede haber surgido, como afirmaba él, de su consternación ante la violencia que veía en las fiestas y en los garitos donde actuaba. Con el tiempo, Wilkins llegaría a ser sacerdote de la Iglesia de Dios en Cristo; esta vocación era, para él, incompatible con la música que había tocado con anterioridad.

Sin embargo, Wilkins no quiso abandonar la guitarra, por lo que inventó una forma muy personal de tocar música *gospel* que se basaba en su técnica de *blues*. Participó en el resurgimiento del *blues* de la década de 1960, pero con un *blues santificado* que tenía la esperanza de que sirviera para acercar a los oyentes a Dios. Unos famosos músicos de *rock*, los Rolling Stones, tal vez no se convirtieran pero desde luego lo escucharon y decidieron hacer una versión del tema de Wilkins «Prodigal Son» [El hijo pródigo] (una reformulación de «That's No Way to Get Along») en su disco *Beggars Banquet* [El banquete de los pordioseros]. Wilkins tal vez se quedara consternado al ver que su canción aparecía en el mismo disco que «Sympathy for the Devil» [Simpatía por el Diablo]. Además, ni siquiera tuvo el consuelo de recibir abundantes *royalties*, cosa que podría haber ayudado a disminuir su dolor, ya que había perdido los derechos de la canción.

Ishmon Bracey, nacido al comenzar el siglo en Byram (Mississippi), es otro ejemplo destacado de *bluesman* que se apartó de la música de su juventud debido a una conversión religiosa. Un sábado por la mañana, durante el invierno de 1927 a 1928, H. C. Speir descubrió a Bracey tocando para los viandantes en Mill Street y se quedó impresionado por su interpretación de «Shaggy Hound», un tema propio. Bajo la supervisión de Speir, Bracey hizo un disco de prueba con esta canción, que el cazador de talentos rebautizó «Saturday Blues» [El *blues* del sábado]. En la letra no

se menciona el sábado en ningún momento, pero Speir pensó que con ese título el disco se vendería mejor. Con esta grabación, logró convencer a Victor de que grabara a Bracey en la misma sesión que supuso el debut en el estudio de Tommy Johnson, en febrero de 1928, en Memphis.

De hecho, Bracey viajaría y compartiría el tiempo de estudio con Johnson en todas sus sesiones. La idea de Speir tal vez fuera rara, pero resultó astuta: el rebautizado «Saturday Blues» vendió seis mil copias en su primera tirada. Ésta es una cifra impresionante teniendo en cuenta que, en aquel momento, la primera edición solía consistir en unos mil doscientos discos. Y del mismo modo que Speir cambió arrogantemente el título de la canción, la compañía discográfica modificó el nombre del cantante, quizá sólo por descuido: el nombre de pila de Bracey apareció en estos discos como «Ishman», errata que todavía nos encontramos en libros y artículos actuales que mencionan a esta figura de la época dorada del *blues* del Delta, figura que no ha sido debidamente apreciada. Victor aceptó hacer una segunda sesión a finales del verano, y unos meses más tarde, Paramount también grabó a Bracey. Los discos sacados por esta última compañía son artículos de coleccionista: durante la búsqueda de discos de *blues* en varias localidades de Mississippi que duró toda su larga carrera, Gayle Wardlow nunca encontró ni uno de los de Bracey publicados por Paramount. Es posible que una parte de la música que Bracey grabó en este periodo se haya perdido para siempre.

La afligida voz de Bracey tenía una enorme fuerza expresiva, pero su crudeza debió de haber disuadido a muchos potenciales compradores de discos. El melancólico lamento de «Trouble Hearted Blues» [El *blues* del corazón atormentado] es como un aullido a la luna llena, un lamento demasiado triste quizá para que un oyente ocasional pueda soportarlo. «Leaving Town Blues» [El *blues* de abandonar la ciudad], «Woman, Woman Blues» [Mujer, mujer] y «Brown Mama Blues» [El *blues* de la morenaza] son temas más moderados, pero incluso en ellos es palpable la angustia de la forma de vocalizar de Bracey, subrayada por su ágil manera de acompañarse con la guitarra, estirando las cuerdas una y otra vez. Bracey es especialmente bueno en estos tempos medios; entonces su pulso es más sólido y las frases de su guitarra fluyen con el triste y majestuoso ritmo de un cortejo funerario. Según Bracey, Louis Armstrong le ofreció en una ocasión un puesto en su banda. Si esto fue así, debe de haber sido el poderoso sentido rítmico del guitarrista lo que atrajo a Armstrong. En cualquier caso, el temperamento de Bracey se adecuaba más al lenguaje del *blues* que al del *jazz* de Nueva Orleans, como ponen de manifiesto algunos de los discos de Paramount que han sobrevivido. Aquí, tocando con los New Orleans Neki Boys, en una formación de *jazz* tradicional, el característico toque emotivo de la personalidad musical de Bracey se pierde casi del todo.

Wardlow «redescubrió» al *bluesman* retirado en 1963, pero para entonces ya se había convertido en el reverendo Bracey y desdeñaba la música de su juventud. Bracey resistió los intentos de Wardlow de hacerlo tocar *blues*, salvo durante unos

breves momentos en que el sacerdote estaba seguro de que su esposa no lo escuchaba. «Sentía una culpa terrible con respecto al *blues*^[127] y al estilo de vida que éste conlleva», recuerda Wardlow. “Estaba casi paranoico con el tema”. Al igual que Wilkins, Bracey intentó recuperar su carrera musical interpretando música religiosa. «Me dijo: “Si me consigues cinco mil dólares, grabaré un disco de *gospel*”», continúa Wardlow. “Reunimos unas cuantas canciones y se las enviamos a [Richard] Spottswood, del sello Piedmont, pero ya tenía al reverendo Robert Wilkins y no necesitaba otro músico de *blues* que grabara música religiosa”. A diferencia de Wilkins, Bracey eliminó todas las frases *blueseras* de sus interpretaciones, tal vez con la intención de que resultaran menos ofensivas para su congregación; pero esto limitaba sus posibilidades comerciales. Así, durante el resurgimiento del interés por el *blues* en la década de 1960, Bracey quedó al margen. Moriría en Jackson (Mississippi), el 12 de febrero de 1970, sin haber hecho jamás las paces con la música que, al fin y al cabo, es su principal legado para la posteridad.

Otros músicos, por el contrario, veían la música y la religión como fuerzas complementarias. Cuando Rube Lacy, el cantante de *blues*, se hizo sacerdote, algunos investigadores le preguntaron por la relación entre estas dos vocaciones aparentemente incompatibles. Su hábil respuesta consistió en una alusión al Evangelio según San Juan: «Los *blues* son verdad y la verdad os hará libres».^[128] Lacy incluso dio un sermón a su congregación sobre este asunto. Su reputación como cantante de *blues* está basada casi exclusivamente en un único disco publicado por Paramount, con su “Mississippi Jail House Groan” [El gemido de la cárcel de Mississippi] en la cara A y “Ham Hound Crave” [Muero por un jamón] en la cara B. Ambos temas fueron grabados en Chicago en marzo de 1928. La forma de cantar sin palabras de Lacy en el primero de ellos, que recuerda en cierto modo al clásico de Blind Willie Johnson “Dark Was the Night-Cold Was the Ground” [La noche estaba oscura, el suelo estaba frío], resulta fascinante. En su promoción, Paramount alababa la canción por sus “extraños gemidos y quejidos”, pero la interpretación posee una cierta cualidad espiritual que no es incompatible con la posterior vocación religiosa de su autor. Podría servir en una homilía como comentario sobre el versículo del Evangelio que dice “Estuve preso y me ayudaste”. En cualquier caso, es inevitable preguntarse qué habrán pensado los miembros de la congregación de Lacy de algunas frases subidas de tono de “Ham Hound Crave” como “Nena, tengo un hueso de jamón y me pregunto dónde puedo cocinarlo, / porque estas mujeres de Chicago van a dejar que mi hueso de jamón se eche a perder”.

No sabemos hasta qué punto Robert Johnson pudo tener problemas de conciencia debido a los conflictos entre su vida de músico de *blues* y los valores religiosos de su época, pero es difícil poner en duda que se complacía en la atención que generaban las historias de sus pactos con el diablo. Aunque nunca tuviera lugar un encuentro a medianoche en un cruce de caminos, algún otro incidente biográfico puede haber impulsado a Johnson a difundir estas historias. Su breve matrimonio con Virginia

Travis tal vez fuera un punto de inflexión. En aquel momento, Johnson tenía diecisiete años, y este matrimonio fue el último (y quizá el único) intento serio por sentar la cabeza y llevar una vida más convencional. Los recién casados se fueron a vivir con la hermanastra de Johnson, Bessie, y su marido, Granville Hines, que era predicador. Ambos le aconsejaron que abandonara el *blues*; lo consideraban una música maligna y de baja estofa. Johnson se dedicó entonces a trabajar en una granja, y la música quedó relegada a un segundo plano: pasó a ser una actividad ocasional que le servía para redondear sus ingresos. Pero cuando Virginia se quedó embarazada, decidió volver a la casa de su familia para tener el hijo, y Robert se puso a viajar, tocando la guitarra aquí y allá a cambio de unas monedas cada vez que podía. Cuando fue a visitar a su mujer, se enteró de que había muerto durante el parto. Entonces, los amigos y parientes de Travis convirtieron a Johnson en el centro de todas las acusaciones. Se había ido para trabajar de músico de *blues* ambulante mientras su mujer había muerto intentando dar a luz a su hijo. Quizá algunos lo dijeran abiertamente y muchos otros sólo lo pensarán: su decisión de dar primacía a su maligna vocación de músico de *blues* había contribuido a la tragedia, que tal vez fuera un acto de justicia divina. Johnson, por su parte, nunca trató de sentar la cabeza de nuevo, y hasta cierto punto se convirtió en el personaje poseído por el Diablo que estaba a la altura de su ya mala reputación.

Esta historia es mucho menos llamativa que el relato de un trato con el Diablo a medianoche en el que se consigue una habilidad incomparable con la guitarra, pero ambas historias llevan al mismo punto: antes de cumplir los veinte años, Johnson se había embarcado en una vida de músico con una actitud vengativa, había comenzado a vagabundear y a destruirse a sí mismo y, si no era un devoto seguidor del Diablo, tampoco parecía preocuparle en absoluto que éste se lo llevara.

3

SIGUE VIAJANDO, POBRE BOB

Fuera cual fuera la contribución del Diablo al desarrollo musical de Johnson, se complementó con unas lecciones más prácticas, las que el guitarrista extrajo de su asiduo estudio de los discos de otros músicos de *blues*. Buscar las diversas fuentes de inspiración de la obra de Johnson puede ser una tarea muy complicada, ya que a menudo, la música y la letra de una de sus canciones se asemejan a las de varios *blues* grabados con anterioridad. En cualquier caso, la impresión general es muy clara: la visión del *blues* que tenía Johnson procede más del fonógrafo que de la plantación, es más un reflejo de los gustos comerciales que la continuación de una tradición folclórica. Esto no es algo que haya que lamentar: el éxito póstumo de Johnson, su gran influencia, su inmenso atractivo, se deben a su capacidad para transformar el *blues* en una música popular y comercial. «Apareció con unos temas irresistibles^[129]», afirma con entusiasmo Keith Richards. «Eran canciones, además de *blues*».

El metódico cuidado que ponía Johnson al construir estas canciones ha sido, en algunos casos, difícil de aceptar por parte de los aficionados, ya que cuestiona la creencia de que tiene que haber sido la inspiración espontánea lo que originara una música tan vívida y directa. «No puedo explicarte lo defraudado que me sentí^[130] cuando escuché las tomas desechadas de Robert Johnson», me cuenta Phil Spiro, expresando un sentimiento que deben de haber compartido muchos aficionados al *blues* de aquella época. “Las partes de guitarra que yo pensaba que eran espontáneas e improvisadas y no podrían repetirse... bueno, hacía lo mismo en otras tomas. ¡Qué decepción!”. Mack McCormick hacía hincapié en este mismo punto, e insistía en que él no habría publicado esas tomas si la música de Johnson hubiera estado a su cargo. «[Johnson] simplemente demostró que si uno le pedía^[131] que lo hiciera de nuevo, podía hacerlo de nuevo». A pesar de estos comprensibles lamentos, el elemento de fórmula de estas otras tomas nos proporciona un importante punto de vista sobre la disciplina con que Johnson fue madurando su arte. Este meticuloso cuidado no es ningún defecto. En realidad, es una parte necesaria de su legado. Robert Johnson, más que ningún otro músico, contribuyó a que el *blues* del Delta dejara de ser un arte folk para convertirse en una fuerza comercial, y esto no habría sido posible si su actitud ante las grabaciones hubiera sido la de presentarse en el estudio confiando exclusivamente en la inspiración del momento. En este sentido, Johnson se parece más a un compositor de canciones del Edificio Brill, o a un productor de discos de pop, que se basan en el oficio para dar con la receta adecuada de un éxito duradero, que a un músico de *jazz* que se esfuerza por tocar algo diferente en cada toma.

Un estudio en profundidad sobre las influencias que recibió la música de Johnson

sería un buen tema para un doctorado en «bluesología», pero un breve examen ya muestra que, aunque Son House y Willie Brown pueden haber desempeñado un papel importante en el desarrollo de Johnson, su influencia no fue tan fuerte como la de las grabaciones de ciertos músicos de fuera de la región del Delta. Los discos de Kokomo Arnold, cantante de Georgia muy hábil con la guitarra *slide*, fascinaron, sin ninguna duda, al joven Johnson. El tema de Arnold «Milk Cow Blues» [El *blues* de la vaca lechera] prefigura «Milkcow's Calf Blues» [El *blues* del ternero de la vaca lechera], de Johnson, del mismo modo que, una generación después, el joven Elvis Presley se basó en la misma canción para uno de sus primeros éxitos en su región. En la cara B del disco de Arnold iba «Old Original Kokomo Blues» [El viejo *blues* original de Kokomo], que es la más probable fuente de inspiración de «Sweet Home Chicago» [Chicago, dulce hogar], de Johnson, al igual que «Sagefield Woman Blues» [El *blues* de la mujer Sagefield] antecede a «Dust My Broom» [Pasar la escoba]. Peetie Wheatstraw, que como ya hemos visto se hizo promoción con el apelativo de «el yerno del Diablo», tal vez influyera tanto en la forma de cantar de Johnson como en su intento de ganar notoriedad con historias sobre relaciones satánicas. Por ejemplo, se puede oír a Johnson imitar el sello distintivo de Wheatstraw («ooh well» [vaya, vaya]), así como convertir el tema «King of Spades» [El Rey de Espadas] en su «Little Queen of Spades» [Pequeña Reina de Espadas]. En otros temas se puede detectar la influencia de Leroy Carr, Lonnie Johnson y otros exitosos artistas de la época. Ni siquiera cuando los maestros del *blues* tradicional estaban cerca se puede dar por hecho que la futura leyenda de la guitarra los escuchara en persona. Es posible que Johnson haya visto a Skip James en vivo, o que haya conocido su música por medio de Johnnie Temple cuando sus caminos se cruzaron en 1931; aunque parece igualmente probable que haya estudiado las grabaciones de James. «32-20 Blues», de Johnson, tiene una deuda evidente con «22-20 Blues», de James, mientras que «Hellhound on My Trail» [Un perro del infierno sigue mis huellas] y «Come On in My Kitchen» [Entra en mi cocina] reflejan la influencia de «Devil Got My Woman», también compuestas por James. Lo irónico del caso es que, en aquel momento, James era uno de los músicos menos exitosos desde el punto de vista comercial de entre todos los que Johnson imitaba, y, sin embargo, las canciones que éste creaba empleando esta fuente de inspiración se cuentan entre las más famosas de las suyas.

Durante esta importante etapa de su desarrollo musical, Johnson también se benefició de la tutela privada de Ike Zinermon, que provenía de Grady (Alabama) y afirmaba que había aprendido a tocar la guitarra estudiando en un cementerio, a medianoche, sentado encima de las tumbas. Tal vez la historia de Johnson de un encuentro a esa hora en un cruce de caminos fuera una reacción ante este extraño relato, o una consecuencia de él; incluso es posible que lo del pacto con el Diablo fuera la curiosa manera de Johnson de describir su aprendizaje de la guitarra, a altas horas de la noche, con este diabólico músico. Por aquel entonces, Johnson se había

vuelto a casar —con Callie Craft, en el juzgado del condado de Copiah, en mayo de 1931; la abandonaría al poco tiempo—, pero al ponerse el sol solía reunirse con su nuevo maestro, un experto guitarrista que frecuentaba los garitos y los campos donde vivían los trabajadores de la zona. También puede ser que Johnson simplemente escuchara la historia del cruce de caminos, así como algunos consejos sobre la guitarra, a Tommy Johnson. Éste regresaba periódicamente a los alrededores de Crystal Springs, a unos quince kilómetros de Hazelhurst, y le había contado a su hermano la llamativa historia de que había vendido su alma a medianoche, casi idéntica a la que más adelante se asociaría a Robert Johnson. Los recuerdos que tenía Johnny Shines de Johnson son muy interesantes a este respecto. Cuando le preguntaron qué otros guitarristas admiraba su antiguo compañero de viajes, comentó: «En cuanto a los músicos que le gustaban^[132], sólo mencionó a dos Johnson: Lonnie Johnson y otro Johnson que era un reputado guitarrista en aquella época» ¿Podría estar refiriéndose a Tommy Johnson?

Cuando Johnson volvió a Robinsonville, ya no era el «Pequeño Robert» de quien se habían burlado Son House y Willie Brown. «Le enseñé algunos trucos^[133]», alardearía House al relatar este segundo encuentro, pero en realidad no debía de poder enseñarle mucho a Johnson sobre la técnica de la guitarra en aquel momento. Johnson sólo se quedó en la zona unas semanas; probablemente había ido a visitar a su madre. La siguiente vez que House escuchó a Johnson fue en la exitosa grabación de “Terraplane Blues”, y ahí éste se ganó su envidioso respeto. Poco después, House se enteraría de que Johnson había muerto. A pesar de todo, el breve contacto que hubo entre estos dos músicos ha sido considerado importante por los biógrafos de ambos: se trataría de la famosa conexión personal gracias a la cual la tradición del *blues* del Delta llegó hasta el jovencito que se convertiría en su más célebre exponente.

Es probable que los biógrafos nunca sean capaces de contar con precisión cuáles fueron los movimientos de este itinerante músico durante los años restantes de su vida. Los viajes de Johnson se organizaban desde un par de centros de operaciones. Helena (Arkansas) parece haberle servido de base, al igual que a otros músicos de la época, y los lazos familiares que tenía en Robinsonville podrían haber sido la causa de que, de vez en cuando, regresara a esta localidad. Pero estos no eran tanto hogares como lugares donde descansar. El personaje vagabundo que aparece retratado en sus canciones no fue un invento romántico de Johnson, sino un reflejo exacto de la vida que llevaba. Johnny Shines, que viajó con Johnson en algunas ocasiones, recuerda una vertiginosa lista de destinos y paradas intermedias: Arkansas, Missouri, Tennessee, Michigan, Illinois, Nueva York, Nueva Jersey e incluso Canadá. Pero Shines sólo lo acompañaba de vez en cuando y en algunos casos, aunque estuviera con Johnson en la carretera, se sorprendía al descubrir que su colega guitarrista se había salido de su propio itinerario. Aunque hacía largos viajes por carretera, Johnson no dejó de tocar en la zona del Delta y en otros lugares de Mississippi, y si los

diversos relatos al respecto son ciertos, este legendario músico interpretó sus *blues* en las localidades de Clarksdale, Coahoma, Drew, Friars Point, Greenville, Gunnison, Hollandale, Inverness, Itta Bena, Jonestown, Leland, Lula, Midnight, Moorhead, Rosedale, Shaw, Tunica, Tutwiler y Yazoo City, entre otras.

Los constantes viajes del *bluesman*, sin embargo, tal vez representen el menor de nuestros obstáculos para seguirle la pista. El hecho de que Robert Johnson adoptara diversas identidades falsas les pone las cosas mucho más difíciles a quienes quieren conocer sus movimientos. Quizá en aquel momento lo hiciera para despistar a sus enemigos, reales o imaginarios, pero en la actualidad complican de forma considerable el trabajo del historiador y del biógrafo. Johnny Shines sólo lo conoció por el nombre de Robert Johnson, Gayle Wardlow descubrió que muchos de sus informantes conocían a Johnson como Robert Sax o Robert Saxton. Johnny Temple lo conoció en Jackson, donde lo llamaban simplemente «R. L.». Las investigaciones de Mack McCormick indican que el guitarrista podía ser conocido como Robert Spencer en una localidad y en la ciudad más próxima emplear el nombre de Robert Moore, Robert James o Robert Barstow. En otros momentos, se llamaba Robert Dusty. A veces, hasta cambiaba el nombre de pila, Robert; aunque ésta era la parte más consistente de su identidad. Esta multiplicidad de nombres plantea una serie de preguntas sin respuesta. ¿No será que los investigadores tienen una imaginación calenturienta que hace que encuentren rastros del legendario guitarrista en todas las localidades que visitan? ¿Tendría Johnson peligrosos adversarios, como un marido enfadado, un amante celoso o algún otro perro del infierno siguiendo su pista, por lo que necesitaba tantos apodos distintos? ¿O era sólo una peculiaridad psicológica lo que lo llevaba a ocultar su identidad, tal vez algo que había heredado de su padre en la infancia y que lo imposibilitaba para fundar una familia estable y asentarse en un lugar?

De todos modos, aunque sólo hubiera empleado un nombre, su rastro sería difícil de seguir. «¿Sabes cuántos Robert Johnson hay?^[134]», me preguntó Mack McCormick cuando le pregunté por sus múltiples viajes en busca del “verdadero” Robert Johnson. No me atreví a intentar adivinarlo. “Uno de cada diez mil hombres negros de Mississippi, en aquella época, se llamaba Robert Johnson”. Y unos cuantos de ellos eran músicos. David Evans, por ejemplo, entrevistó a un *bluesman* del Delta llamado Robert Johnson que no era una figura célebre, y se puede sospechar que había muchos otros guitarristas que tenían el mismo nombre. El sabueso que le siga la pista a nuestro Robert Johnson puede descubrir de repente que ha estado olfateando a otro Robert Johnson que no le interesa. McCormick, por su parte, sigue cuestionando muchas de las supuestas certezas de la investigación biográfica de Johnson, y ahora pone en duda la veracidad de una parte de la información que él mismo proporcionó a Peter Guralnick, información que desempeña un papel importante en el libro de Guralnick *Searching for Robert Johnson*, una coherente biografía de la leyenda del *blues* que sigue siendo una importante fuente para otros investigadores.

Durante su vida, Robert Johnson fue elusivo, difícil de localizar para su familia y sus amigos. El guitarrista Robert Lockwood cuenta una reveladora historia sobre una ocasión en que se enteró de que Johnson había tocado en una localidad de Arkansas. Lockwood salió inmediatamente tras el rastro del hombre que había sido su padrastro y mentor, pero al llegar descubrió que la historia se basaba en la actuación del propio Lockwood en la ciudad un tiempo antes. «¡Me di cuenta de que un tipo había venido^[135] y me había visto tocar y me había hecho volver al mismo sitio a buscarme a mí mismo!». Y hoy es mucho más probable que perdamos su pista o que de repente nos demos cuenta de que hemos estado siguiendo al hombre equivocado. Y, aunque puede ser duro invalidar una prueba, es casi seguro que muchas de las historias que nos han llegado sobre Robert Johnson no proceden de las actividades del hombre que hizo las grabaciones clásicas del *blues* del Delta.

Johnson, de hecho, sólo era cuatro años mayor que su «ahijado». Se fue a vivir con la madre de Lockwood en algún momento a comienzos de la década de 1930 y empleaba el hogar de ella como base de operaciones cuando estaba en Helena. «Robert era como un padre para mí^[136], o como un hermano mayor», recuerda Lockwood, “y para él yo era como un hermano pequeño o como un hijo. Era muy abierto conmigo, y me enseñó a tocar en menos de seis meses”. Tal vez todo el mundo del *blues*, hoy en día, hunda sus raíces musicales en Robert Johnson, pero Lockwood es el único discípulo que indiscutiblemente ha aprendido su arte de forma directa del maestro. Johnson incluso ayudó a Lockwood a hacerse su propia guitarra, empleando partes de una vieja Victrola, una caja de queso y varios trozos de madera.

El nivel alcanzado por Lockwood con la guitarra es un elocuente testimonio de cómo fue la tutela de Johnson. Aunque nunca igualó la intensidad de su maestro, Lockwood llegó a ser uno de los guitarristas de *blues* de más depurada técnica de su generación; se sentía cómodo tocando tanto complicadas secuencias de acordes de *bebop* como temas de baja estofa apropiados para garitos de *blues*. Lockwood se considera un exponente de la tradición del Delta, pero nunca se sintió constreñido por sus convenciones estilísticas. Llevó el sonido de la guitarra eléctrica a muchos oyentes del Delta, y afirmaba haber sido el primer intérprete de este instrumento en salir por las emisoras de radio locales. También adoptó la costumbre de tocar melodías de una sola nota, un enfoque jazzístico muy diferente del de los guitarristas de *blues* tradicional. Lockwood también destacó por su interés por las distintas texturas instrumentales, y afirmaba que fue por consejo suyo que B. B. King pasó de tocar con un grupo pequeño a hacerlo con una banda grande que interpretaba arreglos escritos. Además, Lockwood comprendió la importancia de los medios de comunicación y, junto a Aleck Miller (Sonny Boy Williamson II), contribuyó a poner en marcha el influyente programa *King Biscuit Time*, que se empezó a emitir desde Helena (Arkansas) a finales de 1941 y que, por su gran éxito, sería imitado en muchas otras localidades del sur. A la vista de todo esto, es inevitable preguntarse si las innovadoras aportaciones de Lockwood a su oficio no nos pueden dar una idea de lo

que podría haber conseguido Robert Johnson si hubiera vivido más.

Con Lockwood y su madre, Johnson disfrutó de la relación familiar más estable que tendría en su vida, pero es improbable que fuera monógama. Los investigadores han seguido la pista de Johnson tanto por medio de sus novias como de su música. Su manera de acercarse a las mujeres era franca y pragmática hasta unos extremos sorprendentes. Solía escoger a alguna de las mujeres más feas de una localidad, intuyendo que de este modo tendría más posibilidades de éxito y menos de provocar las iras de otro hombre. Su propuesta nunca era grosera o vulgar, pero sí directa: ¿podía irse a casa con ella? Johnson conocía, por supuesto, el valor táctico de un gesto romántico, pero no los ponía en práctica durante la conversación ni en forma de detalles galantes sino por medio de sus canciones, que eran la herramienta decisiva de su técnica de seducción. El hombre era tímido, según estas mujeres, pero las canciones eran audaces, especialmente por la forma en que las presentaba. Johnson tenía la costumbre de elegir a una mujer concreta entre el público y dirigirle las canciones a ella. Este método, que funcionaba tan bien para conquistarlas, llevó a Johnson a la muerte a manos de un marido celoso. Muchas de las canciones de Johnson fueron escritas pensando en una mujer concreta —las canciones más suaves y sensuales de su repertorio, como «Come On in My Kitchen o “Kindhearted Woman Blues”» [El *blues* de la mujer de buen corazón] o «Love in Vain» [Amor en vano]— o, al menos, las mujeres a las que ofrecía sus serenatas preferían pensar que ellas eran quienes inspiraban su música.

A veces me pregunto si el sutil uso que Johnson hacía de sus canciones para seducir no habrá contribuido, de una manera indirecta, al enorme éxito póstumo de su música. Ningún cantante de *blues* tradicional ha vendido más discos ni gustado a más gente que Robert Johnson, y son precisamente las canciones que empleaba para cautivar a sus admiradoras femeninas las que han resultado más populares entre el público en general. ¿Podría ser que los arrullos, las insinuaciones y la emotiva expresividad de su voz, que va desde los susurrantes secretos hasta los aullidos orgásmicos, nos embrujaran tanto como a las damas que cortejaba con sus canciones? Desde luego, sus predecesores en la tradición del *blues* del Delta —Son House, Charley Patton, Willie Brown— suenan ásperos y perturbadores si los comparamos con él. El público puede haberse quedado transpuesto con el «Dry Spell Blues» de House, y su apocalíptica proclamación «Creo con toda mi alma que este viejo mundo está a punto de acabarse». Puede haberse quedado encantado con el «Banty Rooster Blues» de Patton, o su «Pony Blues». Pero los modernos consumidores de música buscan una conexión más personal e íntima con la música que les gusta. Para ellos, Robert Johnson ofrece esta conexión. Nunca antes había existido un cantante de *blues* del Delta tan cautivador.

La música de Johnson se temperaba y ponía a prueba de este modo en la escuela del romance, mucho antes de que se ofreciera a escrutinio público a la tenue luz de un estudio de grabación. Sin embargo, las grabaciones comerciales eran el objetivo

evidente para un artista como Johnson, que tanto había aprendido de los discos de otros artistas de *blues* y que había trabajado de forma incesante para superar a los guitarristas que competían con él en aquella época y en aquel lugar. Johnson no se habría conformado dejando que su trabajo de años se dilapidara grabando sólo cuando se le presentaba la ocasión, si es que se presentaba, como hacía Son House. Johnson no habría estado satisfecho si sus canciones no hubieran salido de la plantación, o si hubiera tenido que presentarse como un humilde exponente de una tradición folclórica ligada inexorablemente a la tierra del Delta. Sus aspiraciones apuntaban mucho más alto. Ya durante su adolescencia fanfarroneaba con que algún día iría a Nueva York y grabaría discos. Ahora, a los veintitantos años, se sentía seguro de sus conocimientos musicales; había llegado el momento de dejar su huella en el mundo.

Para un músico de *blues* del Delta que quería grabar discos, un camino se presentaba como evidente; en realidad, era el único camino posible, el que habían transitado Charley Patton, Tommy Johnson, Skip James y tantos otros. Por ello, Robert Johnson se pasó por la tienda de H. C. Speir, un día de 1936, y anunció su intención de convertirse en una estrella. No podía haber elegido peor momento. Speir estaba bastante amargado por algo que le había sucedido hacía poco en su relación con el sello ARC: tras grabar más de cien *masters* en distintas sesiones en Jackson y Hattiesburg, sólo unos pocos se publicaron y su paga prometida nunca llegó. A pesar de todo, Speir aceptó hacer un acetato de prueba. Impresionado con las habilidades que Johnson había demostrado en la audición, Speir le habló de su nuevo descubrimiento a Ernie Oertle, que trabajaba para ARC como encargado de toda la zona del sur. Speir pronto olvidó el asunto: cuando Gayle Wardlow lo localizó en 1964, el antiguo buscador de talentos no logró recordar a Johnson hasta que Wardlow le puso una grabación de «Kindhearted Woman Blues». Los agudos de Johnson en falsete sólo lograron evocar unos débiles recuerdos. ¡El descubrimiento más famoso de Speir, el hombre que cambió el curso de la música norteamericana, apenas había quedado registrado en su memoria!

Pero Oertle siguió el consejo de Speir. Buscó a Johnson y lo acompañó a San Antonio a finales de noviembre de 1936. Allí, el director de grabaciones de ARC, Art Satherley, y el representante de A&R, Don Law, estaban organizando unas sesiones en el Hotel Gunter. Estos dos expatriados británicos eran, inesperadamente, grandes amantes de los estilos emergentes de la música popular norteamericana. Law había entrado en el mundo de la música como contable, y Satherley lo había hecho clasificando las maderas que se empleaban para construir fonógrafos, pero ambos se convirtieron en agentes importantes en la grabación de música *country* y *blues* en su patria adoptiva. De hecho, tanto Law como Satherley han sido incluidos en el Salón de la Fama del *country*, un honor del que disfrutaban menos de cien personas, y parece que pasará mucho tiempo antes de que algún otro británico que no sea músico se una a ellos en esa selecta lista.

Durante mucho tiempo se ha considerado que Don Law era la mejor fuente de información sobre estas sesiones de grabación, aunque su condescendiente actitud hacia Johnson ha rebajado el valor de su testimonio. La interrupción de la grabación de Johnson en San Antonio durante dos días quizá corrobora la afirmación de Law, según la cual el guitarrista tuvo problemas con la policía; la verdad es que no hay ninguna otra posible explicación. Pero la teatralidad y el colorido del relato de Law sugieren que esta narración fue muy adornada por quien la hizo. Años más tarde, contó que lo habían llamado, mientras estaba cenando, para que acudiera a la cárcel de la ciudad, donde se encontró con que la policía le había dado una paliza a Johnson y había destrozado su guitarra. Law pagó la fianza, lo llevó de vuelta a la pensión y le dio cuarenta y cinco céntimos para el desayuno del día siguiente. Sin embargo, aquella misma noche, Johnson llamó a Law pidiéndole otros diez céntimos para reunir los cincuenta y cinco que costaba una prostituta callejera. Law se refiere al músico llamándolo «chico» y da una impresión similar a la de los antiguos propietarios de las plantaciones que se inventaban historias sobre sus irresponsables esclavos. Es probable que hubiera algún incidente que inspirara este imaginativo relato, pero sus verdaderas proporciones nos resultan imposibles de conocer en la actualidad.

La posteridad no ha juzgado a Johnson por el testimonio de Law sino por una prueba mucho más concluyente, la de la música que grabó durante su estancia en Texas. Los oyentes quedan impactados de inmediato por la versatilidad y la variedad de estas canciones. Johnson disponía de una cantidad casi infinita de trucos guitarrísticos a su disposición: vivos pulsos de *boogie*, ritmos atresillados ideales para bailar, *turnarounds*^[137] sincopados, frases magistrales empleando la guitarra *slide*, ingeniosas líneas contrapuntísticas, *vamps*^[138] vibrantes, paradas e intermedios instrumentales de primera clase y cambios radicales de tono y de textura. Cantando, además, tiene un registro mucho más amplio. El fraseo de Johnson pasa sin esfuerzo de ser áspero a ser suave, de ser un susurro íntimo a ser un grito a voz en cuello, y cuando las palabras no le resultan suficientes, tararea, ulula, canta al estilo tirolés o hace unos sonidos que funcionan más como pura expresión de un sentimiento que como melodía. Al mismo tiempo, juega con gran habilidad con el contraste entre lo que canta y lo que toca con la guitarra. Al escuchar a muchos de los antiguos intérpretes de *blues* del Delta, se tiene la sensación de que la guitarra es una extensión de la voz: a menudo, una frase comienza cantada y concluye tocada, o viceversa. Pero al escuchar a Johnson se nota una separación mucho más clara: asigna a su guitarra y a su voz una exigente serie de funciones, con frecuencia muy diversas, y sólo en algunas ocasiones ambas coinciden en una misma tarea.

La antigua tradición de *blues* del Delta consistía tanto en crear sonidos como en tocar notas. Lo mismo había sucedido en el mundo del *jazz*. En 1923, King Oliver podía construir todo un solo tocando unas pocas notas distintas, basándose en su rica paleta tímbrica para dar textura y vitalidad a unas sencillas frases. Pero llegó Louis

Armstrong tocando una variedad tan grande de notas y complicadas frases que muchos oyentes —equivocadamente, en mi opinión— empezaron a considerar los simples y sentidos solos de King Oliver como pasados de moda y primitivos. En la historia del *blues*, cuando el cetro pasa de Son House a Robert Johnson, hallamos una transformación similar. Si se transcribiera la música de House, las notas de la partitura no harían justicia al sonido, a la maestría de House con el cuello de botella o a su voz que hace temblar el infierno, y se podría caer en el error de pasar por alto todo el arte que hay en sus interpretaciones. Esto no sucedería jamás con la música de Robert Johnson: transcrita, tocada por otro guitarrista o pasada a otro instrumento, su imaginación y su versatilidad son evidentes. Es cierto que se puede perder algo en este cambio del enfoque del sonido propio de la música africana a la preocupación por las notas que es característico de la occidental, pero como sucedió con Armstrong, es más lo que se gana. Por encima de todo, lo que ocurrió fue que una música folk encontró las herramientas que necesitaba para entrar en el terreno de la música moderna.

«Terraplane Blues», de Johnson, fue la única canción que vendió bien en aquella época, a lo que sin duda contribuyeron sus sugerentes dobles sentidos, de los que ni las compañías discográficas ni los aficionados al *blues* parecían cansarse nunca. En este caso, el funcionamiento de un automóvil (El Terraplane del título) aludía discretamente a la mecánica del coito. (Lo mismo pasaba en «Phonograph Blues» [El *blues* del fonógrafo], otro tema de Johnson en que se proponen unos evocadores usos de la Victrola que jamás podría haber imaginado Thomas Edison: «Lo pusimos sobre el sofá, lo pusimos contra la pared»). Pero muchas de las restantes canciones, con el tiempo, demostraron que podían convertirse en éxitos. «I Believe I'll Dust My Broom» transformó la carrera de Elmore James, y vendió tan bien que Johnson la grabaría una y otra vez, e incluso llamó a su banda los Broomdusters. «Sweet Home Chicago» se ha ido afianzando en la imaginación popular como una pieza importante de la cultura musical norteamericana —con la ayuda de la exitosa versión de Junior Parker de 1959 y otras posteriores a cargo de Fleetwood Mac, Foghat y los Blues Brothers— hasta tal punto que amenaza con reemplazar a «My Kind of Town» [Mi ciudad ideal], de Sinatra, como himno de esta ciudad. La influencia de su obra, de hecho, ha ido creciendo a cada década, y el Johnson músico de *blues* casi ha sido eclipsado por el Johnson autor de temas de éxito, cuyas composiciones, que prácticamente en su totalidad eran desconocidas para el público general un cuarto de siglo después de la muerte de su creador, son hoy interpretadas con devoción por rockeros, bandas de versiones, grupos de garaje y máquinas de karaoke. Y aunque las interpretaciones de estos imitadores suelen carecer de la intensidad del original, su reverencia a los pies del maestro es un adecuado homenaje al hombre que llevó el sonido del Delta a la amplia órbita de la música pop universal.

El último día de sus sesiones en San Antonio, Johnson grabó dos de sus mejores temas bailables, «They're Red Hot» [Están al rojo vivo] y «Last Fair Deal Gone

Down» [El último trato justo]. Estas dos canciones, que evocan las voces de los vendedores callejeros, tratan en sus letras del mundo de los espectáculos de los curanderos y los mercaderes ambulantes (al menos en el nivel más superficial, porque de nuevo encontramos dobles sentidos); pero es más importante el hecho de que prefiguran la futura evolución de los temas de baile y de *rhythm and blues*. El pulso se acelera claramente en «Last Fair Deal Gone Down»: la introducción comienza despacio, con un ritmo majestuoso, y después el pulso pasa a la mitad durante la primera vuelta y aún sigue acelerando a medida que avanza la canción, para llegar al final a más de doscientos por minuto. Esta aceleración puede considerarse un defecto de Johnson, pero también puede deberse a que Johnson sabía por experiencia que acelerar durante una canción puede aportar mucha energía y vitalidad a los que la están bailando. O quizá simplemente se dio prisa para poder terminar la canción antes de que se le terminara el tiempo que permitía la primitiva tecnología de grabación de la década de 1930, cuando los discos tenían una duración muy breve. «They're Red Hot» mantiene el pulso de un modo mucho más estricto y muestra una vez más la versatilidad de la forma de cantar de Johnson: suena casi como si el cantante estuviera creando distintos personajes en esta canción, cada uno con su característico timbre de voz, y haciendo que mantuvieran un diálogo. Johnson gruñe y aúlla e incluso masculla cómicamente, de una manera que recuerda a Fats Waller. Éste es el momento más desenfadado de toda la obra de Johnson, y ofrece una nueva perspectiva sobre su supuestamente atormentada alma.

Sin embargo, al final de las sesiones de San Antonio encontramos el lado más oscuro y apocalíptico de la obra de Johnson. En «Cross Road Blues», «Preaching Blues (Up Jumped the Devil)» y su canción final, «If I Had Possession Over Judgment Day» [Si yo pudiera influir en el juicio final], Johnson evoca los temas de la condena y la redención, de la oscuridad y la luz, en unas interpretaciones abrasadoras e intensas que a muchos oyentes les parecen autobiografías en acetato, visiones de la vida interior de este músico, así como de toda su confusión. Aquí la tristeza es «como una tisis que me mata poco a poco», y Johnson explica cómo cayó de rodillas junto al cruce de caminos, rezando «ten piedad, salva al pobre Bob, por favor». El guitarrista vuelve a mencionar su propio nombre en «Preaching Blues (Up Jumped the Devil)»: «Sigue viajando, pobre Bob, no puedes dar la vuelta». Los aficionados al *blues* han sido acusados de hacer una interpretación excesivamente romántica de estas canciones, de escucharlas teniendo demasiado presente la imagen del hombre que las cantaba; pero el propio Johnson, con estas referencias personales en las letras, parece dar a entender que hay que considerarlas revelaciones de sus demonios particulares.

Estos mismos perturbadores temas aparecieron de nuevo, de forma más evidente si cabe, cuando Johnson volvió a meterse en un estudio de grabación, al año siguiente, en Dallas, para la que sería su última sesión. Es probable que ésta haya sido una época bastante buena para el guitarrista. En los meses posteriores a las

grabaciones de San Antonio, Johnson debió de haber saboreado la clase de fama que los discos de cierto éxito reportan a los músicos. «Terraplane Blues» fue publicado en marzo de 1937, con «Kindhearted Woman Blues» en la cara B, y tuvo un modesto éxito: llegó hasta los *jukeboxes* del Delta y su intérprete alcanzó bastante notoriedad. Años más tarde, los investigadores emplearían esta canción para determinar los lugares a los que había viajado Johnson. Era tan conocida, que despertaba recuerdos en alguna gente que, de no ser por ella, probablemente habría olvidado al guitarrista ambulante. ARC siguió sacando discos de Johnson en abril y mayo y organizó unas nuevas sesiones de grabación que habrían de tener lugar en Dallas en junio.

Estas sesiones se celebraron en un improvisado estudio de grabación situado en las oficinas de Brunswick Records, a dos manzanas en dirección este del Ayuntamiento de Dallas. Johnson comenzó con el mismo tono angustiado del final de las sesiones de San Antonio. En «Stones in My Passway» [Piedras en mi camino], vuelve a los temas del malestar físico y mental, la traición y el peligro, y a hablar de sí mismo con su nombre de pila: «Mis enemigos me han traicionado, al fin han alcanzado al pobre Bob». Esta canción regresa al paisaje musical de «Terraplane Blues», pero los toques salaces de la pieza anterior son sustituidos por una jeremiada con forma de *blues*, un equivalente moderno de los salmos en el que David se encuentra en su momento de más profunda desesperación. En esta pieza, y en las restantes de las sesiones de Dallas, Johnson toca brevemente los temas tradicionales del *blues* del amor y la añoranza, pero casi nunca se detiene en ellos, y en general lo hace de una manera cínica o grosera. El breve «Honeymoon Blues» [El *blues* de la luna de miel], con sus promesas de devoción eterna, es la única verdadera canción de amor de estas sesiones, pero los sentimientos que expresa suenan muy superficiales en comparación con la pieza que Johnson grabó a continuación, la patética «Love in Vain», con su desilusión y sus dolorosas afirmaciones sobre la impotencia de los afectos humanos. Hay quien ha relacionado esta canción con un fracaso amoroso, pero aquí se siente un dolor más profundo, un lamento por el fracaso de todo amor, tanto en el nivel abstracto como en el de sus manifestaciones más concretas. Es difícil aceptar que un músico joven y exitoso haya escrito a los veintitantos años una canción como ésta, una declaración de resignación y desesperanza absolutas, pero es una constante de todas las piezas que grabó en Dallas que Johnson dé al traste con nuestras expectativas, violando casi todas las sagradas convenciones de la música popular.

Esto queda más claro que nunca en «Hellhound on My Trail», que sigue siendo una de las interpretaciones más conocidas y admiradas de Johnson. Aunque muchos lo consideran su mejor tema, ha habido muy pocos músicos, en comparación con otras piezas, que se hayan atrevido a grabar sus versiones. Atormentada e inquietante, esta canción se adentra en un terreno peligroso que la música popular apenas ha hollado, más allá de lo confesional. «Lo he escuchado infinidad de veces, pero no importa^[139]», ha escrito Peter Guralnick, “todavía parece surgir de un vacío. Resulta

imposible imaginarse a un ingeniero de sonido que le dijera: ‘¿Podemos hacer otra toma, Bob?’ [...]. Cuando la canción termina, se podría esperar que el cantante hubiera quedado envuelto en una niebla que gira a su alrededor”. La forma de cantar de Johnson, que suele ser muy controlada, suena tensa, parece que la voz se le va a quebrar o que va a desafinar. Si estuviéramos ante la última grabación del día, esto tendría sentido, pero “Hellhound” fue la primera canción que grabó en su último día en el estudio, un domingo, en Dallas. La siguiente que grabó, “Little Queen of Spades”, representa un retorno a la manera de interpretar, más espontánea y despreocupada, que solemos asociar con Johnson, el músico ambulante. Es difícil creer que la misma persona pueda cantar estas dos canciones con un tono y un timbre tan distintos.

En «Hellhound», Johnson se inspiró en el maestro de los *blues* lúgubres y en tonalidad menor, Skip James: empleó la afinación en mi menor al aire que era característica de James y tomó algunos elementos de su «Devil Got My Woman». Como ya hemos visto, era habitual que Johnson tomara ideas prestadas de los discos de *blues* más populares, pero James es, en cualquier caso, una extraña elección como modelo. Sin embargo, aunque el guitarrista de Bentonia vendía muy poco, era el más ambicioso de los predecesores de Johnson, el que tenía mayores aspiraciones para el *blues* como forma de expresión poética. James intentaba crear algo semejante a las canciones del mundo de la música culta, algo que se elevara por encima de las convenciones de la música popular. Así, no deberíamos sorprendernos de que cuando Johnson se sale de los confines del lenguaje del *blues* y trata de producir unos efectos de una calidad superior y de alcanzar el más profundo nivel de expresividad, tenga en cuenta el trabajo del autor de «Hard Time Killin’ Floor» y «Devil Got My Woman».

«Hellhound on My Trail» aborda el tema, típico del *blues*, del músico vagabundo, pero ahora el viaje adquiere unas tonalidades más oscuras y el viajero es *perseguido*. El oyente puede decidir si el perro del infierno del título es real o metafórico, pero la sensación de ser perseguido y capturado se evoca con enorme fuerza, como en esas pesadillas en que nos esforzamos por escapar de un peligro que sólo se comprende de un modo impreciso, pero que se siente profundamente. Después, aquel mismo día, Johnson volvió a tratar este perturbador asunto en «Me and the Devil Blues», donde el elemento demoníaco se aborda de un modo todavía más directo; ya no se presenta mediante pistas y acotaciones, sino explícitamente. Johnson canta: «Hola, Satanás. Creo que es la hora de irse. El Diablo y yo íbamos caminando uno al lado del otro».

Es probable que en la compañía discográfica, por su parte, pensaran que aquí había un buen enfoque comercial: «Hellhound on My Trail» fue la primera grabación de la sesión que se publicó, y otros discos que se editaron a partir de aquel material incluían los temas «Me and the Devil Blues» y «Preaching Blues (Up Jumped the Devil)». Para bien o para mal, la reputación de Johnson de ser un hombre atormentado por el Diablo ya estaba firmemente asentada.

THREE FORKS

Johnny Shines recuerda haberse encontrado con Johnson en Red Water (Texas) después de las sesiones de grabación de Dallas; entonces trabajaron por todo el estado durante gran parte de aquel año, viajando hacia el sur a medida que el clima se iba haciendo más frío. Tal vez Shines haya confundido estas últimas grabaciones con las sesiones anteriores, que tuvieron lugar en San Antonio en noviembre de 1936, ya que éste habría sido un punto de partida más probable para una gira invernal por la zona de la frontera. Aunque no podemos conocer la cronología precisa de los viajes que realizaron ambos, el tiempo que pasaron juntos fue considerable, por lo que Shines es nuestra mejor fuente de información sobre los años de músico ambulante de Johnson. En particular, el testimonio de Shines nos permite comparar al atribulado cantante de «Hellhound on My Trail» con el Johnson más personal.

Toda la carrera posterior de Shines discurriría bajo la sombra de Johnson, cosa bastante injusta, ya que este buen cantante de *blues* nunca fue uno de sus imitadores. Su primera influencia había sido Howlin' Wolf, y Shines incluso se ganó el apodo de «Little Wolf» [Pequeño lobo]. Con el tiempo, fue encontrando su propia voz, pero el reconocimiento popular no le llegó nunca. En 1946, Shines hizo una grabación para Columbia que no se publicó hasta un cuarto de siglo más tarde. Más adelante, en la década de 1950, cuando hizo sus mejores discos para los sellos Chess y J. O. B., no pudo mantener una banda habitual y se vio obligado a dedicar sus días a un agotador trabajo en el mundo de la construcción. A finales de la década, estaba tan disgustado con la industria de la música que empeñó la única guitarra que le quedaba y rompió el resguardo. Cuando, en la década de 1960, la obra de Johnson volvió a publicarse y alcanzó una enorme notoriedad, al igual que otros artistas de *blues* tradicional, Shines tuvo una nueva oportunidad. Aunque ya estaba en una etapa avanzada de su carrera, Shines seguía teniendo un estilo extrovertido y enérgico, cosa que no le benefició: los aficionados querían que tocara lastimeros *blues* tradicionales siguiendo la estela de Robert Johnson. A su muerte, en 1992, los obituarios no lo recordaban tanto por su arte como por los esporádicos viajes que hizo en la década de 1930 junto a la leyenda del *blues*.

El Robert Johnson que describe Shines no se parece mucho a la mítica figura *blues* del cruce de caminos. En el comportamiento cotidiano del guitarrista no podía detectarse ninguna señal de angustia o de confusión psicológica. Y aunque muchos han considerado que las grabaciones de Johnson demuestran que tenía la premonición de que iba a morir pronto, su compañero de viajes no vio ningún indicio de estas lúgubres preocupaciones. En cualquier caso, Johnson era una persona estafalaria, y las excentricidades relatadas por Shines confirman el punto de vista de McCormick, según el cual Johnson llevaba una vida compartimentada, en la que diferentes

personajes salían a la luz dependiendo del contexto en que se encontrara, mientras su vida interior permanecía celosamente guardada. Johnson tenía un impresionante carisma, y lo ponía en funcionamiento cada vez que llegaba a una nueva localidad. Shines estaba maravillado de lo rápido que podía reunir a un grupo de gente a su alrededor y de la intensidad con que la gente se sentía atraída por él; no sólo las mujeres, que respondían a la abierta sexualidad de su música, sino también los hombres, a quienes tal vez molestara su presencia pero que, de todos modos, se quedaban fascinados por su aura de poder. Sin embargo, en otros contextos, Johnson daba la impresión de ser una persona solitaria y distante, cosa que hacía que Shines se planteara hasta qué punto comprendía a su amigo. Es probable que, en sus espontáneas conversaciones, Johnson evitara conscientemente abrirse, ya que unos años más tarde Shines era incapaz de recordar que hubiera hecho ni un solo comentario sobre su hogar, sus padres, su infancia, sus múltiples hermanastros y hermanastras; sólo se refería de vez en cuando a su padrastro. En algunas ocasiones, Johnson desaparecía sin despedirse ni dar ninguna explicación de por qué se iba o adónde iba. Años más tarde, cuando siguió la pista de Johnson, McCormick halló muchas descripciones similares de partidas inesperadas, y al fin llegó a pensar que este revelador dato servía para confirmar que si un misterioso guitarrista llamado Robert —el apellido variaba, como hemos visto— aparecía en un determinado relato, se trataba del famoso *bluesman*. Estas ausencias sin explicación, esta urgente necesidad de estar siempre de viaje eran características de él. Shines hizo hincapié en la inquietud de Johnson. «Mira, Robert era un tío^[140] al que podías despertar a cualquier hora y ya estaba listo para marcharse [...]. Le decías ‘Robert, oigo un tren, vamos a cogerlo’, y él no decía ni una palabra; ya estaba listo para marcharse [...]. Le daba completamente igual, con tal de marcharse. Sólo quería marcharse».

Aunque Johnson no tenía ninguna premonición sobre su muerte, que Shines pudiera percibir al menos, sí que mostró ciertos errores de juicio que pudieron provocar su temprano fallecimiento. El alcohol, desde luego, contribuyó a este problema, pero no fue la causa subyacente. «No era capaz de cuidar de sí mismo^[141] cuando bebía», explica Shines. Y añade: “En realidad, no era suficientemente hombre como para cuidar de sí mismo cuando no estaba bebido”. Johnson se enzarzaba en peleas con individuos más grandes que él, o con grupos, aunque “no tenía ni idea de cómo dar un puñetazo”. A veces, Shines se metía a defender a su compañero, con lo que también recibía una paliza. Y sobre todo, Johnson se arriesgaba con su manera directa de abordar a las esposas y novias de otros hombres, cosa que en algunas ocasiones producía desagradables confrontaciones o daba lugar a que el dúo tuviera que partir apresuradamente, con las guitarras en la mano.

»Le encantaba el *whisky* y estaba loco por las mujeres^[142]», corrobora David “Honeyboy” Edwards. “Esas dos cosas lo volvían loco. Y fueron su perdición”. Edwards estuvo muy próximo a Johnson durante un breve periodo antes de la muerte de éste, y es nuestra mejor fuente de información sobre las circunstancias del capítulo

final de la biografía del *bluesman*. Sin embargo, aunque nos fiemos de lo que cuenta, las contradicciones que hay entre sus diversas afirmaciones resultan preocupantes. Años después, explicaría cómo en una ocasión acompañó a Johnson a tocar en un garito que había a las afueras de Greenwood —en una localidad conocida como Three Forks, que se encuentra en la intersección de las autopistas 82 y 49—, donde se desarrollaron los fatales acontecimientos. Pero en un relato anterior, que los investigadores suelen ignorar, dio una versión distinta de la historia. En una entrevista^[143] realizada por Pete Welding en julio de 1967, Edwards afirmó que Three Forks era el nombre del cementerio donde Johnson había sido enterrado, y que Johnson había sido asesinado en un baile campestre, no en un garito. Mack McCormick, por su parte^[144], me contó que había peinado la zona concienzudamente, preguntando por todas partes, y que era difícil sostener que en aquella época existiera un cementerio o un garito llamado Three Forks.

En cualquier caso, hay poca controversia con respecto a los motivos del presunto asesinato. «Bueno, el tipo para el que trabajaba Robert^[145] tenía una esposa», explica Edwards. “Una mujer atractiva, guapa, de piel morena [...]. Y ella tenía una hermana que vivía en Greenwood, cerca de donde Robert se alojaba, y todos los lunes tenía que ir a ver a su hermana, y se pasaba todo el día en la cama con él. Hacía eso un lunes tras otro. Y el hombre pensó: ‘Vas a ver a tu hermana todos los lunes’, y alguien, alguno de sus amigos, le susurró: ‘Va ahí para acostarse con Robert’. Robert tendría que haberla dejado; habría vivido más tiempo”. El marido celoso no mostró sus sospechas de ninguna manera, y siguió tratando a Johnson amistosamente; pero éste sería el último desliz del guitarrista.

El sábado 13 de agosto de 1938, Edwards llegó al garito poco antes de medianoche y se encontró con Johnson sentado en un rincón, con la guitarra bajo el brazo, demasiado enfermo como para actuar. Los clientes le pedían que siguiera tocando; le dijeron que bebiera un poco de *whisky* y se sentiría mejor. Johnson intentó una o dos veces tocar algo con la guitarra, pero abandonó rápidamente. Edwards creía que el vengativo marido había hecho que alguien le diera a Johnson *whisky* envenenado. Lo instalaron en una cama que había en la parte de atrás de la casa, y antes del amanecer lo llevaron a su habitación en Greenwood. Sonny Boy Williamson II, que fue a visitar a Johnson poco antes de su muerte, le contó a Shines que el guitarrista andaba a gatas por el suelo como un perro, aullando en su agonía; para los más crédulos, se trataba de una señal de que el Diablo había venido a cobrarse lo suyo. El relato de Edwards es más sobrio, pero no menos trágico: cuando fue a visitar a Johnson, el martes, el guitarrista no podía hablar, tenía arcadas y sangraba por la boca. Aquel mismo día, un poco más tarde, murió.

Los investigadores han tratado de conseguir más detalles de las circunstancias de la muerte del más famoso *bluesman* del Delta. El certificado de defunción de Johnson, que Gayle Wardlow encontró en 1968, plantea tantas preguntas como respuestas. Una nota en el reverso del certificado resume los descubrimientos de la

secretaria administrativa del condado de LeFlore, Cornelia J. Jordan:

Hablé con el hombre blanco^[146] en cuya propiedad falleció este negro y también hablé allí con una mujer negra. El dueño de la plantación dijo que este hombre negro, que parece que tenía veintiséis años, había venido de Tunica dos o tres semanas antes de morir para tocar el banjo en un baile de negros que se dio ahí, en la plantación. Se quedó en la casa con algunos negros diciendo que quería recoger algodón. El hombre blanco no tenía un médico para este hombre, ya que no había trabajado para él. Fue enterrado en un ataúd casero proporcionado por el condado. El propietario de la plantación dijo que su opinión era que el negro había muerto de sífilis.

Casi toda la información que aparece aquí se opone a lo que conocemos de Johnson y a los detalles proporcionados por Edwards y otros. El banjo, la plantación, el supuesto deseo de Johnson de recoger algodón, la causa que se atribuye a la muerte, la duración de la estancia de Johnson en la zona... todas estas cosas no sólo no aportan nada a los datos que ya teníamos, sino que contradicen lo que creemos saber. La fiabilidad del certificado de defunción es puesta en duda, además, por el hecho de que la persona que aparece como fuente de información —Jim Moore— es, según insiste Mack McCormick, un apodo. Éste cree que uno de los cuñados de Johnson adoptó este nombre falso por razones que no están nada claras salvo, quizá, para McCormick, que ahora sospecha que algunos de los datos del documento pueden haber sido falsificados deliberadamente. Sin embargo, otra fuente, Rosie Eskridge, que sostiene que su marido había cavado^[147] la fosa donde enterraron a Robert Johnson, ha confirmado que en la plantación Luther Wade vivía un tal Jim Moore. Esto, en todo caso, no es suficiente como para desestimar las afirmaciones de McCormick, ya que el nombre Jim Moore es bastante común y el residente de la plantación Wade puede no haber sido la fuente citada en el certificado de defunción. El testimonio de Eskridge también ha dado pie a una explicación alternativa, en la que Johnson muere en la plantación Wade después de que lo lleven allí desde Greenwood, o quizá desde el garito. Algunos problemas cronológicos y de coherencia, además de la investigación inédita de McCormick, ponen seriamente en duda el relato de Eskridge. Y el hecho de que aportara su testimonio más de sesenta años después de que se produjeran los acontecimientos no contribuye a que aumente nuestra confianza en ella.

McCormick da algunos detalles impresionantes de su búsqueda del supuesto asesino de Johnson. Sus investigaciones lo llevaron hasta un individuo en concreto, pero cuando llegó a la casa de este hombre, el sospechoso salió a recibirlo con una escopeta. Al final, el hombre se tranquilizó e invitó a McCormick a que entrara a charlar. Al principio, dio una coartada con todo detalle, explicando lo que hizo aquel lejano día de 1938, pero a medida que avanzaba la conversación, se fue derrumbando hasta que admitió el asesinato. Nunca pensó, dijo, que matar a este músico ambulante fuese a causarle problemas tan duraderos. McCormick, como era su deber, informó al *sheriff* del condado de LeFlore, pero éste rechazó la idea de seguir una pista de un

incidente que había ocurrido hacía más de treinta años. McCormick, por su parte, se ha negado a publicar el nombre de la persona que confesó haber cometido el asesinato de Johnson.

Pero incluso sin una condena legal, y sin ninguna otra información de McCormick, las pruebas que indican que Johnson fue asesinado resultan convincentes. Salvo por la dudosa sugerencia de que tenía sífilis que aparece en el reverso del certificado de defunción —un documento que parece lleno de errores, en el mejor de los casos, o de falsedades intencionadas, en el peor—, todo indica que sucedió algo turbio. Johnson no parece haber padecido problemas de salud, por lo que no hay ningún motivo por el que de pronto se pudiera poner enfermo en medio de una actuación. Era joven y fuerte, y el comienzo de sus males fue sorprendentemente repentino. En cambio, es verosímil pensar que se tratara de una venganza. Además, quienes conocieron a Johnson en distintos momentos de su vida piensan que fue asesinado. Incluso los aficionados al *blues* que nunca lo conocieron personalmente oyeron rumores que hablaban de su asesinato, y estamos hablando de una época en que aún no se había publicado casi nada sobre el hombre ni sobre su música.

Las únicas reseñas significativas de la música de Johnson que aparecieron durante su vida lo hicieron en *The New Masses*, una influyente publicación de izquierdas, centrada sobre todo en cuestiones políticas, que se editaba durante la Gran Depresión. El primero de estos textos, del 2 de marzo de 1937, se atribuye a Henry Johnson, que ahora sabemos que era el pseudónimo de John Hammond (en su ficha del FBI se dice que ése era el «nombre de guerra» que empleaba este activista político). El artículo alaba a Johnson diciendo que es el mejor cantante de *blues* afroamericano de los últimos años, mejor que Leadbelly. Un artículo posterior sobre la música de Johnson, del número del 8 de junio de la misma publicación, se atribuye específicamente a Hammond. La implicación de Hammond en *The New Masses* pronto llamaría la atención de J. Edgar Hoover y el FBI. En una carta dirigida^[148] al agente E. J. Connelly, fechada el 3 de julio de 1941, Hoover menciona directamente la relación de Hammond con *The New Masses* y su interés por la música con la intención de llevar a cabo las investigaciones apropiadas «para determinar si tenemos que considerar la detención preventiva de esta persona» en el caso de una «emergencia nacional». En esta época, el FBI invirtió una considerable cantidad de energía en investigar a Alan Lomax, otro gran defensor de la música afroamericana. Este interés sugiere que, al menos para algunas personas que ocupaban puestos de poder, el *blues* no era un mero entretenimiento sino un potencial catalizador de sentimientos de protesta e incluso de revueltas.

Tal como sucedieron las cosas, las implicaciones políticas del *blues* tradicional permanecerían latentes, y sólo en alguna ocasión excepcional se mostraron abierta y directamente, del mismo modo que el papel que desempeñó Hammond en el terreno político fue muy modesto, aunque su impacto en el mundo de la música sería profundo. De hecho, si Johnson hubiera vivido sólo unos pocos años más, es probable

que Hammond lo habría ayudado a convertirse en un artista comercial de gran renombre, quizá incluso en una estrella. A finales de 1938, Hammond comenzó a organizar un concierto en el Carnegie Hall para recaudar dinero para *The New Masses*; esta actuación, que llamó «De los *spirituals* al *swing*», consistiría en una minihistoria de la música afroamericana. Hammond tenía la intención de contar con Robert Johnson para este histórico evento, pero pronto se enteró de que Johnson había muerto durante el verano anterior, por lo que llamó a Big Bill Broonzy en su lugar. En cualquier caso, Hammond todavía quería compartir la música de Johnson con el público que se había congregado en la sala de conciertos más prestigiosa de Estados Unidos. Durante el evento, que tuvo lugar el 23 de diciembre, Hammond alabó generosamente a Johnson desde el escenario y puso dos canciones grabadas —«Walking Blues» y «Preaching Blues (Up Jumped the Devil)»— para disfrute de los atentos oyentes. En esta ocasión, aunque fuera mediante el empleo de grabaciones, Hammond usó su considerable influencia para contribuir a que el fallecido *bluesman* del Delta ocupara una posición de preeminencia en la historia del género.

Sin duda, la leyenda de Robert Johnson nació aquel día invernal en el Carnegie Hall. Pasarían décadas antes de que aparecieran algunos detalles significativos de su vida y, precisamente por la falta de información, algunos imaginativos relatos se fueron adornando, sin que hubiera hechos conocidos que pudiese contradecirlos. Sin embargo, a pesar de que en la actualidad tenemos un conocimiento mucho más profundo de Robert Johnson, su figura continúa rodeada de un aura mítica. Hasta cierto punto, los hechos no pueden competir con el impresionante personaje que el propio Johnson ayudó a crear. Dejó en el territorio del *blues* una huella duradera, el sello de su tumultuosa vida, que garantiza que sus canciones conservarán siempre un elemento angustiado y espiritual, algo intangible que resiste todos nuestros intentos por codificarlo, definirlo y explicarlo. Y aunque la tendencia dominante consiste en tratar de normalizar su biografía y rechazar los elementos míticos —en traer a Johnson al mundo de la gente corriente, no muy diferente del resto de nosotros—, es casi seguro que estos esfuerzos están destinados al fracaso. Johnson era de verdad distinto. Su vida y su música no son comunes. Casi todo lo que sabemos de él deja esto bien claro. El *blues* del Delta conserva unas sombras oscuras e impenetrables por mucho que intentemos arrojar luz sobre él, y lo mismo sucede con su principal representante.

Tal vez nunca seamos capaces de explicar del todo la noche oscura del alma de Robert Johnson, pero tampoco deberíamos intentar minimizarla ni negarnos a admitir su fascinante fuerza. Johnson estableció unos esquemas nuevos en el mundo de la música popular, reformulando el *blues* y transformándolo en una forma de expresión con posibilidades comerciales; pero un elemento fundamental de su música y su personaje se ha mantenido oculto, inaccesible para el público. Y del mismo modo que Johnson cambiaba de nombre en distintas localidades, su música ofrece distintas

caras al mundo, alterando los significados que le confieren su identidad; algunos de éstos son fácilmente accesibles y comprensibles, pero otros conservan un elemento de misterio que es probable que nunca lleguemos a entender.



Muddy Waters.

VII

SOY UN DESARRAIGADO

VOY A HACER LA MALETA Y A LARGARME DE AQUÍ

Robert Johnson no subió al escenario del Carnegie Hall el 23 de diciembre de 1938 para deleitar con sus *blues* al público que se había congregado allí. Sin embargo, lo que sucedió aquella noche quizá fuera más notable. La multitud escuchó con atención mientras John Hammond ponía los discos del fallecido *bluesman*, y la escena tiene una riqueza simbólica que no deberíamos pasar por alto. Hay otros músicos que han honrado el escenario del Carnegie Hall, pero ¿quién ha recibido la extraña distinción de reunir a un sofisticado público en ese agosto entorno para escuchar sus grabaciones? Por primera vez, el *blues* del Delta fue tratado casi como una pieza de museo, como un importante legado del pasado que merecía la pena preservar y venerar. El hecho de que Johnson estuviera muerto —Hammond explicó, empleando una característica hipérbole, que el guitarrista había fallecido «en el preciso momento» en que recibió la invitación a actuar en el Carnegie Hall— magnificaba el estado de ánimo de asombro y reverencia, tan especial, que se apoderó del público durante este extraordinario interludio. Aunque sólo fuera durante unos minutos, el *blues* trascendió todos los límites de su existencia marginal y se convirtió en algo más que «otro estilo de música comercial pasado de moda», algo más que la inculta expresión artística de una minoría que sufre la segregación y la represión.

El interés por el *blues* no renacería con fuerza en Estados Unidos hasta dos décadas después, pero podemos datar los comienzos de este renacimiento en el audaz proyecto de Hammond. Elijah Wald ha afirmado que Hammond era «la única persona del mundo^[149]» que, en 1938, tenía en tan alta estima a Johnson y sus *blues* del Delta». En cualquier caso, Hammond era la persona que aquella noche estaba sobre el escenario, el promotor de la velada, quien dictaba cátedra. Y, como se aprecia en diversos momentos de su larga carrera, Hammond tenía el extraño don de transmitir su entusiasmo personal al resto del país. Eso fue lo que hizo con su pasión por Johnson, al igual que con la que sintió por Billie Holiday, Count Basie, Bob Dylan, Aretha Franklin, Stevie Ray Vaughan, Bruce Springsteen y muchos otros a lo largo de unas cinco décadas. El gusto de Hammond era impecable, y además siempre estuvo considerablemente adelantado a su época. A pesar de sus defectos, conservó un entusiasmo infantil por ayudar a promover a los artistas que consideraba subestimados y que merecían ser oídos mejor. Este rasgo de su personalidad no sólo resulta entrañable, también resultaría digno de ser emulado en el momento actual. Desde que murió, nadie ha ocupado su puesto a ese nivel en el mundo de la música popular. Merecemos un nuevo John Hammond, pero vamos a tientas con Dr. Dre, Simon Cowell y otros personajes similares.

Y si se estaba renovando el interés por el *blues*, tendría que llamar la atención de

ese otro guardián del *Zeitgeist* musical de la Norteamérica de mediados de siglo, Alan Lomax. Lomax era aún más persistente que Hammond en la promoción de la música que había pasado de moda, y le importaban aún menos las cuestiones comerciales. En los viajes para realizar grabaciones *in situ* que inauguraron esta práctica, realizados primero a las órdenes de su padre, John Lomax, y después bajo su propio mando, cubrió el abanico más amplio posible, tanto desde el punto de vista geográfico como desde el estilístico. Durante un tiempo pareció que Alan Lomax estaba en todas partes, siguiendo la pista a oscuros cantantes de *blues* y a vetustos baladistas, a cantantes de *hillbilly* y vaqueros solitarios, sacando a la luz las ocultas tradiciones musicales de los campos de trabajo y las prisiones, de las celebraciones en que se tocaban el violín y el pífano, de las músicas que se empleaban en los bailes de las cuadrillas y en las liturgias, hasta que partió rumbo a Inglaterra, España e Italia en busca de nuevos contextos donde podría encontrar una tradición musical abandonada que necesitara ser cultivada y protegida. Realizó grabaciones y películas, produjo programas de radio y de televisión, escribió libros, preparó antologías, dirigió historias orales e incluso cantó y tocó la guitarra. Su trabajo es una base fundamental para cualquier intento de comprender la música autóctona norteamericana del siglo pasado.

Lomax también tuvo detractores. J. Edgar Hoover y el FBI fueron sus más vehementes adversarios. Siempre sospecharon de sus inclinaciones hacia la extrema izquierda y, a lo largo de cuarenta años, lo investigaron esporádicamente. Por supuesto, habían hecho lo mismo con Hammond, a quien se plantearon arrestar si un cambio en la situación política justificaba o permitía tomar tales medidas contra los miembros del Partido Comunista y sus simpatizantes. Pero Lomax fue escrutado con mayor atención y durante un periodo de tiempo más largo. Todavía en 1979, el FBI consideró acusarlo, con unas pruebas endebles, de hacerse pasar por uno de sus agentes. Durante sus múltiples investigaciones, los agentes federales interrogaron a los colegas y conocidos de Lomax, vigilaron su relación con el alcohol, su cuenta bancaria, su higiene personal y sus gestos, y examinaron sus calificaciones en la universidad, sus infracciones de tráfico y cualquier otra cosa que estuviera a su alcance. Las investigaciones apenas descubrieron indicios de actividades delictivas, pero esto quedó compensado, en los informes, con vagas críticas a su aspecto y a su comportamiento. Un informante afirmó que «Lomax era un individuo muy peculiar^[150], que parecía estar siempre distraído y que casi no prestaba atención a su aspecto». Y hay otro comentario del mismo informante anónimo que sólo puede ser tomado a broma: las excentricidades de Lomax y su apariencia desaliñada debían proceder de las relaciones, demasiado cercanas, que establecía con los “paletos” que le enseñaban sus canciones folk. Nunca se presentaron cargos contra Lomax ni contra Hammond, pero no fue por falta de celo del FBI».

Pero Lomax tampoco era recibido mejor en los ambientes musicales. Los críticos los acusaban, a él y a su padre, de aprovecharse de su papel en la promoción del

bluesman tejano Huddie Ledbetter, más conocido como Leadbelly, a quien ayudaron con su carrera después de que éste saliera de la cárcel. Hubo quienes percibieron un tono condescendiente en la relación de los Lomax con su «descubrimiento»: Lomax padre empleaba al cantante de chófer, y le pidió que pasara el sombrero cuando terminaba de cantar en sus actuaciones conjuntas. Además, el contrato que los Lomax hicieron con Leadbelly les suponía dos tercios de sus ingresos, una cantidad desorbitada, e impedía que lo representara nadie más durante cinco años. Los beneficios que disfrutaron padre e hijo gracias a esta relación fueron muy sustanciosos: los viajes que hizo Alan Lomax a Europa en la década de 1950 fueron posibles, en gran medida, gracias al éxito comercial de la canción de Leadbelly «Goodnight, Irene» [Buenas noches, Irene]. Y esto no fue un incidente aislado. Incluso hoy el día, quien visite la *web* de BMI, la organización que recauda un canon por sus derechos para trescientos mil autores, compositores y editores, puede ver, tras una rápida búsqueda, que hay una larga lista de canciones por las que, por lo visto, Alan Lomax solicitó y cobró derechos de autor; entre ellas están «Amazing Grace» [Sublime gracia], «Buffalo Gals» [Chicas de Buffalo], «John Henry», «Stagger Lee», junto a otros ochocientos títulos. Es cierto que Lomax no era el único que lo hacía: muchos intérpretes han grabado temas tradicionales atribuyéndose la autoría. Pero, por la relación de Lomax con la Biblioteca del Congreso y por el papel que se arrogaba como custodio de las tradiciones musicales norteamericanas, Lomax debería haber tenido un comportamiento más ético en estas cuestiones.

El trabajo de campo que hizo Alan Lomax en la región del Delta en 1941 y 1942 también es objeto de controversia, aunque ésta comenzó hace poco, cuando ya habían pasado más de sesenta años desde sus investigaciones. En su libro *Lost Delta Found* [El encuentro del Delta perdido] (2005), Robert Gordon y Bruce Nemerov acusan a Lomax de atribuirse indebidamente los resultados del proyecto de investigación en el Delta y afirman que minimizó de forma injusta las aportaciones de sus colaboradores de la Universidad de Fisk. Esbozando una historia de «insultos, hostilidades y engaños^[151]», en palabras de Gordon, los editores sugieren que Lomax perdió —o, incluso peor, escondió o se apropió deliberadamente— el material recopilado por sus colegas John W. Work, Lewis Wade Jones y Samuel Adams Jr. Gordon y Nemerov también cuestionan el relato que hace Lomax de su propio trabajo de campo en el Delta, publicado en 1993 con el título de *The Land Where the Blues Began*, y se quejan de que está plagado de “inexactitudes históricas” y de que condensa dos viajes distintos al Delta en la narración de una única visita. Estas acusaciones alcanzaron tanta notoriedad en el momento de la publicación de *Lost Delta Found* que llegaron hasta la prensa generalista, y aparecieron con todo detalle en el *New York Times* y otros periódicos y publicaciones. Una mera disputa entre investigadores sobre un asunto sucedido sesenta años atrás nunca habría tenido tanta cobertura mediática; salvo por el detalle de que Lomax era blanco y sus colaboradores de Fisk eran negros. Así pues, la “historia” que en realidad contaba la prensa consistía en una acusación de

racismo, algo especialmente sorprendente, ya que se dirigía contra un hombre que había dedicado una gran parte de su carrera a la defensa de la música afroamericana.

Gordon y Nemerov han hecho un gran trabajo al encontrar las aportaciones de Work, Jones y Adams y publicarlas en un libro. Sin embargo, sus acusaciones contra Lomax no son tan dignas de elogio. Gordon, desde luego, no puede ser sincero cuando cuenta su sorpresa al enterarse de que había «otro tipo», concretamente John Work III, que participó en la investigación del Delta. La verdad es que la participación de Work nunca se ocultó; no lo hizo Lomax, ni en la década de 1940 ni en ningún otro momento, ni lo hizo nadie más. Incluso un simple aficionado que lea las notas que aparecen en las ediciones comerciales de las grabaciones de la Biblioteca del Congreso puede verlo impreso con claridad: he contado una docena de citas en las notas de mi edición de *Mississippi: The Blues Lineage* [Mississippi: el linaje del *blues*], publicado por Rounder en 1999, en una época en que se supone que las aportaciones de Work habían sido «borradas» por su destacado colega. Y los nombres de los tres colaboradores de Fisk son los primeros que aparecen mencionados por Lomax en la primera frase de sus agradecimientos en *The Land Where the Blues Began*. Por supuesto, la reputación de Work no se basa sólo en las citas de Lomax: su libro *American Negro Songs and Spirituals* [Canciones y *spirituals* negros norteamericanos], de 1940, se ha reeditado varias veces y debería formar parte de la biblioteca de cualquier estudioso serio de las tradiciones musicales negras. Teniendo en cuenta todo esto, es difícil de creer que un especialista en *blues* bien informado pueda pensar que Work es un desconocido cuya identidad tiene que ser descubierta mediante una investigación detectivesca.

¿Intentó Lomax ocultar las contribuciones de estos colegas? Roger Abrahams, un destacado especialista en la cultura afroamericana, ha señalado que Lomax estaba muy abierto a hablar sobre sus colaboradores de Fisk, y que incluso abrió sus ficheros para mostrarle a Abrahams la documentación de Fisk y le ofreció compartirla con él. Don Fleming, además, ha señalado que el supuesto «manuscrito perdido» que encontraron Nemerov y Gordon era una copia mimeografiada, lo cual significa que Lomax se quedó con una copia de los documentos resultantes de la investigación, no con los originales. La correspondencia que se conserva en la Biblioteca del Congreso muestra que, en varias ocasiones, Lomax defendió el trabajo de Work y ayudó a promocionarlo. Desde luego, Alan Lomax tenía sus defectos, y un examen crítico de su obra mostraría unos cuantos descuidos e imperfecciones, pero el proyecto del Delta —que hay quien ahora considera el típico ejemplo de su mala fe profesional— no merece esta clase de reproches. Y la sugerencia de que Lomax era racista, quizá la acusación de más largo alcance de *Lost Delta Found*, es particularmente desafortunada e injustificada.

Tal vez Lomax ya tuviera la idea de hacer un trabajo de campo en el Delta cuando visitó la Universidad de Fisk, a finales de abril de 1941, para participar en la celebración del septuagésimo quinto aniversario de esta institución. Y en su

adolescencia, cuando ayudó a su padre a llevar a cabo las grabaciones en Parchman, Lomax había conocido en persona las riquezas musicales de la región. El provecho potencial de un proyecto más amplio debió de haberle resultado obvio y, según su propio relato (que Nemerov y Gordon leen con escepticismo), fue él quien planteó por primera vez un proyecto en colaboración entre la Biblioteca del Congreso, donde trabajaba, y la Universidad de Fisk. John Work había estado intentando por todos los medios conseguir apoyo institucional para llevar a cabo su propio trabajo de campo en Mississippi, pero su intención era centrarse en la zona de Natchez, fuera de la región del Delta. En abril de 1940, se declaró en Natchez un incendio devastador que se cobró doscientas víctimas. Work tenía la esperanza de visitar la zona durante la primavera siguiente, cuando se cumpliera un año del incendio, para registrar las canciones que recordaran la catástrofe y rindieran homenaje a sus víctimas. Pero la propuesta de Work no logró encontrar financiación, y después del viaje de Lomax, para el primer aniversario del incendio, el investigador de Fisk parece que se interesó más por los violinistas y los cantantes de Tennessee. Lomax, por su parte, no pudo contar con la participación, que tanto le interesaba, de Charles S. Johnson, un sociólogo de Fisk, pero aceptó al ayudante de investigación de Johnson, Lewis Jones, y a un joven licenciado que estaba estudiando con él, Samuel Adams, como miembros del proyecto. El resultado de todo esto fue que Lomax quedó como director del proyecto, ya que él proporcionaba el equipo, la experiencia, la financiación y, por encima de todo, el interés por buscar las raíces del *blues* en la región del Delta.

Lomax estaba convencido de que el lenguaje del *blues* había surgido en la región del Delta alrededor del año 1900. Le parecía fascinante, quizá más que ningún otro tema de los que había investigado durante su larga e intensa carrera, tratar de buscar los orígenes de esta música, que él consideraba un «despliegue creativo^[152] del estilo africano en el contexto norteamericano, el funcionamiento del temperamento africano en un entorno nuevo». El poder que este asunto ejercía sobre él puede demostrarse con el sorprendente dato de que siguió obsesionado con él durante otros cincuenta años; cuando al fin terminó su libro sobre el Delta, que sería su última publicación importante y el estudio más profundo que nunca había escrito sobre cualquier estilo de música, estaba próximo a cumplir los ochenta.

Los esfuerzos que hizo este equipo estuvieron a la altura de la riqueza de la materia que se abordaba. Aunque Lomax era sobre todo un compilador de canciones, el proyecto del condado de Coahoma implicaba muchas más cosas. Los intentos de emplear una rigurosa metodología sociológica, algo debido sin duda a la influencia de Charles Johnson, que ya había empleado técnicas estadísticas para estudiar la cultura afroamericana con anterioridad, complementaban el enfoque impresionista de Lomax. Se preparó un cuestionario de cuatro páginas que rellenaron cien familias, incluida la de Muddy Waters, y se documentó una amplia gama de prácticas culturales. El estudio abarcó y tuvo en cuenta las narraciones populares, las

costumbres, las creencias religiosas, la miseria de las plantaciones, la técnicas empleadas en los partos; fue una mirada global a las actividades y comportamientos sociales que iba mucho más lejos que cualquier cosa que Lomax hubiera abordado en el pasado. Y la composición del equipo era tan llamativa como su metodología: nunca se habían mezclado investigadores blancos y negros en un proyecto de esta magnitud en los estados del sur más profundo. Y aunque esta diversidad podría proporcionarle al equipo acceso a algunos individuos que se cerrarían ante un grupo más homogéneo, la íntima colaboración de la Biblioteca del Congreso y la Universidad de Fisk sería, con toda probabilidad, recibida con sospechas, y quizá incluso con abierta hostilidad, en la región del Delta. La entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial también amenazó con interrumpir el proyecto, y Lomax, tras la desgracia de Pearl Harbor, consideró el dar por concluida la investigación. En resumen, el del Delta representaba uno de los proyectos académicos más ambiciosos de su época.

Sin embargo, en cierta medida, el proyecto fue un fracaso. Se suponía que los resultados de la investigación aparecerían en un libro editado conjuntamente por la Universidad de Fisk y la Biblioteca del Congreso, pero esto no llegó a suceder. Además, las acusaciones de Nemerov y Gordon han manchado la reputación de esta histórica empresa. En cualquier caso, la propia música, el impresionante legado de las grabaciones realizadas en los viajes de 1941 y 1942, es irreprochable. Lomax nos ha proporcionado algunos de los mejores *blues* que han salido del Delta. Nos brindó la última oportunidad de escuchar a Son House, que no volvería a grabar hasta más de dos décadas más tarde. Nos permitió un último encuentro con el enigmático y brillante Willie Brown. Nos presentó a David «Honeyboy» Edwards, que nunca había grabado para un sello comercial en su juventud pero que estaba destinado a convertirse, en su vejez, en uno de los más alabados representantes de la música *blues* tradicional. Y nos permitió vislumbrar por primera vez al gran Muddy Waters — tocando la guitarra en una humilde choza de aparcerero—, cuyo talento lo catapultaría a un nivel de estrellato que ningún músico anterior del Delta había disfrutado.

A finales de la década de 1930, John Hammond le había hablado a Lomax de Robert Johnson, transmitiendo su entusiasmo al joven compilador de canciones. Lomax había concluido que Johnson, junto a Blind Lemon Jefferson, era el mejor cantante de *blues* tradicional que había grabado nunca con una compañía discográfica comercial. Durante el tiempo que pasó haciendo su trabajo de campo en Mississippi, intentó seguirle la pista a Johnson; en su libro, incluso describe un encuentro con la madre de éste. El hecho de que la llame Mary Johnson, cuando la madre del *bluesman* en realidad se llamaba Julia, arroja ciertas dudas sobre todo el relato, pero los detalles dan la impresión de ser ciertos. Mary Johnson se lamenta de la atracción que ejercía sobre su hijo el estilo de vida del *blues*, señala que «con él, el látigo nunca sirvió para nada^[153]», habla de su forma de vagabundear y explica su muerte por envenenamiento. Todo esto encaja a la perfección con datos sobre Johnson que se obtuvieron de otras fuentes más adelante.

Aunque Robert Johnson ya no estaba vivo y el representante de la Biblioteca del Congreso no podía grabarlo, Lomax consiguió localizar y grabar a muchos de los músicos que habían tocado con él. Encontró a Son House, que vivía en una plantación a pocos kilómetros de distancia de la madre de Johnson, donde trabajaba conduciendo un tractor, y lo sorprendió con su interés por hablar sobre el *blues*. «Estoy acostumbrado a arar una determinada cantidad de hectáreas por semana^[154], y a decir que sí o que no al jefe de la plantación, pero sentarme y hablar de mi música con un blanco universitario como usted, eso es algo que nunca pensé que me ocurriría». House ayudó a Lomax: fue él quien lo condujo hasta la madre de Robert Johnson, además de presentarle a otros músicos y organizar una actuación improvisada que Lomax, más adelante, evocaría como uno de los momentos álgidos de su carrera.

No sé dónde me llevó Son^[155]. Por unas carreteras polvorientas, junto a una vía de ferrocarril, a la parte trasera de una destartada tienda de comestibles que olía a regaliz, a pepinillos y a rapé. Tenían una banda tan ardiente, subía tanto la temperatura que Son House y sus amigos se desnudaron de cintura para arriba para tocar. De todas mis experiencias con el *blues*, ésta fue la mejor, mejor que con Leadbelly, mejor que con Josh White, Son Terry y todos los demás.

En las grabaciones que hizo para la Biblioteca del Congreso, House está en plena forma; su voz suena con fuerza y autoridad, y se coloca de manera irresistible en el primer plano de estas interpretaciones. A veces la melodía que canta se sitúa muy por debajo del registro del acompañamiento de la guitarra, haciendo un ruido sordo, por debajo de los acordes, semejante a un temblor de tierra cuyas pulsaciones atraviesan la música; en otras ocasiones, tararea en contrapunto, o se retrae para dejar que el sonido del cuello de botella contra las cuerdas continúe o responda una frase, y entonces el instrumento imita al cantante. En «Pony Blues» y «The Jinx Blues» [El *blues* de la maldición], House recrea vívidamente la forma clásica de interpretar que había aprendido de Charley Patton, que suena tan fresca y cercana ahora, en mitad de la Segunda Guerra Mundial, como había sonado en la década de 1920. Pero también recurre a su propia experiencia en busca de inspiración, como en su «County Farm Blues» [El *blues* de la cárcel del condado], que describe irónicamente las impresiones que causó en House su paso por la prisión de Parchman. «En el sur, cuando haces algo que está mal», brama House, «seguro que te meten en la cárcel del condado».

Put you down under a man they call Captain Jack.

Put you under a man called Captain Jack.

Put you under a man they call Captain Jack.

He'll sure write his name up and down your back.

[Te ponen debajo de un hombre al que llaman Capitán Jack.

Te ponen debajo de un hombre llamado Capitán Jack.

Te ponen debajo de un hombre al que llaman Capitán Jack.

Seguro que escribirá su nombre por toda tu espalda].

No hacía falta saber leer ni escribir para entender este «mensaje» del Capitán, que había elegido, para escribir, una correa de un metro y veinte centímetros de longitud y setenta y cinco milímetros de grosor, con agujeros horadados en su extremo para que los latigazos resultaran más fuertes.

La calidad del sonido de las grabaciones de la Biblioteca del Congreso deja mucho que desear, especialmente cuando a House lo acompañan una mandolina y una armónica; entonces, la textura de cada instrumento se pierde en un humeante caldero de sonidos de *blues*. Y por si esto fuera poco, un tren que pasa por una vía cercana hace una inesperada contribución a la informal sesión de grabación llevada a cabo en la tienda. Sin embargo, House proyecta la voz magníficamente por encima del resto de sonidos, humanos o mecánicos, tal vez de forma más destacada en «Walking Blues» [El *blues* andante], donde escuchamos su estilo descarado y declamatorio que ya había influido en Robert Johnson y que más adelante inspiraría a Muddy Waters.

«En esta reunión se podría haber grabado más música pero, por desgracia para nosotros, la llegada por sorpresa del jefe de la plantación hizo que se tuviera que detener la grabación», según cuenta Lomax. Éste incluso tuvo que ir a rendir cuentas a la oficina del *sheriff* del condado, que se había alarmado al enterarse de que el visitante de Washington D. C. le había estrechado la mano a un negro, y que se exasperó aún más cuando Lomax, en un momento de distracción, se refirió a su descubrimiento musical llamándolo «*Mister* Son House». Semejante muestra de respeto por un negro era, en sí misma, un motivo de sospecha en la región del Delta en aquella época, y Lomax se libró por poco de ir a la cárcel mientras las autoridades comprobaban sus credenciales.

Tras el encuentro de Lomax con House, el gran cantante de *blues* del Delta desaparecería del mundo de la música durante más de veinte años, y cuando fue redescubierto y volvió a meterse en un estudio de grabación se debió, más que nada, a la casualidad. Sin embargo, Lomax vio el potencial comercial de Son House desde el principio, e hizo planes para llevarlo al norte y convertirlo en una estrella como habían hecho él y su padre con Leadbelly a mediados de la década de 1930. En la Biblioteca del Congreso hay algunas cartas, que nunca han sido publicadas^[156], en las que se puede ver cómo Lomax intentó convencer una y otra vez a House de que diera este paso decisivo. En una de ellas, fechada el día de Nochebuena de 1941, Lomax escribe: «¿Le interesaría venir a Nueva York y tocar con un grupo de cantantes que son amigos míos y gente muy agradable? Ellos podrían alojarlo mientras usted esté en Nueva York y pagarle algo por actuar con ellos. Tienen unas grabaciones planeadas, de modo que usted cobraría su parte y también, probablemente, podría hacer sus propias grabaciones».

En la Biblioteca del Congreso no se encuentra ninguna respuesta de House, pero otra carta de Lomax, fechada el 28 de enero de 1942, vuelve a sacar el tema. «Son amigos míos dignos de toda confianza. Necesitan a alguien que pueda escribir sus propias canciones y toque bien la guitarra, y que conozca bien la música negra [...]. Salvo que tenga algún poderoso motivo en contra, yo le sugeriría que considere la propuesta muy en serio». Quizá House estuviera preocupado por quién pagaría su viaje hasta Nueva York, por lo que Lomax volvió a escribirle en febrero afirmando que sus amigos le prestarían el dinero necesario para el desplazamiento. Los aficionados al *blues* sólo pueden soñar con lo que habría sido una presentación por todo lo alto de Son House en Nueva York en 1942. En aquel momento estaba en su momento álgido desde el punto de vista musical, y con un buen apoyo de Lomax y sus contactos, es casi seguro que habría alcanzado una enorme popularidad, y quizá se habría convertido en una estrella. Pero tal como fueron las cosas, esta correspondencia muestra un callejón sin salida más en una frustrante carrera marcada por las salidas nulas y un potencial que nunca llegó a desarrollarse del todo.

Una buena parte de los esfuerzos de Lomax en 1941 y 1942 consistieron en examinar las actividades musicales de Clarksdale y sus alrededores. Ésta es la ciudad más grande del condado de Coahoma, con una población de doce mil habitantes, casi una cuarta parte de la de todo el condado. Ahí, en el aula de una escuela, mientras se avecinaba una fuerte tormenta, Lomax grabó a David «Honeyboy» Edwards, a quien había escuchado un poco antes deleitando a un grupo de gente en la calle, junto al escaparate de una tienda. La entrada en la guerra era el tema más importante del momento, y había inspirado la letra de la canción que cantaba Edwards:

*Well lemme tell you now, now,
What Uncle Sam will do to you
He will take you out of jitterbuggin'
Put your right in a khaki suit.*

[Bueno, ahora deja que te diga
lo que el Tío Sam va a hacerte.
Te va a obligar a que dejes de bailar
y te va a poner un traje caqui].

«El Tío Sam no es una mujer, pero sin duda puede quitarte a tu hombre», cantaba Edwards, dando una humorística vuelta de tuerca al clásico tema del *blues* de los amantes celosos. Lomax, más tarde, le puso la canción a un oficial que se dedicaba a reclutar soldados para la marina de Estados Unidos, y éste exigió saber el nombre del subversivo que la interpretaba y expresó su intención de hacer que se censurara la canción.

Contrastando con el estentóreo enfoque de Son House, Edwards interpretaba sus

blues de un modo más ligero. Su música respira, baila con agilidad, transmitiendo una sensación de relajación, pero sin perder el impulso rítmico que es tan característico del sonido del Delta. Su voz contribuye de una forma muy importante a producir este efecto. El apodo «Honeyboy», cuenta el cantante, es un término cariñoso con que lo llamaban en su familia, pero se podría creer fácilmente que hacía referencia a la sedosa manera de cantar de este *bluesman*. Su reputación en el mundo del *blues* se debe, sobre todo, a su asociación con Robert Johnson, pero aunque esta conexión lo ayudara, sin ninguna duda, a lo largo de su extensa carrera, que duró más de setenta y cinco años, no hace justicia a los méritos específicos de la música de Edwards. En una región donde la crudeza se celebra con frecuencia como la principal virtud de una interpretación musical, Edwards demostró que un estilo más melifluido también podía tener su lugar. Y a pesar de las constantes comparaciones con Johnson, el espíritu positivo de su música está lejísimos de los oscuros estados de ánimo que dominan el legado musical de éste.

Edwards nació el 28 de junio de 1915 en Shaw (Mississippi), en el extremo occidental del condado de Sunflower. Aprendió a tocar la guitarra con su padre, Henry Edwards, que tocaba canciones como «Joe Turner Blues» [El *blues* de Joe Turner], «Stagger Lee» y «John Henry». A los nueve años, Edwards empezó a trabajar en el campo, pero antes de cumplir los quince ya actuaba en los bailes rurales. En otoño de 1927, la familia Edwards se desplazó a la plantación Wildwood, cerca de Greenwood, y la aparición de un fonógrafo en el hogar, poco más tarde, permitió que el jovencito entrara en contacto con la música de Blind Lemon Jefferson, cuyos discos le causaron una fuerte impresión. Pero en esta parte del Delta un músico de *blues* en ciernes no necesitaba un tocadiscos para escuchar a los principales exponentes de esta clase de música; a lo largo de los años siguientes, Edwards pudo escuchar en persona a Charley Patton, Tommy Johnson, Howlin' Wolf, Aleck «Rice» Miller (el «segundo» Sonny Boy Williamson), Tommy McClennan, Robert Petway, Rube Lacy y Kokomo Arnold.

A finales de 1932, Edwards conoció a Big Joe Williams y pasó la mayor parte del siguiente año junto a él en la carretera. En 1935, a los diecinueve años, viajó a Memphis y quedó maravillado por las riquezas, en materia de *blues*, que tenía esta ciudad. Ahí escuchó a Sleepy John, Memphis Minnie, Memphis Slim, Roosevelt Sykes y Frank Stokes, entre muchos otros músicos, además de tocar con la Memphis Jug Band. Edwards debía tener sólo veintidós años cuando conoció a Robert Johnson, pero para entonces ya tenía mucha experiencia y era un brillante intérprete profesional. Desde luego, también aprendió cosas de Johnson (que entonces tenía veintiséis años), pero esta breve relación probablemente no cambiara demasiado su característica y personal manera de tocar *blues*.

Edwards ha afirmado que fue Big Joe Williams quien le enseñó todo lo que necesitaba saber sobre la vida en la carretera del músico de *blues*; y, como su mentor, Edwards intentó evitar las exigencias de un trabajo diurno y quiso ganarse la vida con

sus canciones. En algunos momentos no lo consiguió, y tuvo que recoger algodón, o trabajar en una herrería o en la construcción de vías férreas. Pero durante la mayor parte de las décadas de 1940 y 1950, Edwards siguió actuando e incluso logró grabar, aunque sin demasiado éxito. Su versión de «Drop Down Mama» [Tranquila, chica], grabada para el sello Chess, no salió hasta veintisiete años más tarde (debido, según cree Edwards, a la intromisión de Muddy Waters, que pensaba que la canción se parecía demasiado a su propio estilo), y Edwards no tuvo más fortuna en sus intentos de llamar la atención de la compañía Sun Records, de Memphis. En la década de 1960, Edwards casi había abandonado del todo sus actividades musicales y trabajaba de forma habitual en la construcción, o manejando carretillas elevadoras u otras máquinas. Pero la fama de Robert Johnson serviría para dar relieve a Edwards, por lo que la carrera discográfica que no había podido disfrutar de joven comenzó cuando el músico ya había cumplido los cincuenta años. Sus interpretaciones, publicadas en discos por más de media docena de sellos, muestran que su música había envejecido muy poco y seguía evocando el mismo espíritu despreocupado que había fascinado a Alan Lomax en 1942.

Si el proyecto de investigación en el Delta sólo hubiera aportado la música de Son House y Honeyboy Edwards, ya habría que considerar que hizo una importante contribución a la música norteamericana. Pero en su trabajo de campo se vivió un momento aún más trascendente una tarde de domingo, el último día de agosto de 1941, cuando Lomax y Work visitaron una destartalada cabaña en la plantación Stovall. Allí los investigadores encontraron a McKinley Morganfield, que llevaba viviendo en este terreno de más de mil ochocientas hectáreas tanto tiempo como podía recordar. A Lomax siempre le gustaron los músicos con apodos llamativos, y McKinley era conocido en la zona como «Muddy Water» [Agua turbia]; más tarde, por decisión de algún astuto ejecutivo de una compañía discográfica, o tal vez por un error de imprenta, su nombre se pasaría al plural, con lo cual el sucio manantial se ensanchaba, simbólicamente, hasta convertirse en una confluencia de diversas corrientes. En aquella sociedad tan cerrada, Morganfield se había ganado la vida desempeñando los pocos oficios que resultaban accesibles para alguien como él: recogía algodón, cosechaba maíz o conducía un tractor. Pero su modesto renombre en la zona se debía a sus actividades como contrabandista y guitarrista.

Waters se comportó con mucha cautela ante sus visitantes, ya que temía que fueran inspectores que se hubieran enterado de que se dedicaba a vender *whisky*, pero cuando Lomax sacó su guitarra Martin y tocó algunas notas, Waters cambió las sospechas por curiosidad. Como nunca había oído hablar de la Biblioteca del Congreso, el nombre de esta institución no le causó ninguna impresión. Sin embargo, el voluminoso equipo de grabación y los accesorios que llenaban el asiento trasero y el maletero de Lomax le llamaron la atención. Muy pronto, los visitantes instalaron sus máquinas en el salón de Waters; los cables salían al porche por la ventana y llegaban hasta el automóvil, cuya batería hacía que funcionara todo el artilugio.

Waters era un tipo muy masculino, un par de años mayor que Lomax, y llevaba tocando la guitarra más de una década cuando esta inesperada oportunidad de hacer una sesión de grabación llamó literalmente a su puerta. Waters había nacido el 4 de abril de 1913. Sus padres se llamaban Ollie Morganfield y Berta Grant. Según cuenta el hermanastro de Muddy, Robert Morganfield, su padre sabía «cantar, hacer música soplando por una botella y tocar la guitarra y la tabla de lavar»^[157], por lo que Waters escuchó *blues* desde pequeño. Pero cuando comenzaba su adolescencia, se topó con Son House, y esto resultó decisivo para su desarrollo musical. Cuatro décadas más tarde, todavía recordaba vívidamente la impresión que le causó el maestro del Delta: «Son House tocaba en un sitio como cuatro semanas seguidas^[158], y yo fui a escucharlo todas las noches, y me ponía más cerca de él de lo que estoy de este micrófono. Nadie podía sacarme de aquel rincón, donde estaba escuchando todo lo que hacía». El joven Waters ya había aprendido de un amigo los rudimentos de la técnica para tocar la guitarra con un cuello de botella, pero entonces se dio cuenta de lo poco que sabía. «Cuando escuché a Son House, estuve a punto de romper^[159] mi cuello de botella, porque este otro tío no me había enseñado nada». A los diecisiete años, Waters se hizo con su primera guitarra, una Stella de segunda mano, por dos dólares y medio. En su primera actuación ganó medio dólar, después consiguió un aumento a dos y medio, y gracias a eso supo que iba por buen camino. Poco tiempo después, Waters había logrado ahorrar lo suficiente como para comprar un nuevo instrumento en Sears, Roebuck, una tienda de Chicago, y ya se estaba labrando una reputación en la zona de Clarksdale.

Oímos hablar con frecuencia de esos momentos decisivos en que se descubre un gran talento creativo, pero es muy poco habitual que podamos ser testigos de cómo se desarrolla todo el proceso, paso a paso. Daríamos una fortuna por tener la oportunidad de seguir a Brian Epstein, el 9 de noviembre de 1961, cuando fue al Cavern Club a escuchar a unos chicos de Liverpool que acababan de empezar a actuar con el nombre de los Beatles. O por escuchar la prueba que hizo Elvis para Sun Records en la casa de Scotty Moore el 4 de julio de 1954. O por ver a Richard Rodgers, a los dieciséis años, tocando el piano en la casa de Larry Hart, a quien acababa de conocer, y yéndose encantado, diciendo: «¡He encontrado un letrista! ¡He encontrado un letrista!». Estos momentos son legendarios, pero, por desgracia, no son más que eso. No existe ninguna documentación fuera de los recuerdos de quienes participaron, recuerdos que se van difuminando y adornando con el paso del tiempo. Pero en el caso de Muddy Waters, las grabaciones que se hicieron aquella tarde de agosto nos permiten echar un vistazo a un proceso que fue, a un tiempo, de descubrimiento y de auto-descubrimiento. El propio Waters ha afirmado que al escuchar su música reproducida, aquel día, cambió radicalmente su concepto de sí mismo, le dio una confianza como artista e intérprete sin precedentes y tal vez incluso se diera cuenta de cómo podía conmovir a los demás con su música. Al escuchar la grabación de la Biblioteca del Congreso, podemos sentir esa poderosa vibración y

percibir que no estamos escuchando sólo la interpretación histórica de un músico que poco después alcanzaría la fama en el momento de recibir una oportunidad, sino algo aún más mágico: un instante de auto-conocimiento que es único en los anales de la música grabada norteamericana.

Lomax le puso a la canción el sencillo título de «Country Blues» [El *blues* del campo], pero más adelante Muddy la grabó con el nombre de «I Feel Like Going Home» [Tengo ganas de ir a casa]. Cuando esta última versión apareció en 1948, la primera tirada se vendió en un día, pero en la plantación Stovall el tema sólo servía de entretenimiento durante las frituras de pescado y los bailes.

*It gets late in the evening
I feel like blowing my horn
I woke up this morning
And find my little baby gone.*

[Se está haciendo tarde
Tengo ganas de tocar mi instrumento de viento
Me desperté esta mañana
y mi pequeña se había ido].

Al final de esta canción se oyen los pasos de Lomax que se acerca al músico y comienza una entrevista de las típicas que hacía el investigador junto a sus grabaciones. ¿Cuándo habrá escrito este *blues* Muddy? ¿Dónde estaría? ¿En qué pensaría? Siguiendo la venerable tradición de los cantantes de *blues*, Waters relaciona la canción con una mujer que lo había maltratado. Habla de su admiración por Son House, describe cómo maneja el cuello de botella con el meñique y da otros detalles sobre las experiencias y la forma de ser que alimentan su música, y después toca otra canción.

En las grabaciones de la Biblioteca del Congreso, la siguiente interpretación aparece como «I Be's Troubled» [Estoy preocupado], pero más adelante Waters también convertiría esta canción en un gran éxito, su fundamental «I Can't Be Satisfied» [Nada me satisface]. Y si la primera versión del tema es un *blues* rural que sigue los pasos de Son House y Robert Johnson, esta segunda y apasionada interpretación prefigura el futuro del *blues*, con su descaro y su atrevimiento y su cruda celebración del deseo, no suavizada por medio de metáforas o tímidas alusiones como se hacía en tantos *blues* antiguos, sino presentada de una forma descarnada que no tiene precedentes. Incluso el futuro desplazamiento de Muddy a Chicago se insinúa en las primeras frases de la canción:

Well, if I feel tomorrow like I feel today,

*I'm gonna pack my suitcase
And make my getaway.*

[Bueno, si mañana me siento igual que hoy,
voy a hacer la maleta
y a escaparme de aquí].

No hay un lamento por haber sufrido un maltrato, sino algo cuyo origen es mucho más carnal: «Nunca he estado satisfecho», proclama Waters, mientras su cuello de botella arranca unos temblorosos quejidos de la guitarra por detrás de su voz. No es casual que los Rolling Stones se inspiraran en esta canción para componer su mayor éxito, «(I Can't Get No) Satisfaction» [(No consigo la) satisfacción]. La misma bravuconería sexual, la audacia, la actitud desafiante que Muddy llevaría a Chicago fue adoptada por el *rock and roll* en sus primeros tiempos. Cuando Keith Richards se encontró con su amigo de la infancia Mick Jagger en un tren en 1961 —otro de esos momentos legendarios de los que hablamos antes—, quedó muy impresionado por el disco de Muddy Waters propiedad de su amigo, y pasaron casi todo el resto del día escuchándolo, arrebatados, en silencio. Cuando los Beatles viajaron por primera vez a Estados Unidos, en algunas entrevistas hablaron a los periodistas sobre su admiración por Muddy Waters, y su asombro fue muy grande cuando uno de ellos les preguntó «¿Dónde está eso?». ¡Un importante icono de la música norteamericana se confundía con un lugar en el mapa! En cualquier caso, aunque los periodistas no especializados no conocían aquel nombre, pronto serían muy conscientes de la actitud que representaba, ya que poco tiempo después toda una generación demandaba satisfacción en una cantidad cada vez mayor de frentes.

Waters recibió veinte dólares por dar su permiso a que estas dos canciones aparecieran en una edición comercial publicada por la Biblioteca del Congreso. Salieron en enero de 1943 y formaban parte de un paquete de seis álbumes. El dinero le vino bien al artista, que en aquella época trabajaba conduciendo un tractor y ganaba veintidós céntimos y medio por hora, y escuchar su propia música en un disco debió de haber sido aún más gratificante. Pero, por encima de todo, el hecho de percibirse como un artista que graba hizo que se despertaran las ambiciones de Waters, que ya estaba insatisfecho con la embrutecedora vida de la plantación antes de la visita de Lomax, que después de ésta su deseo de cambiar de vida se hizo mucho más acuciante. Se quedó en la plantación Stovall durante toda la temporada primaveral y después, una tarde de mayo, el ya *antiguo* campesino cogió en Clarksdale el tren de las cuatro, rumbo a Chicago.

HACIA LA TIERRA PROMETIDA

Unos meses después de que Muddy Waters abandonara Clarksdale, casi mil coches llegaron a esta pequeña localidad. Su destino no era la estación de ferrocarril, ni ningún otro lugar céntrico, sino la plantación Hopson, en las afueras de la ciudad, junto a la autopista 49. Las ruedas de los automóviles dejaron huellas y surcos sobre una gran parcela que se convirtió en un improvisado aparcamiento, mientras casi tres mil personas se dirigían a pie hacia el terreno que su propietario, Howell Hopson, llamaba C-3: unas diecisiete hectáreas dedicadas al cultivo del algodón.

Ya hacía algún tiempo que llegaban visitantes a la plantación Hopson. A veces aparecían en la puerta sin que nadie los hubiera invitado, o incluso se dirigían directamente a los campos, en secreto. En algunas ocasiones Howell los descubría, furtivos y sigilosos, vagando por sus campos, e incluso hubo un caso en que los intrusos se perdieron en los bosques que rodeaban la propiedad. Venían casi todos los días. Llegaban de uno en uno, en familia, en grupos, o en verdaderas comitivas. Al final, desesperado, abrió la plantación este lunes de otoño de 1944 para mostrarla al público y la avalancha fue asombrosa. ¡Parecía que la feria del condado se había trasladado a las tierras de Hopson!

La gente llegaba para presenciar una demostración de la nueva maravilla de la tecnología del momento, una cosechadora de algodón mecánico. La familia Hopson había estado colaborando con la International Harvester Company [Compañía Cosechadora Internacional] desde 1927, permitiéndole emplear sus tierras para poner a prueba la siguiente generación de maquinaria y equipamiento agrícolas. En 1944, la compañía al fin había perfeccionado una máquina que tenía la capacidad de hacer el trabajo de cincuenta personas. Los visitantes que se habían congregado en el campo C-3 observaban fascinados las ocho máquinas de color rojo brillante, cada una de las cuales tenía una fila de ejes rotatorios; parecían bocas hambrientas puestas de lado, dispuestas para roer las plantas. Los ejes arrancaban el algodón, que después pasaba a gran velocidad por un tubo y se depositaba en un gran cesto de alambre en lo alto de cada máquina.

Ya se habían visto demostraciones semejantes en el Delta. John Rust, por ejemplo, había causado sensación con la prueba pública de su cosechadora en Leland, en 1936, pero las primeras de esta clase de máquinas no estaban preparadas para la producción masiva ni para ser empleadas en toda clase de contextos. Howell Hopson consiguió un gran avance en 1944, dejando asombrada a la comunidad agrícola con su anuncio de que, por primera vez, había completado todo el ciclo de cultivo del algodón sin trabajo manual, empleando sólo maquinaria desde la plantación hasta la cosecha. En esta única «jornada de puertas abiertas», en otoño, demostró que sus ocho máquinas podían encargarse de las diecisiete hectáreas que medía C-3,

produciendo sesenta y dos fardos de algodón, y todo en un solo día. Y las cifras que aparecían en los libros de contabilidad de Hopson eran todavía más impactantes que la sorprendente visión de estos monstruos devorando algodón. Estos meticulosos registros mostraban que el coste de cosechar a mano un fardo de algodón ascendía a 39,41 dólares, mientras que la máquina cosechadora conseguía reducir esto hasta los 5,26 dólares, cosa que representaba un impresionante ahorro de más del ochenta y cinco por ciento.

De todas maneras, las consecuencias sociológicas de esta innovación resultaron mucho más profundas que las económicas y agrícolas. Durante décadas, la clase blanca que dominaba Mississippi se había esforzado para evitar que los negros emigraran y abandonaran sus plantaciones. Los agentes laborales que visitaban estas propiedades veían su trabajo dificultado tanto por parte de las autoridades legales como por parte de los terratenientes, que acosaban, amenazaban y a veces hasta agredían físicamente a quienes venían a ofrecer a los aparceros mejores trabajos y condiciones laborales en el norte. Durante muchos años, el Delta se había enorgullecido de ser el destino preferido de los afroamericanos de los territorios cercanos debido a la posibilidad que tenía de encontrar trabajo de inmediato incluso la persona menos preparada. Peg Leg Williams llegó a ser conocido como el «rey de los agentes laborales» por atraer a los negros de los estados del Atlántico sur a Mississippi a comienzos de siglo. Estos recién llegados, en algunos casos, sólo se quedaban una breve temporada, y después continuaban viaje hacia Memphis, Chicago o alguna otra área urbana. A pesar de ello, en los primeros años del siglo xx, la afluencia compensó las partidas.

Pero todo esto iba a cambiar. Y, una vez más, la realidad del mercado marcó el proceso. El precio del algodón, en general, subió durante este periodo de crecimiento de la fuerza de trabajo del Delta, pero alcanzó su máxima ajustada por la inflación en 1919. La quiebra de 1920 generó en el Delta un ambiente de depresión económica una década antes de que la crisis se sintiera en todas partes, y la región ya nunca recuperaría su atractivo como centro de oportunidades para los trabajadores negros. Robert S. Abbot, el editor del *Chicago Defender*, el principal periódico negro de la época, dio más ímpetu a la migración mediante ciertos eslóganes dramáticos, inspirados en la Biblia, y canciones que hablaban de «la huida de Egipto», de viajes «hacia la tierra prometida» y de «ir a Canaán». Además, había unos alicientes todavía más fuertes que llegaban por medio de los negros residentes en Chicago que volvían al sur a visitar a sus familias, como era tradicional, para el 4 de julio o para Navidad, con sofisticadas vestimentas y buenos coches. Funcionaban como anuncios andantes y parlantes que publicitaban la posibilidad de disfrutar de una vida mejor, allá en el norte, y ningún *sheriff* ni terrateniente podía contrarrestar su influencia.

La cosechadora mecánica, que al principio era sólo una novedad pero que se convirtió en una necesidad para los plantadores del Delta, fue la gota que colmó el vaso, la innovación que hizo que las migraciones de los negros dejaran de ser una

opción para transformarse en un imperativo. Anteriormente, el trabajador negro del Delta se había desplazado a Chicago en busca de la oportunidad de llevar una vida mejor, pero ahora el motivo para irse era la supervivencia. Una por una, las plantaciones del sur fueron rescindiendo los acuerdos con los aparceros, cerrando sus tiendas y en algunas ocasiones desalojando por la fuerza a los residentes negros. Unos pocos terratenientes paternalistas, como los Stovall, permitieron que sus antiguos aparceros se quedaran en sus cabañas, pero otros demolían las viviendas para que hubiera más lugar para plantar algodón. La mayor parte de los propietarios de plantaciones esperó hasta tener una flota de cosechadoras de algodón, y después anunció de manera repentina que, a partir de aquel momento, sólo se emplearía por horas a algunos trabajadores para que manejaran las máquinas y cortaran las plantas, las únicas partes de todo el proceso que todavía requerían un trabajo manual.

Cuando la fuerza de trabajo se desplazó hacia el norte, el *blues* lo hizo con ella. Los autores de libros sobre música no suelen dar suficiente importancia a la influencia que tuvieron sobre la evolución de los estilos musicales de cada región estas migraciones y sus consecuencias económicas. Pero ¿de qué otro modo podemos comprender las asombrosas anomalías de la historia de la música norteamericana, las peculiaridades que no se pueden explicar sólo estudiando los mapas? ¿Por qué la mayoría de las interpretaciones que definieron el *jazz* de Nueva Orleans —las de Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, King Oliver y tantos otros— tuvieron lugar en Chicago? ¿Por qué lo que conocemos como «*jazz* de Chicago» dio sus principales frutos en Nueva York? ¿Por qué el sonido de la música latina que desarrollaron los cubanos en La Habana ejerció una influencia estilística mucho mayor desde Nueva York, donde los músicos eran puertorriqueños? ¿Por qué el sonido del «*jazz* de la Costa Oeste» fue creado por gente nacida muy lejos del océano Pacífico? Los autores que tratan estos temas suelen tratarlos como anomalías o curiosidades, pero en realidad son el resultado, bastante previsible, de unas pautas sociales más generales. Cada una de estas creaciones supuestamente «artísticas» fue impulsada, en primer lugar, por los flujos de la gente y del dinero. En resumen, el *blues* del Delta no podía permanecer en el Delta mucho más tiempo; además, si lo hubiera hecho, nunca habríamos llegado a conocer a muchos de los mejores músicos que ha producido la región.

Así como los agentes laborales llegaban desde Chicago y otros lugares en busca de trabajadores y de gente con talento, los ejecutivos de las compañías discográficas también lo hacían. En 1939, el buscador de talentos Lester Melrose, de Bluebird, condujo hasta Mississippi con la intención de encontrar músicos prometedores, y lo que se encontró fue una hostilidad tal que tuvo que abandonar el coche y escapar a pie, temiendo por su vida. Decidió no volver nunca, pero antes de marcharse, pudo dejar algo de dinero para cubrir los gastos del viaje a Chicago del cantante Tommy McClennan. Éste había nacido en una plantación en las afueras de Yazoo, en 1908, pero más adelante su familia se trasladó a Greenwood, un semillero de actividades de

blues en las décadas de 1920 y 1930. Como muchos otros de su generación, en un determinado momento McClennan decidió instalarse de forma permanente en Chicago. «Dejé a mi chica en Mississippi, / recogiendo algodón de rodillas», canta en su «Cotton Patch Blues» [El *blues* del algodón]. «Ella me dijo: ‘Amor, vete a Chicago, / y por favor, escíbeme una carta, por favor’».

David «Honeyboy» Edwards, que es nuestra principal fuente de información sobre McClennan, describe a su amigo en los siguientes memorables términos:

Tommy era moreno y tenía ojos grandes^[160] como los de una rana. Era muy bajito, medía alrededor de un metro y cuarenta y cinco centímetros, apenas me llegaba por los hombros. Tommy no pesaba mucho más que cincuenta kilos. No había ni un sombrero que sirviera para la cabeza de Tommy. Todos sus sombreros le tapaban las orejas. Era un tío divertido. Se sacaba el sombrero y se peinaba el pelo hacia abajo y se miraba al espejo y le hablaba y le decía: ‘¡Muy bien! ¡Ahora tienes toda la noche para subir!’.

Pero la voz de McClennan era desproporcionada para su pequeña estatura. «¡Tommy tenía una boca enorme!», continúa Edwards. «Podía gritar muy fuerte. Cuando lo oías, pensabas que se trataría de un hombre de gran tamaño». Muchos grandes *bluesmen* que destacan por su forma de cantar a gritos proceden de la región del Delta, pero ninguno condimentó sus bramidos mejor que McClennan con susurros, tarareos, apartes hablados, frases de *scat* y gruñidos guturales. En algunos de sus discos, si se escuchan sin demasiada atención puede parecer que hay dos vocalistas, uno que canta y otro que hace comentarios constantemente. Pero McClennan combina ambos roles sin ningún esfuerzo; su voz se mueve de un lado para otro, como en un fascinante flujo de la conciencia que en algunas ocasiones recuerda a los antiguos *field hollers* y en otras prefigura a los raperos de nuestra época. El *blues* puede haber dado mejores cantantes que Tommy McClennan, y desde luego, más sofisticados, pero todavía no ha aparecido un vocalista menos inhibido por la estéril frialdad del estudio de grabación.

Con la letra, cargada de contenidos raciales, de «Bottle It Up and Go» [Reprime tus emociones y vete], grabada en su primera sesión para Bluebird, en noviembre de 1939, McClennan ya impactó a los oyentes de entonces y sigue impactando a los de ahora. El guitarrista tuvo una discusión al respecto con Big Bill Broonzy, que estaba en el estudio y que intentó convencer a McClennan de que cambiara la letra de su canción.

*The nigger and the white man playing seven up;
Nigger beat the white man, was scared to pick it up.
He had to bottle it up and go.*

[El negrata y el hombre blanco jugaban al *seven up*.
El negrata le ganó al hombre blanco y tuvo miedo de recoger sus ganancias.
Tuvo que reprimir sus emociones e irse].

«En Chicago y en Nueva York, esa palabra no se usa^[161]», escribiría Broonzy más adelante, «pero era la primera vez que Tommy venía al norte». McClennan se enfadó y declaró: “No, maldita sea. No voy a cambiar mi canción”. Después de la sesión de grabación, Broonzy fue con McClennan a una fiesta en Chicago donde habían acudido muchos músicos de *blues*, y volvió a intentar disuadirlo de que usara esa letra, pero McClennan defendió con tenacidad la letra de su canción, y empezaron los problemas. “Tuve que sacar a Tommy por la ventana y salimos huyendo y corrimos como ocho kilómetros”, explica Broonzy. Por su parte, McClennan reflexionó pensativo que, en efecto, se habían visto obligados a “reprimir sus emociones e irse”.

Como muestran estas anécdotas, el Delta no siempre se podía adaptar a ambientes más sofisticados. De hecho, antes de que Muddy Waters llegara a Chicago, el sonido del Delta había disfrutado de pocos éxitos en la segunda ciudad más grande de Estados Unidos. El tema «Sweet Home Chicago», de Robert Johnson, ahora se considera un himno que simboliza el lugar fundamental que ocupa esta localidad en la historia del *blues*, pero Johnson nunca despertó mucho interés en ella, por lo que se sabe. Lo mismo le pasó a muchos de sus colegas. Esta indiferencia era típica de los años previos a la Segunda Guerra Mundial, cuando Chicago todavía no había descubierto su cariño por los cantantes de *blues* de Mississippi. A finales de la década de 1930 y a comienzos de la de 1940, la música *swing* dominó la vida nocturna de Chicago, atrayendo al público negro y al blanco a los clubes y las salas de baile con sus ritmos calientes y sus rutilantes estrellas.

McClennan, por lo tanto, se mirara como se mirara, estaba condenado al fracaso en este contexto. Su poco atractiva figura, su voz áspera como el papel de lija, su estilo sencillo con la guitarra y sus polémicas letras eran elementos que no podían encajar bien con el público urbano de alrededor de 1940. A pesar de todo, Melrose y Bluebird no cejaron en su intento de convertir a McClennan en una estrella. Durante los meses que siguieron a su primera grabación, participó en varias sesiones más para Bluebird, y la espontaneidad y la desinhibición de su forma de cantar le aseguraron una indiscutible reputación póstuma, aunque no le sirvieran de mucho en aquel momento. Tras la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, el rastro de McClennan se pierde casi por completo. Hay una impactante fotografía, sacada por Broonzy en el South Side de Chicago alrededor de 1953, en que el diminuto músico aparece junto a algunos célebres *bluesmen*: Little Walter, Aleck «Rice» Miller y Elmore James. De todas maneras, para entonces su carrera ya había quedado eclipsada por la de todos estos colegas.

David «Honeyboy» Edwards recuerda un trágico encuentro con McClennan, una década más tarde, en un depósito de chatarra de la calle 22 con Frederick, en una zona deprimida conocida como «la jungla» y frecuentada por alcohólicos y gente sin hogar. Ahí vivía McClennan, en el tráiler de un camión que había convertido en un improvisado refugio. Su mujer lo había abandonado y su música era sólo un

descolorido recuerdo del pasado. Edwards lo llevó a su casa e incluso a algunos conciertos, donde McClennan demostró que todavía tenía una voz poderosa, aunque ya no era capaz de tocar casi nada con la guitarra. Sin embargo, el alcoholismo crónico de McClennan hacía imposible que regresara al mundo de la música. Empezaba a beber vino por la mañana, poco después de levantarse, y seguía durante todo el día. Esto se prolongó día tras día hasta que Edwards se opuso a las continuas demandas de alcohol de su amigo, y ambos decidieron que McClennan debería volver a «la jungla». La última imagen que tenemos de McClennan es muy impactante: Michael Bloomfield cuenta que a comienzos de 1960 acompañó a Big Joe Williams en una visita al Hospital del condado de Cook, donde Tommy McClennan estaba a punto de morir de tuberculosis. Ya no podía hablar, y su figura, ya delgada de por sí, estaba completamente consumida por el alcoholismo y la enfermedad. «No era más que un esqueleto^[162]», recuerda Bloomfield, “pero sus ojos eran como dos carbones al rojo vivo que te quemaban”.

Robert Petway, que fue amigo de McClennan, también se desplazó desde Greenwood (Mississippi) hasta Chicago, pero tenemos muy poca información sobre él más allá de la música que grabó en dos sesiones para Bluebird en marzo de 1941 y febrero de 1942. Sin embargo, su «Catfish Blues» [El blues del bagre] figura entre las mejores interpretaciones que hay en todo el conjunto del blues del Delta, y es imitado con frecuencia por otros músicos. La canción, aparentemente, es muy simple. La estructura armónica consiste en poco más que un único y vibrante acorde, y la guitarra no hace los típicos adornos melódicos, *licks* o líneas de bajo que aportan variedad a otras interpretaciones de blues tradicional. El pulso es insistente e implacable, y aunque podría escribirse en cuatro por cuatro o en dos por cuatro, suena como si la unidad básica fuera cada pulso, repetido una y otra vez, de un modo que se asemeja más al ritmo de una cuadrilla de trabajadores con sus martillos y taladros que a una composición musical. Pero la melodía está construida con mucha habilidad, y se mueve a lo largo de dos octavas, y sus intervalos siguen tímidamente a la letra, descendiendo cuando Petway habla de los anzuelos que se echan para pescar al bagre, que simboliza al propio cantante:

*Well if I were a catfish, mama,
I said swimming deep down in the big blue sea,
All these gals now, sweet mama,
Setting out, setting out hooks for me.*

[Como si fuera un bagre, nena,
que nadara en las profundidades del gran mar azul,
todas estas chicas, nena,
que preparan, que preparan el anzuelo para pescarme].

Esta canción puede ser autobiográfica. Honeyboy Edwards cuenta que Petway ya había estado casado dos o tres veces cuando se trasladó a Chicago. Le gustaban las santas de las iglesias, por lo que iba allí con la guitarra y tocaba música religiosa; al menos, esto fue lo que hizo durante una temporada. Pero ni sus matrimonios ni sus conversiones duraban mucho tiempo, y Petway pronto estaba de nuevo tocando *blues*, bebiendo *whisky* y jugando a las cartas.

Edwards se enteró más adelante de que Petway vivía en el North Side, pero nunca lo vio en Chicago y sabemos muy poco sobre las actividades a las que se dedicó después de grabar para Bluebird. El listado de defunciones de la Seguridad Social incluye a un Robert Petway que había nacido el 18 de octubre de 1907 y vivía en Chicago cuando falleció, en mayo de 1978. Sin embargo, esta fecha de nacimiento no encaja con ninguno de los dos Robert Petway que aparecen en el censo de 1920 del condado de LeFlore y que tenían dieciocho y veintiséis años en aquel momento y al parecer estaban emparentados, ya que vivían en casas contiguas. Aunque es posible que Petway haya sobrevivido hasta finales de la década de 1970, lo único que conocemos de su música son esos discos de 1941 y 1942.

En la época en que McClennan y Petway hicieron sus primeras grabaciones, Robert Nighthawk también se trasladó a Chicago, y también él tuvo que hacer un gran esfuerzo para establecerse en aquel nuevo entorno, aunque ya había participado en varias sesiones de grabación y tenía una cierta presencia en el mundo del *blues*. «Era famoso en todo Mississippi»^[163], recordaría más adelante Muddy Waters, que había conocido a Nighthawk en Clarksdale. «Salió de allí y se vino al norte en la década de 1930. Lo siguiente que supe de él es que había sacado un disco al mercado». Nighthawk había nacido en Helena (Arkansas) el 30 de noviembre de 1909. Su verdadero nombre era Robert Lee McCollum. Había aprendido los rudimentos de la guitarra de su primo Houston Stackhouse en 1931, y a lo largo de los años que siguieron vagó por todas partes y mejoró su técnica. Se cambió el nombre, poniéndose Robert Lee McCoy, más o menos cuando llegó a Saint Louis, en 1935. Tal vez tanto con el cambio de nombre como con el de residencia estuviera intentando evitar que lo capturaran por haber estado involucrado en un tiroteo en Louisiana. Prosperó en la escena musical de Saint Louis, y es probable que su célebre grabación del tema «Prowling Nighthawk» [Chotacabras merodeador] inspirara su definitivo cambio de nombre a Robert Nighthawk. Al final de la década, decidió trasladarse a Chicago.

Robert Nighthawk tenía condiciones más adecuadas para triunfar en la escena de Chicago que McClennan y Petway. Su estilo con la guitarra, con la que tocaba de a una sola nota, tenía un sabor claramente moderno y urbano, y su voz poseía una plenitud y una calidez que le permitían abordar baladas y canciones de *swing*, además de *blues* rurales. En su grabación de «Friars Point *Blues*» [El *blues* de Friars Point], realizada en Chicago el 5 de junio de 1940, interpreta el tema con fuerza y seguridad en sí mismo y demuestra sus crecientes habilidades con la guitarra *slide*, que se

convertiría en el sello distintivo de su trabajo posterior. Sin embargo, Nighthawk no logró establecerse en Chicago, y al año siguiente regresó a Helena. Hasta ocho años después no volvería a aparecer una grabación con su nombre.

Nighthawk disfrutó de un breve resurgimiento de su carrera cuando Muddy Waters allanó el camino, ayudando, además, a su viejo amigo a conseguir un contrato discográfico. A finales de la década de 1940 y principios de la de 1950, Nighthawk estuvo en la cresta de la ola del *blues* de Chicago, y grabó temas que distinguirían su carrera, como «Black Angel Blues» [El *blues* del ángel negro], «Annie Lee Blues» [El *blues* de Annie Lee], «Crying Won't Help You» [Llorar no te servirá de nada] y «The Moon Is Rising» [Está saliendo la luna]. Pero a finales de 1952 se encontró de nuevo sin compañía de discos. Nighthawk pronto retomó su vida de vagabundeo, y se sabe que tocó en Saint Louis y en México, en Mississippi y en Arkansas. Transcurrió más de una década sin que hiciera ni un solo disco, pero Nighthawk reaparecería en Chicago en 1964 para grabar *Live on Maxwell Street* [En vivo en Maxwell Street]. Las circunstancias de esta sesión —que tuvo lugar literalmente en el pavimento, no en el interior de un club o un estudio sino en un ruidoso mercado al aire libre— dan cuenta del declive de este músico que en otros tiempos había sido un prometedor maestro de la guitarra *slide*. Sin embargo, este emplazamiento extremadamente pobre no oculta las capacidades de Nighthawk, que todavía podía crear una música poderosa, y esta grabación obtendría un premio W. C. Handy al disco más destacado del año; aunque eso no sería hasta 1980, mucho después de la muerte del *bluesman*. Cuando falleció, en 1967, no había salido ni un elepé con su nombre.

Muddy Waters llegó a Chicago unos meses después de que se marchara Nighthawk, y parecía destinado a convertirse en una víctima más procedente del Delta, otro músico ignorado o desdeñado por el cosmopolita público de la gran ciudad. Waters ya había fracasado en su intento de establecerse en Saint Louis en 1940. Había abandonado al cabo de un par de meses. «Era desagradable^[164] [...]. Demasiado duro», explicaría años después. “Yo tocaba viejos *blues*, y allí eso no funcionaba, así que volví a Mississippi”. Ahora, en Chicago, encontraba la misma hostilidad ante sus “tristes y antiguos *blues*”. La música *swing* seguía dominando la ciudad, los nacientes sonidos del *bebop* estaban en el ambiente y los jóvenes cantantes negros de la generación de Muddy, futuras estrellas como Nat King Cole y Billy Eckstine, creaban un sofisticado estilo de música popular que gustaba tanto al público afroamericano como al blanco. Cuando Waters se presentaba ante los propietarios de los clubes y les decía que tocaba *blues*, estos hacían un gesto de rechazo con la cabeza y le mostraban la puerta.

Waters comenzó a trabajar en una fábrica de papel. Tenía que fichar y cumplir con un turno de ocho horas al día. Cualquiera que tuviera menos determinación, habría abandonado sus aspiraciones musicales debido a la relativa prosperidad de esta nueva situación. Si hacía horas extras, Waters podía obtener un salario superior a los cien dólares por semana, más de diez veces más que lo que ganaba de media un

trabajador negro en el Delta. Pero Waters estaba decidido a dedicarse a la música, y nunca duró mucho en ninguno de los trabajos diurnos que encontró en Chicago. Actuaba sobre todo los fines de semana, en fiestas que se celebraban en casas particulares donde podía ganar unos cinco dólares, cantidad que representaba un buen complemento para su sueldo, pero poco más. Su tío le compró una guitarra eléctrica, y Waters hizo un gran esfuerzo para adaptarse al nuevo instrumento, en el que cada vez que un dedo resbalaba un poco, se amplificaba, de forma que algunos errores que pasarían inadvertidos tocando una guitarra acústica, aquí llamaban la atención. Con el tiempo, esta adquisición resultaría un importante paso adelante en la historia del *blues* de Chicago, anticipándose al sonido electrificado de esa clase de música. Pero la carrera de Waters recibió un estímulo todavía mayor cuando, tras la muerte de su abuela en 1946, pudo emplear el dinero de su seguro de vida para comprarse un Chevy de color teja. El hecho de tener un automóvil, hizo que Waters empezara a ser muy solicitado por las bandas de *blues*, que consideraban que sus capacidades como conductor eran casi tan importantes como sus aportaciones con la guitarra. Pronto Waters estaba actuando con regularidad junto a John Lee «Sonny Boy» Williamson y alcanzó una gran notoriedad en la escena local.

Waters supo aprovechar su creciente reputación y gracias a ella consiguió grabar dos discos en 1946, pero ninguno de ellos supuso un gran progreso para su carrera. Su grabación de «Mean Red Spider» [Araña roja mala] para el desconocido sello 20th Century recibió tan poca atención que ni siquiera el propio Muddy fue consciente de que había sido publicada. Cuando el investigador Jim O'Neal le mostró una copia, en la década de 1970, el guitarrista comentó, asombrado: «Pensaba que ese disco se había ahogado en el río».^[165] Tampoco ayudó que el disco apareciera bajo el nombre de James Carter, que no toca en él, ni que la guitarra de Waters se perdiera casi del todo por detrás del clarinete, el saxofón y el piano. Y Waters tampoco logró mejores resultados con las canciones que grabó como líder para Columbia durante el mes de septiembre. Estas canciones no se publicaron hasta un cuarto de siglo después. Las grabaciones que hizo Waters acompañando al pianista Jimmy Clark en la misma sesión sí se editaron en aquel momento, pero su nombre no apareció en la funda, donde la banda se describía simplemente como “cantante de *blues* con piano, contrabajo, batería y guitarra”. Waters ya no era un jovencito —en abril iba a cumplir treinta y cuatro años— y las únicas grabaciones que existían bajo su nombre seguían siendo las que había realizado en la plantación Stovall para la Biblioteca del Congreso.

Pero, al igual que le había pasado con Lomax, cuando llegó la oportunidad, lo hizo literalmente llamando a su puerta. Hay varias versiones que difieren con respecto a los detalles, pero todas coinciden en que hubo que inventar un cuento chino para sacar a Waters del trabajo y que participara en una sesión de grabación. En la versión de esta historia que se ha contado con mayor frecuencia, un desconocido se presentó en la Westerngrade Venetian Blinds Company [Compañía de Persianas

Venecianas Westerngrade] y le dijo al jefe de Waters que su conductor del camión de repartos tenía que irse a casa de inmediato porque su madre estaba seriamente enferma. Waters, al enterarse, debió de quedarse perplejo: su madre había muerto hacía mucho. En cualquier caso, se dirigió a su casa a toda prisa y allí se encontró, en lugar de a su madre, a la alta e imponente figura del pianista Sunnyland Slim, que lo estaba esperando impaciente. Slim era otro músico procedente de Mississippi que estaba intentando hacerse un nombre en el ambiente musical de Chicago. Había nacido en Vance en 1907, y su verdadero nombre era Albert Luandrew. A diferencia de Waters, había abandonado la región muy joven, y no para tocar *blues* sino para escapar de una madrastra que lo maltrataba; él pensaba que, si no se iba, acabaría matándola de un tiro. Había trabajado en garitos y en cines, se había labrado una reputación en Beale Street, en Memphis, había acompañado a Ma Rainey, había conocido a Robert Johnson en Helena, y a lo largo de todo el proceso había desarrollado un sexto sentido para conseguir actuaciones. La oportunidad que le había surgido esta vez era una de las grandes. Leonard Chess, un productor discográfico que acababa de aparecer en escena, quería llevarlos al estudio para que grabaran para el sello Aristocrat. Y esta vez sería un negocio redondo, no como las sesiones en que Waters había participado antes. Slim pronto se convertiría en un puntal de la vida nocturna de Chicago, y Waters comenzaba así una colaboración con los hermanos Chess que se prolongaría a lo largo de casi treinta años y que transformaría el sonido del *blues* de posguerra.

VOY A SER EL HIJO DE UN ARMA DE FUEGO

Como Muddy Waters, los hermanos Chess eran forasteros que estaban tratando de establecerse en Chicago. Procedían de Motele, en Polonia; sus padres habían formado parte de la ola de inmigración judía que llegó a Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo. Y del mismo modo que Waters se había dado cuenta de que podía ser bueno para su carrera presentarse con un apodo en lugar de con su verdadero nombre, McKinley Morganfield, Leonard y Philip Chess adoptaron estas nuevas y americanizadas identidades para reemplazar a sus nombres originales, Lejzor y Fiszel Czyz. Su padre, Jasef Czyz —que pronto se convertiría en Joseph Chess—, había sido el primero en llegar a Chicago y había hecho venir al resto de la familia en 1928. La adaptación a su nuevo entorno fue difícil. Los chicos continuaron hablando yiddish en casa mientras intentaban dominar el inglés en el colegio. Philip, a los siete años, tenía tantos problemas con el vocabulario que, cuando intentó hacerse con una tarjeta de San Valentín para una compañera de clase, terminó comprando un perrito caliente.

La forma en que los hermanos Chess llegaron a convertirse en magnates de la industria del espectáculo es tan extraña como lógica. Joseph Chess vendía botellas viejas en una tienda de trastos de su propiedad llamada Wabash Junk Shop —y rebautizada después con el mucho más elegante nombre de «Chess and Sons» [Chess e hijos]— y uno de sus clientes, que era miembro de la organización de Al Capone, empleaba las botellas para sus actividades de contrabando. El paso de vender botellas vacías a venderlas llenas era natural y beneficioso, por lo que Leonard decidió montar una tienda de bebidas alcohólicas cuya clientela era, en su mayor parte, afroamericana; primero se instaló en South State Street y después en la calle 47. El alcohol y la música son compañeros naturales, y Chess apostó por esta combinación casi desde el principio: en su primera tienda puso un *jukebox* y, con el tiempo, llegó a abrir un club llamado Macomba Lounge. Parece que vender música grabada, como complemento de las actuaciones en directo, también era un paso evidente, y éste fue el origen de su relación con Aristocrat y de la creación posterior del sello Chess. Sus estratégicos movimientos no se detuvieron ahí, y los hermanos invirtieron en emisoras de radio; contaban así con otro importante elemento de la industria de la música en su cartera. Cuando murió de un ataque al corazón, en 1969, Leonard Chess estaba preparando ciertas incursiones en el mundo de la televisión. Todo este bonito juego, que comienza con unas botellas vacías en una chamarilería, podría servir como caso de estudio en la Escuela de Empresariales de Harvard: a cada paso sólo se avanza un poco más que con el anterior, pero al final un humilde negocio familiar se convierte en un pequeño imperio.

Pero la historia del éxito de Waters —un punto de inflexión fundamental en esta

especie de fábula sobre el cambio de los harapos por la riqueza— casi se desbarata desde el comienzo. Leonard Chess albergaba ciertas dudas con respecto a la manera de cantar de Waters, y se mostraba firmemente en contra de basar las grabaciones en el sonido de su guitarra. En la actualidad estamos tan acostumbrados a que la guitarra funcione como base de la sección rítmica en diversos géneros de la música popular—no sólo en el *blues*, sino también en el *rock*, en el *country*, en el *soul* y en todo lo que hay en medio— que nos resulta difícil comprender tales reservas. Pero a mediados de la década de 1940, el piano dominaba las secciones rítmicas, aportando la base armónica en prácticamente todos los estilos de música popular, proporcionando un colchón para el resto de la banda y determinando, en buena medida, la textura del acompañamiento. En este contexto, la guitarra se consideraba sólo un elemento opcional, un posible añadido o incluso un timbre novedoso que servía para diferenciar el sonido de un grupo en particular. Los avances técnicos en los amplificadores de guitarra que se produjeron en las décadas de 1930 y 1940 comenzaron a cambiar todo esto, pero fue un proceso a trompicones. En la primera sesión de grabación de Waters con Sunnyland Slim, el piano eclipsa a la guitarra desde los primeros compases, y aunque ésta es una sesión de Waters, todavía no es el sonido de Waters lo que escuchamos.

En cualquier caso, los discos se vendieron lo suficientemente bien como para justificar una nueva visita al estudio. Sin embargo, el regreso del mismo grupo, aumentado con el saxofonista Alex Atkins, no presagiaba nada bueno. En los primeros dos temas que se grabaron, la guitarra de Waters queda oscurecida de nuevo por el sonido de los demás instrumentos. Pero la novedosa forma de tocar de Waters con el cuello de botella había intrigado a Leonard Chess y a su socio Evelyn Aron durante los ensayos, y ahora decidieron que grabara dos canciones sin más acompañamiento que el del bajo. Waters escogió temas que ya había grabado para Lomax y Work, «I Can't Be Satisfied» y «I Feel Like Going Home», pero con una radical vuelta de tuerca: ahora iba a interpretar estas composiciones de su época del Delta con la guitarra eléctrica. Muchos de los oyentes de entonces debieron de estar de acuerdo con el crítico de la revista *Billboard*, que no podía aceptar la crudeza de esta música y la consideraba un terrible error. «Una grabación pobre, la voz distorsionada y un acompañamiento de^[166] *steel guitar*»: de esta manera tan seca se rechazaron estas canciones en la publicación. Ah, bienvenido al Nuevo Mundo de la cortante música urbana, señor crítico, en el que las canciones *suenan mal aposta*, en el que el objetivo es ofender a sus tímpanos, no proporcionarles alivio. Keith Richards y Mick Jagger aprendieron bien esta lección (aunque un tiempo más tarde: en este momento tenían cuatro y cinco años, respectivamente). La respuesta de legiones de compradores de discos de Chicago fue más inmediata, y la primera tirada se agotó veinticuatro horas después de salir al mercado. Algunas tiendas se limitaron a vender un ejemplar a cada cliente, de tan grande como fue la demanda. Otros comerciantes subieron el precio, de los estipulados setenta y cinco céntimos, a más de

un dólar. Tal vez el crítico de *Billboard* no podía comprender dónde estaba el atractivo de esta música, pero en la lista de “discos de artistas raciales que más se ponen en los *jukeboxes*” publicada por esta misma revista, el nuevo lanzamiento de Muddy Waters alcanzó el número once.

Cuando escuchó por primera vez el estilo del Delta electrificado de Waters, Leonard Chess se mostró escéptico, pero las cifras de ventas lo convencieron. Quizá atribuyó este éxito a la migración de trabajadores negros del sur que sentían nostalgia por el sonido poco elaborado de la música de su región. En cualquier caso, en la siguiente sesión de grabación, Waters, acompañado únicamente por un contrabajo, interpretó otras dos canciones que también trataban el tema de la añoranza del hogar que había inspirado su «I Feel Like Going Home». «Me voy al sur, chico, este clima es demasiado frío», canta Waters en su «Down South Blues» [El *blues* del sur]. E insiste con el mismo asunto en «Train Fare Home» [Un billete de tren hacia mi hogar]:

*If I could get lucky and win my train fare home
I believe I'll go back down in Clarksdale, little girl that's where I belong.*

[Si tuviera suerte y consiguiera un billete de tren hacia mi hogar
Creo que volvería a Clarksdale, pequeña, ése es mi lugar].

Ni Muddy ni la mayor parte de quienes lo escuchaban volverían a Clarksdale nunca más, pero estos sentimientos debieron de causar impacto en la creciente población urbana, tanto negra como blanca, desarraigada de los paisajes de su juventud y de las costumbres tradicionales.

Si estas interpretaciones sólo hubieran sido ejercicios nostálgicos, Waters de ningún modo habría ejercido una influencia tan enorme sobre la música norteamericana —y mundial— durante las siguientes décadas. Aunque aparentaran vivir en el pasado, sus canciones miraban hacia el futuro. El nuevo sonido que estaba creando Waters —canciones sobre sí mismo al estilo de Whitman, con un mensaje bien claro y contundente, celebrando su fuerza vital y, cada vez más, su libido— representaba una brusca ruptura con la sociedad de las plantaciones en la que el *blues* había surgido y en la que se había inspirado. El cantante, y la mayoría de su público, siempre llevarían la marca del sur, pero no podían volver allí, ya habían cambiado demasiado, y esto acrecentaba la agri dulce tristeza de las canciones sobre el hogar abandonado. La siguiente ocasión en que Waters llegó a las listas de éxitos, con su grabación de 1950 de «Louisiana Blues» [El *blues* de Louisiana], que alcanzó el décimo lugar en la categoría de *Rhythm and blues* de la revista *Billboard* en enero del año siguiente, cantaba de forma conmovedora sobre «bajar hasta Nueva Orleans» para hacerse con un *mojo*,^[167] pero no se hacía ninguna alusión a la posibilidad de quedarse en Louisiana. Ahora las canciones de Waters no eran tanto sobre el regreso

a un hogar idílico como sobre el viaje en busca de nuevas aventuras. También nos encontramos con el mismo tema en dos de sus grabaciones más memorables de comienzos de la nueva década: la versión, llena de fuerza, de «Walking Blues», de Robert Johnson, y su clásico «Rollin' Stone» [Desarraigado]. Por encima de cualquier otra cosa, estas canciones celebran la nueva movilidad y la autoafirmación de la cultura afroamericana.

Ningún otro cantante de *blues* —de hecho, ningún otro cantante de ningún estilo de música popular— había cantado sobre sí mismo con tanta vehemencia y con tanta satisfacción por lo que uno es. En su primera grabación para Chess, Waters abordaba uno de sus temas favoritos, un tema que reaparecería una y otra vez en sus posteriores canciones: los extraordinarios acontecimientos que tuvieron lugar en torno a su nacimiento. Las letras de sus canciones siempre están citando auspiciosos personajes —una gitana o incluso los médicos que se encargaron del parto— que presagian, como profetas bíblicos, las trascendentales consecuencias de su nacimiento. Las estrellas estaban alineadas y él nació, según cuenta, «a la séptima hora del séptimo día del séptimo mes». Siempre se hace una predicción específica con respecto al joven Muddy Waters. En «Mannish Boy» se dice que será «el más grande de los hombres vivos». En «I'm Your Hoochee Coochee Man» [Soy tu hombre del Hoochee Coochee],^[168] la gitana proclama que «va a ser el hijo de un arma de fuego». En otras canciones oímos diversos pronósticos igualmente memorables: que el jovencito ha «nacido con buena suerte» o que su destino es ser un «desarraigado». A veces, los homenajes a sí mismo son algo pasajero en sus canciones, pero con frecuencia ocupan el espacio central desde el mismo título, como en su grabación de 1951 «They Call Me Muddy Waters» [Me llaman Muddy Waters]. Y cuando Waters se pone en el título de una canción, suele ser para jactarse... no, no de su forma de cantar *blues*, o de su técnica con la guitarra *slide*, sino de su destreza en la cama. Por si algún oyente despistado no hubiera comprendido lo que significaba aquello del «hombre del Hoochee Coochee» que aparecía en el lanzamiento de Waters de 1954, avanzado el mismo año el artista les proporcionaría algunos títulos de canciones que no requerían ser un experto en hermenéutica para entender de qué trataban: «I'm Ready» [Estoy listo] o «I'm a Natural Born Lover» [Soy buen amante por naturaleza].

Por supuesto, los *blues siempre* habían abordado la sexualidad, pero rara vez de una manera tan abierta y tan insistente. Las compañías discográficas que promovieron esta música en las décadas de 1920 y 1930 estaban dispuestas a asumir, o tal vez incluso a apoyar, que las letras reflejaran algunos estereotipos negativos de la cultura negra, como el alcoholismo, la holgazanería y la promiscuidad. Pero Charley Patton o Blind Lemon Jefferson habrían tenido serias dificultades para convencer a Paramount de que los dejara cantar «I'm a Natural Born Lover». Aunque aparentemente sean algo personal y estrafalario, no hay que subestimar la importancia sociológica de esta clase de afirmaciones, que fueron subiendo el tono del *blues* de Chicago durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial.

Como mostró Gunnar Myrdal en su investigación^[169] sobre las ideas y creencias de los blancos del sur en los últimos años de la segregación, ningún aspecto de la igualdad racial preocupaba más a la clase blanca dominante que la afirmación de la sexualidad negra y su posible consecuencia, la unión entre miembros de razas distintas. La preocupación por el derecho al voto de los negros ocupaba el cuarto lugar, y la posibilidad de que los negros exigieran buenos trabajos estaba en la sexta posición. El dormitorio era donde se localizaban los miedos de los blancos, no la sala de juntas ni la cabina electoral, aunque esto apenas había aparecido en la cultura popular hasta ahora. Waters percibió que había llegado el momento adecuado para cuestionar ciertas ideas de manera frontal, y el regocijo que causaban en su público la firmeza y energía con que trataba ciertos asuntos, y la excitación generada por el cantante del Delta cuando repetía, como en un mantra, «soy un hombre, soy un hombre hecho y derecho», no procedían indirectamente del gusto por las ordinarietas sino de una aterrada sensación de que ciertas restricciones sociales estaban tocando a su fin.

Pero aunque Waters tenía el mensaje apropiado para su época, su eficacia nunca habría sido tan grande si no hubiera sido también capaz de traducirlo a un poderoso lenguaje musical. Con la participación de Little Walter a la armónica, Otis Spann al piano y Elga Edmonds a la batería en sus sesiones de grabación de comienzos de la década de 1950, Muddy Waters se ganó el derecho a presumir de ser el líder de la mejor banda de *blues* del mundo. La combinación de Walter y Waters era especialmente afortunada, aunque nunca la hubiera pronosticado una gitana ni un equipo de médicos en la séptima hora. La mezcla de la armónica y la guitarra *slide* es un sonido de *blues* ya consagrado, y nadie podría haberlo presentado mejor que esta pareja de músicos. En algunas ocasiones se ajustan el uno al otro con una facilidad extraordinaria, haciendo vibratos exactamente iguales, alterando las notas de manera idéntica, con lo que da la sensación de que su respiración y sus corazones van a la par. Hay que escucharlos en «All Night Long» [Durante toda la noche], grabada en diciembre de 1951, y maravillarse ante uno de los mejores sonidos de la historia del *blues*: la atracción magnética de dos instrumentos que se entrelazan con una impresionante fuerza vital, creando una sensación rítmica que impulsa toda la interpretación. En otros momentos, hacen cosas muy diferentes, y cada uno genera por su lado una cacofonía, una explosión de bravuconería *bluesera* que sigue su propio y salvaje impulso; pero incluso cuando parece que están más distanciados, los dos sonidos se fusionan de repente de una manera mágica en un todo mayor, las alturas y los ritmos y los timbres distintos se combinan en una maravillosa danza sonora que nadie puede ni diseccionar ni imitar.

Little Walter, cuyo verdadero nombre era Marion Jacobs, nació a unos cincuenta kilómetros del río Mississippi, en Marksville (Louisiana), el 1 de mayo de 1930. Este virtuoso de la armónica creció en el ojo de un huracán musical en el que se mezclaban la música *cajun*, el *blues*, las marchas, el *jazz* y otros estilos vernáculos.

Consiguió su primera armónica a los ocho años, y el primer intérprete local que tuvo influencia en él fue un blanco que tocaba música *hillbilly* y cantaba al estilo vaquero. Pero Walter probablemente aprendió más de los discos de Blind Lemon Jefferson que escuchaba cuando era un niño, y su costumbre de tocar con estas grabaciones de fondo —la habilidad que desarrolló haciéndolo— pudo haberle servido de entrenamiento para, años después, seguir lo que tocaba Muddy Waters a la guitarra con tanta facilidad. Walter, en la adolescencia, actuaba en las calles de Nueva Orleans, Shreveport, Helena, Memphis, Saint Louis y otros lugares, empapándose de un universo sonoro y plasmándolo por medio de su instrumento de treinta y cinco céntimos. Cuando llegó a Chicago en 1945, por las fechas en que terminó la Segunda Guerra Mundial, Little Walter sólo tenía quince años, pero ya se había ganado el respeto de David «Honeyboy» Edwards, Robert Lockwood y Sunnyland Slim, y estaba preparado para moverse en la escena musical, mayor que la que había conocido hasta entonces, que le proporcionaba su nuevo entorno.

Si el sonido del Delta se iba a transformar en el del *blues* urbano, iba a necesitar masa y volumen, y la banda de Waters creció para adaptarse a la magnitud del reto. Las incorporaciones del batería Elga Edmonds y del pianista Otis Spann tal vez no tuvieran el efecto electrizante de Little Walter, pero hicieron que aumentara el sonido de la banda y contribuyeron a crear el emergente estilo del *blues* de Chicago. A menudo, Waters quería una segunda guitarra en el grupo, y confió en su colega Jimmy Rogers, también venido de Mississippi, para que colaborara con la sección rítmica. Esta formación, consistente en dos guitarras, armónica, piano, bajo y batería, no tenía precedentes en la tradición del Delta, pero llegó a crear su propia escuela en la Norteamérica urbana. Los ritmos se volvieron más insistentes, el pulso más sólido, la textura instrumental más gruesa y, por encima de todo, el sonido del conjunto llegó a ser más fuerte y penetrante.

En realidad, Waters no necesitaba una sección rítmica convencional. Su sonido con la guitarra, a pesar de todas sus limitaciones técnicas —con frecuencia sus frases más potentes eran poco más que la repetición de una única nota—, tenía una inmensa vitalidad. Waters podía interpretar un tema él solo sin ningún problema, pero se sentía bastante inseguro con respecto a su faceta de guitarrista, y a medida que su fama crecía, su seguridad con el instrumento parecía reducirse. En una espontánea entrevista, a finales de la década de 1960, Don DeMichael le preguntó si los guitarristas blancos podían tocar *blues*, y Waters se lamentó de que «muchos pueden tocar *blues* mejor que yo^[170] [...]. Estoy diciendo la verdad. Hay chicos blancos que me dan mil vueltas tocando *blues*». De todas formas, Waters no tardó en añadir: “Pero nunca podrán cantar *blues* tan bien como yo”. Tal vez Waters sintiera que la ampliación de la banda le aportaba una base instrumental más segura para sus intervenciones. En cualquier caso, muchas bandas de *blues* posteriores imitarían esta formación.

El trabajo de Spann al piano fue fundamental en la banda de Waters durante la

mayor parte de las dos décadas siguientes. Su versatilidad y su sensibilidad para la música lo convertían en un compañero y antagonista ideal. A diferencia de otros pianistas de *blues*, que aporreaban el teclado ocho veces por compás con la sutileza de una locomotora del metro de Chicago, Spann podía dar unas ligeras pinceladas armónicas, marcar un pulso sólido pero suave o elevar al máximo la intensidad, dependiendo de lo que requiriera la ocasión. Podía deslizarse hacia un ritmo casi latino, como en «She's Into Something» [Está metida en algo], mantener a la banda vibrando incluso a un lentísimo tempo de sesenta pulsos por minuto, como en «She's Nineteen Years Old» [Ella tiene diecinueve años] o fusionarse con los demás en el caldero hirviente de sonido que apuntala «I've Got My Mojo Working» [Mi *mojo* está funcionando]. Si hacía falta, Spann también podía hacer de maestro de ceremonias para la banda, o incluso cantar un *blues*, como hizo para cerrar la famosa actuación de Waters en Newport en 1960, un éxito que le supuso una lluvia de ofertas por parte de ejecutivos de compañías discográficas que tenían interés en organizarle grabaciones bajo su nombre a quien, durante tanto tiempo, había sido sólo un músico acompañante.

Willie Dixon, que a veces acompañaba a Waters con el bajo, tal vez contribuyera todavía más al éxito de la banda, pero sus aportaciones no tenían tanto que ver con sus habilidades con su instrumento como con las canciones que escribía. Había llegado a Chicago en 1936, tocando un bajo de latón de una sola cuerda y con la intención de hacerse un nombre como boxeador. Dixon ganó un campeonato al año siguiente, pero su principal talento resultó ser su facilidad para coger al vuelo los modismos y los ritmos del lenguaje vernáculo afroamericano y convertirlos en pegadizas letras de *blues*. Como Waters y Spann, Dixon era originario de Mississippi, nacido en Vicksburg en 1915, y contribuiría decisivamente a dar forma al sonido del emergente *blues* urbano. Cualquier lista de las canciones más relevantes del *blues* de Chicago tendría que contar con mucho material procedente de su impresionante catálogo de composiciones. Ayudó a construir la imagen de Muddy Waters como el rey de la testosterona del mundo del *blues* con temas como «I'm Your Hoochee Coochee Man», «I Just Want to Make Love to You» [Sólo quiero hacerte el amor] y «I'm Ready». También impulsó el éxito de Howlin' Wolf con «Little Red Rooster» [Gallito rojo], «Wang Dang Doodle» [Fiestorro], «Evil» [El mal] y «Back Door Man» [El hombre que sale por la puerta de atrás]. Su «I Can't Quit You Baby» [No puedo dejarte, nena], interpretado por Otis Rush, fue todo un éxito, así como «My Babe» [Mi chica] y «Mellow Down Easy» [Relájate un poco], cantadas por Little Walter. Además, los exitosos *blues* de Dixon se convertirían en himnos del *rock*, ya que ciertos músicos blancos con acento británico —los Rolling Stones, Led Zeppelin, Eric Clapton y algunos otros— interpretaron estas mismas canciones y demostraron, con la ayuda de nuevas generaciones de compradores de discos, que su atractivo es intemporal.

A mediados de la década de 1950, la escena del *blues* de Chicago estaba

transformando la música popular, y Muddy Waters era el rey del nuevo movimiento. Los miembros de la banda podían cambiar —Francis Clay reemplazaba a Elga Edmonds, Junior Wells o James Cotton ocupaban el lugar de Little Walter, y Muddy incluso se hizo con los servicios de Hubert Sumlin, la piedra angular de la banda de Howlin' Wolf, durante una temporada—, pero en todo momento daba la sensación de que Waters lideraba el mejor grupo de *blues* de la ciudad. Bien respaldado por este enérgico conjunto, y con las procaces y atrevidas letras de sus canciones, Waters emergió como una fuerza contracultural durante la época de Eisenhower, una fuerza cuyo ámbito de influencia se extendió mucho más allá de Chicago. Su primer impacto se sintió entre los negros, pero pronto su música se expandió fuera de los tradicionales confines raciales del *blues*. El propietario de un *jukebox* alardeaba en la revista *Billboard* de que podía vender sus discos usados de Muddy Waters a alguno de los muchos adolescentes blancos que se sentían atraídos por aquel sonido crudo y novedoso. Pero el momento en que Waters empezó de verdad a cambiar las cosas fue durante su viaje a Inglaterra, en otoño de 1958; allí incluyó un cuarteto de cuerda en la banda para una actuación en el Festival de Leeds y causó una profunda sensación en el público con sus estridentes interpretaciones a todo volumen. Los promotores que habían contratado a Waters para la gira pensaban que se trataba de un cantante folk, en la línea de Big Bill Broonzy, pero pronto se dieron cuenta de que estaban dando a conocer el sonido amplificado del *blues* urbano, el estilo de Chicago. Al día siguiente, en un periódico apareció este titular: «La guitarra chilla y el piano aúlla». En cualquier caso, aunque los británicos más engreídos no apreciaron al «hombre del Hoochee-Coochee», los más jóvenes no se perdieron detalle, y el sonido de la música británica ya nunca volvería a ser el mismo.

Eric Burdon asistió a un concierto de esta gira de Muddy Waters y esta experiencia desempeñó un papel importante en la formación de los Animals, la banda que lideraría más adelante. Eric Clapton estudió las grabaciones de Waters y sintió que su forma de tocar daba un salto cualitativo cuando fue capaz de imitar una parte de «Honey Bee» [Abeja de miel]. Varias bandas británicas surgieron con nombres inspirados en canciones de Muddy, como los Mojos, los Mannish Boys (grupo en que cantaba un joven David Bowie) y, por supuesto, los Rolling Stones. Sin embargo, Waters no era consciente del seísmo que había provocado en la escena musical británica, y pensaba que se había equivocado al tomar la decisión de llevar la guitarra eléctrica a Inglaterra. Antes de irse, le prometió a un reportero que la próxima vez que fuera, tocaría «una guitarra más suave» y «*blues* antiguos». Y eso fue lo que hizo. Pero cuando Waters volvió, en 1963, interpretando canciones tradicionales con una guitarra acústica, no podía salir de su asombro cuando le preguntaban —y era algo que sucedía constantemente— por qué se había dejado la Telecaster en casa.

MI «MOJO» ESTÁ FUNCIONANDO

Waters ni siquiera tenía idea de la profundidad y la amplitud de la influencia que estaba ejerciendo sobre la siguiente generación de músicos de Chicago. Cuando Waters vio a los rockeros en ciernes Paul Butterfield, Elvin Bishop y Nick Gravenites entrar una noche en Smitty's Corner, se fijó en ellos de inmediato y pensó que eran inspectores de hacienda que lo buscaban por evadir impuestos. Aquella noche pasó los tiempos muertos entre pase y pase escondido en la oficina del local. Pero no pudo perderse la llegada del *rock*, que no respetaría ningún escondrijo. Waters se había fijado cuando su propio sello fichó a Bo Diddley. Incluso compuso su «Mannish Boy» inspirándose en el tema «I'm a Man» [Soy un hombre] de este rockero, y con él disfrutó de uno de los mayores éxitos de su carrera. Pero cuando Chuck Berry, que había admirado a Waters y había aprendido de él, comenzó a superarlo en volumen de ventas, es muy probable que Waters se sintiera más presionado que halagado por el éxito de su progenie musical.

La verdad es que cuando Waters se acercaba a los cincuenta años y trató de adaptar su sonido a las nuevas circunstancias del mercado, no supo muy bien qué hacer. Por un lado, veía a otros artistas de *blues*, como Howlin' Wolf o Buddy Guy, que trataban de ocupar su terreno, cuestionando su posición de rey del *blues* urbano. Waters sabía que tenía que dar un golpe de mano ante el asedio de estos rivales, pero también sentía la tentación de cortejar al público más juvenil y rockero para tratar de ganar su favor. Los compradores de discos que tenían menos de la mitad de su edad estaban llevando a la música hacia territorios inexplorados, y cada vez estaba más claro que eran ellos quienes marcaban el paso de toda la industria del espectáculo. Su música parecía gustarles de un modo misterioso que ni el propio Waters podía entender. ¿Podía permitirse ignorar este hecho? Por otra parte, percibía las primeras señales del resurgimiento del interés por el folk y el *blues*, lo que le despertaba las ganas de regresar a sus raíces, al *blues* del Delta, y postularse como el principal exponente de esta venerable tradición. Había notado en carne propia los beneficios de este «retorno a las raíces» en Inglaterra, y ahora, de vuelta en Chicago, recibió al investigador británico del *blues* Paul Oliver, que se alojó en la casa de Muddy y lo bombardeaba constantemente con preguntas sobre los viejos tiempos y los estilos de música tradicionales.

Ante la incertidumbre sobre estos caminos divergentes, Waters decidió seguirlos todos. Sus obras de finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960 son un tremendo batiburrillo que no carece de ciertos momentos de grandeza pero que en ocasiones resulta decepcionante por su falta de visión general y de dirección. Waters podía atraer al público más joven, y lo demostró con su mítica actuación en Newport en 1960, donde excitó a la multitud con «I've Got My Mojo Working». La gente se

puso en pie, aplaudió, bailó y reaccionó de una manera tan frenética que Waters tuvo que volver a tocar la canción justo después de haberla terminado. Cuatro décadas más tarde, cuando el cómico Mike Myers quiso conmemorar, en sus películas de Austin Powers, el ritmo y la relajación de las costumbres sexuales de la década de 1960, escogió el *mojo* cantado por Waters como tótem y símbolo de todo el asunto. El término, cuya etimología es dudosa, se refería originalmente a un hechizo vudú, pero Waters lo llevó al habla popular como parte de su poderoso personaje sexual. El resultado de esto fue que el *mojo* tomó vida como una especie de Viagra metafísica, una inyección de vigor para aquellos que están conectados con las vibraciones cósmicas adecuadas. Al tocar la canción en Newport, Waters movió las caderas provocativamente, para no dejar ninguna clase de duda sobre dónde actuaba con más fuerza la magia de su *mojo*. Aquí Waters demostró que podía iluminar a la generación de la década de 1960 manteniéndose fiel a su identidad musical. Pero cuando en enero de 1962 sacó un tema tan poco convincente como «Muddy Waters Twist» [El *twist* de Muddy Waters], aunque siguiera moviendo las caderas, su falta de autenticidad resultó evidente para sus seguidores más antiguos, y probablemente también para los asombrados adolescentes que eran los destinatarios del disco.

Al año siguiente, Waters se había olvidado del *twist* y volvió al estudio con su nueva identidad para sacar el álbum *Muddy Waters Folk Singer* [Muddy Waters, cantante de folk], editado por Chess. El interés por el *blues* ahora estaba en su apogeo, por lo que Leonard Chess sugirió que Waters viajara a Mississippi para encontrar algún músico mayor que tocara junto a él en el disco. Waters sorprendió a todo el mundo cuando llevó al estudio a Buddy Guy. Éste era otro intérprete de *blues* urbano y duro que, aunque no fuera un especialista consumado en la música del Delta, encajó de manera admirable en esta sesión en que se recreaba la vida en las plantaciones. Pero a pesar de que sus interpretaciones resultaron convincentes, nadie olvidó la poderosa música que Waters había grabado para Lomax cuando el guitarrista de verdad tenía un estilo acústico y vernáculo. Y aún más importante: Chess no tenía una visión clara de lo que quería hacer con la estrella de *blues* de toda la vida de su compañía, y estaba dispuesto a venderlo junto a un órgano eléctrico, saxofones o un coro. En aquella época, otros artistas de *blues* del Delta, como Howlin' Wolf o el redescubierto Son House, estaban disfrutando de bastante éxito gracias a su sonido único y característico, que ni el paso del tiempo ni los vaivenes de las modas habían podido alterar. Pero Muddy Waters dependía demasiado de los consejos de su sello discográfico, y cuando los hermanos Chess perdieron contacto con la escena de la música, su artista más fiel pagó las consecuencias.

Cuando los Rolling Stones viajaron a Estados Unidos, en junio de 1964, se aseguraron de que su itinerario incluyera una visita al estudio Chess, donde tenían la intención de grabar. Pero Leonard Chess apenas les dirigió la palabra a estos extraños rockeros, que le parecieron unos bichos raros y nada más. También subestimó de una forma parecida a los Beatles cuando aparecieron, y ahora mostraba que, incluso

cuando las futuras estrellas llamaban literalmente a su puerta —y, de hecho, traspasaban el portal del número 2120 de la avenida South Michigan—, no tenía ni idea de la importancia del momento. Más adelante, Keith Richards contaría una extravagante historia según la cual vieron a Muddy Waters vestido con un mono de trabajo y pintando el techo, al parecer porque sus discos no se vendían y necesitaba ganar algo de dinero. Es altamente improbable que este relato sea cierto, pero su tono desdeñoso refleja con claridad las malas vibraciones que los rockeros británicos percibieron en los ejecutivos discográficos de Chicago. De todos modos, la familia Chess pronto se daría cuenta de la fuerza comercial que tenían los Rolling Stones e intentarían hacerse con un trozo del pastel. En 1968, el sello le pidió a Waters que hiciera una versión del tema de los Stones «Let's Spend the Night Together» para su infortunado elepé *Electric Mud* [Barro eléctrico]. Los críticos atacaron salvajemente este descarado intento de ganar dinero vendiendo a Waters como un icono del *rock* psicodélico, y aunque los primeros pedidos alcanzaron unas cifras impresionantes, llegando a cerca de las cien mil copias en las primeras semanas que siguieron a la grabación, las devoluciones también fueron considerables. Al final, Waters se unió a las voces críticas, le echó la culpa a la compañía y se mostró despectivo con la capacidad para tocar *blues* de los músicos que lo habían acompañado en el disco.

Pero el principal rival de Waters no era ni un grupo de rockeros advenedizos ni las nuevas bandas de *blues* de la ciudad, sino su propio legado, sus grabaciones, que amenazaban con eclipsar cualquier intento de redefinir su sonido o de buscar un público distinto. Chess decidió reeditar las antiguas grabaciones de Waters, y aunque la recopilación *The Best of Muddy Waters* [Lo mejor de Muddy Waters] ya estaba en el mercado, publicaron otras recopilaciones: *Real Folk Blues* [El auténtico *blues* folk], en 1966, y *More Real Folk Blues* [Más del auténtico *blues* folk], en 1967. El material del *bluesman* que había en la Biblioteca del Congreso también se reeditó, cosa que dificultó aún más la búsqueda de aquellos que querían encontrar al verdadero Muddy Waters. Sin embargo, lo que representaban aquellos hitos del pasado sería la mejor guía, no sólo para los aficionados, sino también para el propio Waters. Desde mediados de la década de 1960, las mejores interpretaciones de Waters fueron aquellas en que se mantuvo fiel a su historia personal, trabajando dentro del estilo y con la misma formación que le habían reportado sus primeros grandes éxitos. Grabaciones como «My Dog Can't Bark» [Mi perro no puede ladrar] y «I Got a Rich Man's Woman» [Tengo a la mujer de un hombre rico], de 1965, son poderosos temas de *blues*, directos y sencillos. No se suben a ningún carro, no pretenden atraer a un público de otra clase de música, y por eso funcionan bien. Waters, ya cumplidos los cincuenta, demostró que todavía podía ser una presencia vital en la escena del *blues* contemporáneo, pero sólo si no se traicionaba a sí mismo.

Waters también encontró, por el mismo camino indirecto, la actitud que debía adoptar hacia la nueva generación de músicos de *rock*. Estos eran sus herederos, no sus pares. «El *blues* tuvo un hijo y lo llamaron *rock and roll*», cantaría con acierto, y

se trataba no sólo del resumen de una genealogía musical sino también de la expresión de su opinión particular. Después de *Electric Mud*, Waters publicó *Fathers and Sons* [Padres e hijos], donde incidía en este tema del linaje y la descendencia. En lugar de la improvisada banda de estudio que había empleado en su disco anterior, Waters confía ahora en la ayuda de Paul Butterfield y Michael Bloomfield, intérpretes más jóvenes que él que respetaban y comprendían su música. Cuando se enteró del título que Chess había escogido para el álbum, Waters quedó encantado. «Ése es un título muy bueno^[171], porque yo soy el papá y estos chicos son mis hijos». Y del mismo modo que la propuesta anterior se había encontrado con la hostilidad de los críticos, *Fathers and Sons* fue un disco muy bien acogido.

La banda de Waters trabajaba con regularidad, y a veces llegaban a ganar tres mil quinientos dólares por una hora de actuación, pero ni el aplauso del público ni la prosperidad económica pudieron ocultar la confusión que rodeaba al *bluesman* a finales de la década de 1960. Su compañía de discos se vendió de una manera repentina y sorprendente, y los hermanos Chess recibieron seis millones y medio de dólares en metálico y veinte mil acciones de GRT, el nuevo propietario. GRT son las siglas de General Recording Tape, y su entrada en el mundo de la música afroamericana fue un asombroso movimiento de diversificación, teniendo en cuenta que hablamos de una compañía de Silicon Valley que, hasta la fecha, se había limitado a manufacturar cartuchos de cinta para Chess y otros sellos discográficos. Los nuevos propietarios mostraron una gran ignorancia con respecto al aura y al toque personal que habían hecho de Chess una compañía de éxito: en cierto momento, GRT cerró el cuartel general y trasladó el sello independiente más importante de Chicago a Nueva York, donde se convirtió en una compañía más de segunda división que tenía que luchar para sobrevivir en el mercado. Cuando GRT revendió el sello, en 1975, recibió sólo tres millones de dólares, menos de la mitad de lo que había pagado. Sus nuevos propietarios sólo necesitaron seis años para desvalorizar de ese modo lo que habían adquirido. Si Leonard Chess hubiera estado vivo, se habría sentido consternado, pero había fallecido de un ataque al corazón unos meses después de la venta. Waters quedó muy afligido; aunque no podía prever todas las calamidades que le supondría esta muerte inesperada, sabía que una parte fundamental de su carrera también había quedado atrás. Cuando se enteró de la noticia, el guitarrista llamó a una cadena de radio para rendir un espontáneo homenaje a Chess, y se lamentó por el final de una colaboración que se había extendido durante más de dos décadas. «Creo que si estuviera vivo^[172], diría lo mismo que digo yo ahora: él me hizo a mí y yo lo hice a él».

Chess no fue la única baja de aquella época. Otis Spann, el más antiguo acompañante de Muddy, abandonó la banda y murió en abril de 1970. Y la salud del propio Waters tampoco era buena. Su presión sanguínea ya llevaba un tiempo dando señales de alarma, y Waters se preocupó mucho cuando tuvo una hemorragia nasal que se prolongó durante una semana, y después la sangre empezó a salirle por los

ojos. Waters siguió el consejo de su médico y dejó el *whisky*, pero empezó a beber *champagne* en grandes cantidades. Y más adelante, sólo once días después del fallecimiento de Chess, Waters casi muere en un accidente de coche cuando su camioneta Chevy colisionó con un Pontiac cuando la banda volvía de una actuación. John Warren, el conductor, murió en el acto, así como los dos ocupantes del Pontiac. Waters sufrió múltiples fracturas y tuvo que estar tres meses hospitalizado. Cuando salió, en enero de 1970, necesitaba un bastón para caminar, todavía tenía las manos hinchadas y entumecidas y le había quedado una cicatriz sobre el ojo izquierdo que le recordaba a su público el golpe mortal que el guitarrista había esquivado por poco.

En el último tramo de su carrera, Waters se apoyó cada vez más en su reputación entre las estrellas de *rock* y los aficionados a esta clase de música para conseguir conciertos y vender discos. En ciertas ocasiones, Waters apenas se daba cuenta de la fama de sus nuevos admiradores. Cuando Bob Dylan se unió a su banda en el Bottom Line, el *bluesman* lo presentó ante el público como John Dylan. En «The Last Waltz» [El último vals], el célebre último concierto de The Band, Waters confundió a Joni Mitchell (que se había acercado a presentarse) con una fan, y le hizo proposiciones deshonestas, ignorante de que era una de los artistas que estaban en el cartel. En cualquier caso, incluso en los momentos de máxima desorientación, Muddy tenía la voluntad de seguir adelante. Los nuevos propietarios de Chess le organizaron una grabación con un grupo de admiradores británicos que se convertiría en el disco *The London Muddy Waters Sessions* [Las sesiones londinenses de Muddy Waters], de 1971; éste podría haber sido un álbum muy potente, pero en la mezcla se añadieron algunos instrumentos de viento, en un fallido intento —y no era el primero— de adaptar el sonido de la leyenda del Delta a la última moda del momento.

Waters había pasado tres décadas de su vida en el ambiente paternalista de las plantaciones del sur, y el sello Chess desempeñó un papel muy similar en su vida durante un periodo de tiempo casi idéntico. El negocio funcionaba como una familia: los músicos iban y venían como los novios de algunas madres abandonadas, y se les daba dinero cuando tenían que pagar la cuota del coche o necesitaban ir al médico, pero no tenían una nómina que se respetara estrictamente. Y Waters no era de los que protestaban o ponían pegas. Tras la muerte de Leonard Chess, firmó alegremente un contrato en el que cedía muchos de sus derechos de autor a cambio de un cheque que representaba unos seis meses de *royalties*. Por supuesto, en esta transacción se le dijo que lo estaban «cuidando» y «protegiendo». De todos modos, Waters siempre había sentido que este tipo de relación, personal y semejante a la de una familia, le daba seguridad, y cuando firmó con su nuevo agente Scott Cameron, a comienzos de la década de 1970, volvió a aceptar sin problemas unos términos paternalistas que, en el auténtico estilo de las plantaciones, se extendían más allá de la vida de las dos partes, afectando también a sus herederos. En cualquier caso, Cameron luchó por los derechos de Waters y los vigiló, consiguiéndole mejores actuaciones y proporcionándole una fuente de estabilidad que era muy necesaria en los años que

siguieron a la muerte de Leonard Chess.

Waters necesitaba un cómplice similar en el estudio de grabación, y al final logró encontrar uno: un guitarrista albino, de larga melena, que tenía menos de la mitad de su edad y que vendía el doble de discos que él. Este improbable compañero, Johnny Winter, había disfrutado de un ascenso meteórico desde el año 1968, cuando la revista *Rolling Stone* lo incluyó en un artículo sobre la escena musical de Texas, dando pie a una guerra de ofertas entre las compañías discográficas (que al final ganó Columbia) por hacerse con los servicios de la nueva sensación de la música *blues-rock*. Winter había conocido a Waters cuando ambos compartieron escenario en un club de Austin, y después habían trabajado juntos en el programa de la televisión de Chicago *Soundstage*, a mediados de la década de 1970. Cuando concluyó la relación de Waters con Chess, en 1975, quedó disponible y empezó a gravitar hacia el sello con el que grababa Winter, Blue Sky, afiliado a Columbia; entonces empezó a colaborar con el joven rockero en lo que muchos consideraron un disco de regreso. Es cierto que Waters nunca se había ido a ningún lado, pero después del accidente de coche, el declive del sello Chess y las variadas reacciones ante sus diversos intentos de llegar a un público más amplio, su reputación, dentro la industria musical, se basaba más en su historial que en la capacidad de ventas que se le suponía.

Cualquier duda que pudiera haber sobre Waters quedó despejada con su electrizante interpretación en *Hard Again* [Duro otra vez], grabado en octubre de 1976 bajo la dirección de Winter y con la activa participación de esta estrella del *rock*, como miembro de la banda y en la cabina de control. Winter aparece en el disco como productor, pero su gran logro fue conseguir un sonido que parece totalmente natural, como si no hubiera habido producción. «Grabamos la mayoría de las canciones^[173] en una sola toma», recordaría Winter un tiempo más tarde. “Nos divertimos tocando, y eso se nota en el disco”. Después de tantos intentos de “comercializar” a Waters, de “poner al día” su música y de “captar” un nuevo público, *Hard Again* resulta refrescante por ofrecer un *blues* sin demasiadas vueltas, en el estilo que Waters había hecho propio. Una gran parte de los temas que aparecen aquí, y en los siguientes proyectos que Waters llevó a cabo junto a Winter, vuelve a instalarse en un terreno conocido; pero incluso en las reinterpretaciones de sus canciones antiguas, como “Mannish Boy” o “I Can’t Be Satisfied”, las versiones de Waters aguantan la comparación con sus interpretaciones clásicas. “No me gustaban las últimas grabaciones de Chess”, añade Winter, “y quería ayudar a Muddy a que volviera a ser tan grande como yo sabía que él era”. El disco obtendría un premio Grammy, y Winter y Waters hicieron otros tres álbumes: *I’m Ready* (1978), *Muddy “Mississippi” Waters Live* [Muddy “Mississippi” Waters en vivo] (1979) y *King Bee* [Abeja rey] (1981). Quizá ninguno de ellos fuera tan espectacular como *Hard Again*, pero todos constituyen valiosas aportaciones al legado de Waters.

Éstas serían las últimas obras de Waters. En 1981, el músico descubrió que tenía cáncer. Le extirparon una parte del pulmón y se sometió a una radioterapia. En

primavera le dijeron que la enfermedad había remitido, por lo que comenzó a preparar una nueva gira, pero el cáncer reapareció en julio, y aunque los médicos pensaban que una operación podía curarlo, no estaba claro si Waters era suficientemente fuerte como para aguantarla. Waters se negó a recibir quimioterapia y decidió pasar sus últimos meses en casa. Falleció el 30 de abril de 1983; la causa oficial de su muerte fue carcinoma pulmonar y parada cardiorrespiratoria.

Waters, que había cantado en diversas ocasiones sobre los singulares acontecimientos que rodearon su nacimiento, bien podría haber encontrado algún significado simbólico en las circunstancias de su extremaunción. Una enorme cantidad de gente, la mayor parte de la cual eran espectadores ociosos que no tenían ninguna relación con el cantante, estuvo a punto de convertir el funeral en un acontecimiento mediático. Muddy había pedido que enterraran a su Telecaster roja con él, pero en el ataúd no había suficiente espacio para que cupiera bien, por lo que el mástil del instrumento se partió cuando cerraron la tapa. Después, en el entierro, se oyó un fuerte ruido casi al mismo tiempo que los portadores depositaban el féretro. Se había rajado un gran arreglo floral que representaba una guitarra roja, como una burla de las indignidades que había sufrido el instrumento más querido de Waters. Algunas de las asistentes dejaron escapar un grito. «Soy escéptico con respecto a los fenómenos sobrenaturales^[174]», comentó Mike Kappus, uno de los portadores del féretro, “pero esto ha sido impresionante”. Casi todas las personalidades más destacadas del mundo del *blues* asistieron al funeral —B. B. King, Buddy Guy, Memphis Slim, Willie Dixon, Junior Wells, Johnny Winter y James Cotton, entre otros— y algunos de ellos tocaron unos temas en un velatorio informal que tuvo lugar en el Checkerboard Lounge, el club de Buddy Guy. Pero Waters, a quien nunca le gustó que le quitaran protagonismo, se habría puesto contento al saber que su influencia, musical y quizá espiritual, fue el principal tema de conversación, y que, sin tocar ni una nota, de algún modo se las había apañado para destacar por última vez en un evento de *blues* plagado de estrellas.



John Lee Hooker.

VIII

EL «BOOGI'» DE HOOKER

1

HE ESTADO SALTANDO DESDE AQUEL DÍA

Los grandes músicos de *blues* siempre están rodeados de algo misterioso. Una y otra vez, encontramos una enigmática laguna en las biografías, los imprecisos «años de vagabundeo», las partidas repentinas de la ciudad en el último tren, la llegada a un lugar nuevo empleando un nombre diferente. El susurro de las actividades ilegales, los negocios para complementar los ingresos procedentes de la música, la acción en una trastienda o en el piso de arriba o en un callejón. Y, por supuesto, las cautivadoras historias de las canciones que, nadie lo pone en duda, proceden directamente de las agitadas experiencias vitales de quienes las escriben y sirven para dar algunos interesantes detalles de sus vidas. Sin embargo, nunca son suficientes; siempre quedan demasiadas preguntas sin contestar.

La música tradicional del Delta parece ir siempre acompañada por esta espesa niebla. Siempre promete más de lo que da, y nos interesa tanto eso que promete como lo que de hecho nos entrega. No es de extrañar que los investigadores que han tratado de resolver sus misterios terminen actuando como tantos detectives que siguen la pista a un astuto delincuente. Pero, en nuestro caso, el sospechoso siempre se mantiene como mínimo un paso por delante de su perseguidor, y nunca llega a confesar, nunca proporciona las respuestas que necesitamos. Es cierto que hemos aprendido mucho sobre la historia de esta música a lo largo del último medio siglo, pero lo que hemos averiguado parece más bien poco si lo comparamos con lo que todavía quisiéramos saber. Desde que W. C. Handy se encontró con aquel anónimo guitarrista «flaco y ágil», cuyo rostro reflejaba una «tristeza antigua», tocando un *blues* con un cuchillo en la estación de tren de Tutwiler alrededor de 1903, la música de este estilo nos ha llegado, una y otra vez, por medio de personajes enigmáticos, maestros sin linaje, viajeros sin visado oficial, sin un punto de partida claro ni un destino seguro.

John Lee Hooker logró conservar el aura del *bluesman* y llevarlo hasta el nuevo milenio. Fue uno de los músicos de *blues* del Delta que más tiempo sobrevivió de los que aprendieron el oficio antes de la crisis económica: vivió lo suficiente como para que su éxito se extendiera a través de los voraces medios electrónicos. En sus últimos años, Hooker fue agasajado en *The Tonight Show* y *The Late Show with David Letterman*; se codeó con el presidente de Estados Unidos y fue inmortalizado en el Paseo de la Fama de Hollywood; recibió un homenaje en el Madison Square Garden, y colaboró con todo el mundo, desde Miles Davis hasta los Rolling Stones. Pero, a pesar de ser un personaje sometido al escrutinio público, a pesar de todas las entrevistas que concedió, permaneció siendo un misterio: había un elemento incognoscible que ni siquiera la constante cobertura mediática podía penetrar.

Vamos a intentarlo. ¿Cuándo nació? John Lee Hooker contestaría de inmediato

que llegó al mundo el 22 de agosto de 1917, en las afueras de Clarksdale. Pero eso sería cuando no afirmaba que fue en 1920... o en 1915, o en 1923, o en cualquier otra fecha. Naturalmente, se podría ir al juzgado del condado en busca de su partida de nacimiento con la fecha exacta, pero no la encontraríamos, ya que el edificio se incendió en 1927. ¿Hermanos? Tuvo nueve... ¿o fueron doce? Depende de a quién le preguntemos. ¿Y matrimonios? Bueno, Hooker admitió haberse casado tres veces, salvo cuando confesó que habían sido cuatro. ¿Hijos? ¡Mejor ni preguntar! Desde luego, es difícil olvidar un matrimonio, aunque haya salido mal, o un hermano, pero en el mundo de John Lee Hooker, todos los hechos eran subjetivos y todas las verdades, provisionales. Lo único que se mantenía firme era el pulso.

Uno también piensa que se podrían investigar sus cartas, sus diarios, sus papeles privados, pero resulta que no, que John Lee Hooker apenas sabía leer y escribir. O que se podrían examinar sus fotografías de juventud, pero otra vez no, no se ha descubierto ni una sola imagen de sus primeros treinta años de vida. O que se podrían estudiar las entrevistas y relatos de primera mano que nos quedan de otros antiguos músicos de *blues* de la zona de Clarksdale para ver qué nos dicen sobre el joven John Lee Hooker, pero tampoco esto es factible: John Lee Hooker está casi totalmente ausente en estos textos, como si hubiera crecido en el Clarksdale de un universo paralelo, muy lejos de la región del Delta del Mississippi. O que habría que preguntar a los miembros de su familia, a ver qué pueden contar, pero lo único que sobrevive de sus testimonios es que el joven guitarrista «simplemente desapareció del mundo^[175]» un día, sin decir nada antes de hacerlo, y apenas volvió a comunicarse con ellos después».

Por último, uno podría buscarlo en sus primeras grabaciones, pero aquí el carácter esquivo de Hooker adquiere unos tintes realmente perversos. A veces grabó bajo el nombre de John Lee Cooker, o John Lee Booker, o sólo John Lee, que son apodos que se reconocen con facilidad, pero también bajo pseudónimos más engañosos, como «Delta John» [John del Delta], «Texas Slim» [El flaco de Texas], «Birmingham Sam» [Sam de Birmingham], «The Boogie Man» [El hombre *boogie*] o «Little Pork Chops» [Chuletitas de cerdo]. Demasiadas sesiones de grabación, demasiados sellos discográficos, demasiado poca información: en el caso de John Lee Hooker, incluso los hechos objetivos de una carrera discográfica adquieren un carácter que no pasa de ser sugerente e hipotético.

De todos modos, el mayor de todos los misterios se encuentra en los surcos de estos discos: en la propia música. Ni siquiera el guitarrista, en sus momentos de máxima sinceridad^[176], podía explicar cómo había conseguido su extraordinario pulso, su sentido rítmico. Se trata de algo que distingue a su sonido del sonido del resto de sus colegas. Hooker lo llama *boogie*, pero guarda la misma relación con el pulso del *boogiewoogie* y sus distintos derivados que la que hay entre un láser y una lámpara de queroseno. El sentido rítmico de Hooker es como la solución a un dilema casi newtoniano: cómo meter la mayor cantidad posible de impulso hacia adelante en

el menor número de notas. Este sonido cautivó a los compradores de discos en las décadas de 1940 y 1950, y lo hizo por ser fresco y moderno sin dejar de ser, aunque resulte paradójico, primario, más viejo que las montañas. «El *blues*, donde él lo recoge, tiene que provenir^[177] de una generación anterior a donde lo recogen todos los demás», ha especulado Keith Richards. «John Lee toca el *blues* como yo lo escuchaba cuando empecé a tocar», cuenta B. B. King. En un intento de capturar su esencia, el biógrafo de Hooker, Charles Shaar Murray describe este sonido como «más antiguo que los primeros discos de *blues* rural^[178]».

A Hooker le gustaba alardear de haber sido el primero^[179] en tocar *boogie*, pero cuando se le pedía que explicara cómo había empezado a hacerlo, solían faltarle las palabras. «Simplemente está ahí. No puedo explicarlo. Y simplemente sale hacia afuera». El público lo disfrutaba, y Hooker también. «A mí también me arrastra, porque lo siento tanto como ellos».

Pero el *boogie* no es un absoluto misterio, ya que Hooker sabe exactamente dónde lo aprendió: se lo enseñó su padrastro, Will Moore. Comentando su exitoso tema «Boogie Chillen» [Los chicos del *boogie*], con el que presentó su *boogie* a un amplio público, Hooker admite que «lo tomé de mi padrastro^[180]. Ese tema era suyo. Ese ritmo era suyo». En diversas entrevistas, Hooker siempre atribuyó todos los elementos clave de este estilo a Moore. El enfoque de Moore era «idéntico al mío, idéntico^[181]», contó con vehemencia Hooker al entrevistador Pete Welding. “Me enseñó lo que sabía y a mí me encantaba lo que sabía, me molaba muchísimo, así que seguí su camino”. Pero incluso este claro reconocimiento de una fuente original nos deja con las manos vacías, ya que no sabemos casi nada de Will Moore, sólo lo que Hooker nos cuenta de él, y la única pista que tenemos para saber cómo sonaría la guitarra de su padrastro la tenemos en los discos que grabó Hooker.

Will Moore, un aparcerero procedente de Shreveport (Louisiana), es otro de esos grandes misterios del antiguo *blues* del Delta. Hooker, que empezó a aprender a tocar la guitarra con él alrededor de 1930, ha contado que Moore tocaba junto a Charley Patton y Blind Lemon Jefferson. De hecho, recordaba las visitas de ambos a su padrastro en su casa; venían a buscarlo porque era un gran guitarrista. Es una afirmación osada, sobre todo en lo tocante al segundo de ellos, ya que Lemon pasó muy poco tiempo en Mississippi y ya era bastante famoso cuando Ralph Lembo lo llevó a Itta Bena en 1927. Lembo incluso organizó una especie de desfile por la ciudad para el guitarrista foráneo, que iba en un carruaje, como un dignatario extranjero, y cobró al público setenta y cinco céntimos por presenciar una actuación de Jefferson en un baile, lo cual representaba una suma sin precedentes. Seguramente conviene tomarse con escepticismo la posibilidad de que hubiera una relación de Moore con Jefferson, e incluso con Patton; además, como ya hemos visto, Hooker no es una fuente muy de fiar. Varios investigadores han rastreado la región en busca de información sobre el gran florecimiento de la música *blues* que tuvo lugar en Clarksdale y sus alrededores durante las décadas de 1920 y 1930, y este importante

personaje no ha aparecido por ninguna parte. Tanto David Evans como Gayle Wardlow^[182], los dos investigadores más persistentes que han trabajado en el Delta, me confirmaron que no habían hallado ni una referencia al padrastro de Hooker durante sus exhaustivas búsquedas. El importante estudio de Alan Lomax sobre el *blues* del Delta tampoco hace ninguna mención a Moore, y es inútil buscar en otras fuentes en las que podría aparecer alguna información de interés. Es casi seguro que Hooker exageró con respecto a la reputación de Moore en su zona. En cualquier caso, es impresionante constatar la riqueza de esta pequeña localidad en lo que al *blues* respecta, ya que figuras del talento de Moore y Hooker no merecen ni una mención por parte de los demás músicos en activo.

Si bien nos falta información sobre la carrera musical de Willie Moore, hay pocas dudas con respecto a la decisiva influencia que tuvo en la vida de John Lee Hooker. El padre de éste, el reverendo William Hooker, rechazaba la pecaminosa música profana, y cuando un *bluesman* itinerante que cortejaba a una de sus hijas le regaló una guitarra a John Lee, al joven se le permitió conservarla con la condición de que nunca la metiera en casa. Cuando su madre, Minnie Ramsey, se fue a vivir con Willie Moore, todos sus hijos decidieron quedarse con el reverendo Hooker excepto John Lee. Para él, no se trataba sólo de elegir entre dos padres, sino de tomar una decisión entre los valores irreconciliables representados por las dos figuras paternas en conflicto: el reverendo Hooker, que iba por el recto camino del Señor, y Willie Moore, el hombre que tocaba *blues*. En su juventud, John Lee Hooker fue muy admirado por la fuerza y la seguridad con que cantaba en la iglesia. Sólo tenía nueve o diez años, pero ya desde entonces sus capacidades vocales llamaban la atención. «Era un gran cantante de^[183] *gospel*», alardearía más tarde. “Toda la gente del condado me miraba y decía: ‘Oh, ese niño es especial, canta mejor que nadie que yo haya visto’”. El reverendo Hooker no le exigía que renunciara a la música; John Lee podría haber llegado a un acuerdo con él y con la iglesia para canalizar su vocación por la senda religiosa, pero escogió a Willie Moore y el *blues*.

En cualquier caso, las últimas grabaciones de Hooker, con sus exhortaciones y sus largos pasajes hablados en una apasionada prosa, a menudo suenan como si procedieran directamente del púlpito: sienta cátedra sobre la siempre cambiante esencia del *boogie* en un lenguaje que parecería estar describiendo la experiencia de un cristiano renacido en un encuentro religioso. Cuando Bernard Besman llevó a Hooker al estudio en noviembre de 1948 para hacer lo que resultaría una sesión de grabación histórica, el guitarrista contó la noticia con la convicción de un verdadero creyente que acabara de descubrir un nuevo credo:

- (hablado): Me senté por ahí, ya sabes.
 Al cabo de un rato, me puse a saltar.
 Tío, cómo saltaba.
- (gritando): Después me puse a saltar.

(cantando): He estado saltando desde aquel día.

Éste fue el momento en el que Hooker se reencontró con su padre, moviéndose frenéticamente al ritmo de su guitarra y del pulso que marcaba con el pie. Y su estrategia para ganar prosélitos funcionó muy bien: «Boogie Chillen», grabado aquel mismo día de noviembre, alcanzó con sorprendente facilidad el número 1 en las listas de *rhythm and blues* de la revista *Billboard*. Hay quien ha afirmado que llegó a vender un millón de copias, una cifra extraordinaria para cualquier disco, pero mucho más para el de un guitarrista negro desconocido que toca sin acompañamiento y que se edita en un pequeño sello independiente. La canción prácticamente no tiene melodía, y menos aún armonía. De hecho, apenas se puede decir que se trate de una canción. Se parece más a un flujo de conciencia con un marcado impulso rítmico y en un compás de cuatro por cuatro. En cualquier caso, el *boogie* ya estaba ahí... y resultó irresistible.

2

BLUES PROFUNDO

«Yo sé por qué los mejores artistas de *blues* son de Mississippi^[184]», le dijo Hooker a un entrevistador de *Melody Maker* en 1964. “Porque es el peor estado. Uno siente esa clase de tristeza cuando está ahí abajo, en Mississippi”.

John Lee Hooker no sentía ningún cariño por su estado natal, y poco a poco fue entendiendo que su música podía proporcionarle una vía de escape. Aunque Hooker pasó una buena parte de su infancia en la plantación Fewell, cerca de Vance, y a su padre le había ido bastante bien como aparcerero —trabajaba y vivía en un terreno de cuarenta hectáreas—, este tipo de vida no tenía ningún atractivo para el joven. En un momento que parece sacado directamente de una canción de Muddy Waters, se acordó de un trascendental encuentro con una gitana que le aseguró que sería famoso en el mundo entero y conseguiría una gran riqueza. Sus amigos se mofaron de esta predicción, y aunque Hooker deseaba creerla, se preguntó cómo podría suceder.

Viajaba con frecuencia a Clarksdale, e incluso vivió durante una temporada en Issaquena Street, pero su música no le reportó muchos admiradores en esta localidad rebotante de guitarristas de *blues*. Cuando le preguntaron, en la última etapa de su vida, cuáles habían sido sus lugares preferidos para tocar en aquella época, Hooker no mencionó ningún garito, ninguna reunión social, ni siquiera una esquina o una estación de trenes. Lo que dijo es que le gustaba tocar en el porche delantero de su casa o en la soledad de los bosques. En plena región del Delta, cuna del *blues*, Hooker aprendió el oficio por su cuenta. Cuando le preguntaron si tocaba con amigos, dijo que no recordaba haberlo hecho. Y ninguno de sus hermanos compartía su pasión por la música; por el contrario, la consideraban algo sospechoso o despreciable.

Hooker, como muchos otros de su generación, abandonó el Delta en busca de una vida mejor en el norte, pero sería un error suponer que lo hizo pensando en su carrera musical, aunque Hooker explicó su llegada a la madurez en estos términos: «Sabía que si me quedaba en Mississippi^[185], nunca llegaría a nada. La gente no dejaba de decírmelo, la gente mayor [...]. Decían: ‘Chico, tienes que irte de aquí. Eres demasiado bueno. Tienes que irte al norte. Puedes conseguirlo’. Y yo no sabía si tenían razón o no». Sin embargo, el hecho de que Hooker fuera un desconocido en su localidad no apoya este relato, según el cual tenía demasiado talento para Clarksdale. Su carrera musical apenas había comenzado en el momento en que tomó la decisión de marcharse, y el joven John Lee Hooker no había agotado, ni mucho menos, las oportunidades de actuar y crecer como artista que se le podían presentar en su tierra natal.

Su primer movimiento fue bastante cauto: un viaje a Memphis, a poco más de cien kilómetros. Incluso aunque no tuviera dinero, podía viajar allí y, si no le surgía

nada, volver tranquilamente a casa. Pero alrededor de 1933, Hooker se hizo un hueco con rapidez en la industria del espectáculo de Memphis, incluso en la famosa Beale Street... sólo que de acomodador en un teatro. Seguía tocando la guitarra y cantando, pero lo hacía en soledad, casi siempre en la habitación que ocupaba en la pensión de su tía Emma Lou. Según algunos relatos, sin duda exagerados, el joven John Lee Hooker se hizo amigo de B. B. King en Memphis y pasó mucho tiempo con él durante esta época. Pero como King, que en aquel entonces tenía ocho años, no llegaría a Memphis hasta una década más tarde, hay que desechar esta información; se trata de otra historia cuestionable en una biografía que, como ya hemos visto, está repleta de falsedades. Hooker, por su parte, no tuvo tiempo de esperar a que B. B. King se hiciera mayor: su madre y su padrastro llegaron y se lo llevaron de vuelta a Mississippi al cabo de unas semanas.

Sin embargo, resultó imposible hacer que John Lee Hooker se conformara con la vida rural tras su breve pero embriagador paso por la ciudad. Al cabo de unos días, volvió a escaparse a Memphis, y en esta ocasión no se instaló con su tía, para que no pudieran encontrarlo. Esta visita fue más duradera, pero tampoco tuvo ningún impacto como guitarrista en la escena local. Los ingresos que obtenía con la música eran insignificantes; ganaba aún menos de lo que podría cobrar un músico decente tocando en los garitos del Delta. Poco después abandonó Memphis y se dirigió, en primer lugar, a Knoxville, para instalarse por fin en Cincinnati. Como otros músicos de *blues*, Hooker «vagabundó», pero cada vez que llegaba a una ciudad buscaba un trabajo convencional, y su vida, durante los años de la Gran Depresión, no tuvo nada de glamourosa. Se mantuvo trabajando de lavaplatos o de conserje, de acomodador o en una fábrica; hacía lo que podía, tal vez soñando con la fama y la fortuna, pero conformándose con un salario de diez dólares. Tocaba habitualmente en una casa particular donde se celebraban fiestas los fines de semana, pero siempre se aseguraba de que iba a estar en su puesto el lunes por la mañana. Hooker sabía que en Cincinnati había un sello discográfico bastante potente que deseaba grabar a artistas negros —King Records, que con el tiempo se haría famoso por ser la compañía de James Brown—, pero no se atrevía a ofrecerse. «Nadie me conocía, ni siquiera lo pensaba^[186]. En aquel momento, no tenía ninguna posibilidad».

A Hooker por fin empezó a irle bien cuando se trasladó a Detroit, a comienzos de la década de 1940, pero incluso este decisivo desplazamiento fue menos motivado por los atractivos musicales de esta localidad que por las oportunidades económicas que había en la ciudad del motor. Prácticamente todos los coches que circulaban por Estados Unidos en aquella época se habían hecho en Detroit, y Hooker llegó buscando un salario mejor y un ambiente laboral más estable. Salvo un breve periodo que pasó en el ejército —Hooker afirmaba que lo habían licenciado cuando descubrieron que había mentido en los documentos que presentó para enrolarse; por una vez, su confusa biografía se volvió contra él—, se ganó la vida en las fábricas locales, que estaban en su momento de máximo esplendor, a menudo como conserje y

en algunas ocasiones en la cadena de montaje. Siempre había algún trabajo disponible, e incluso si en alguna planta lo despedían por quedarse dormido, encontraba con rapidez otro lugar donde lo contrataban. Y cada vez se quedaba dormido en el trabajo con mayor frecuencia, ya que Hooker dedicaba las noches a su segunda carrera, la de músico de *blues*.

Hooker siguió tocando en fiestas de casas particulares, como había hecho en Cincinnati, pero además empezó a buscar otros lugares donde interpretar su música. Los clubes nocturnos de Detroit eran demasiado finos como para programar *blues* con asiduidad, y menos aún la cruda y sureña modalidad que tocaba Hooker, pero muchos bares para la clase trabajadora se mostraban receptivos a esta clase de música. Al carecer de una reputación, y de discos grabados bajo su nombre, e incluso de un carnet sindical que diera cuenta de su profesionalidad como músico, Hooker tenía que confiar en su capacidad de persuasión y en su insistencia para lograr que se escuchara su música. Aparecía con la guitarra y preguntaba si podía tocar una canción, y en muchos casos estas interpretaciones espontáneas le servían para conseguir actuaciones de verdad. Con el tiempo, el *boogie* de Hooker demostraría que era una tarjeta de visita mucho más potente que la que podría haberle proporcionado la Federación de Músicos Americanos de la localidad. En aquella época tocaba muchas de las canciones que más adelante grabaría con gran éxito: «Boogie Chillen», «Sallie Mae», «Crawlin' King Snake» [El rey serpiente que se arrastra] y «Hobo Blues» [El *blues* del vagabundo]. A medida que aumentaba el número de sus seguidores y lo llamaban para cada vez más actuaciones, Hooker iba dejando de ser un guitarrista de *blues* a tiempo parcial. El Apex Bar, el Caribbean Club, el Henry's Swing Club, el Sensation y otros locales de conciertos se convirtieron en tribunas desde las que mostraba su característico estilo. Con el tiempo, en la industria de la música se empezó a oír hablar de un notable nuevo talento que había aparecido en escena.

Elmer Barbee, que era el propietario de una tienda de discos en Lafayette, escuchó hablar del prometedor guitarrista y quiso escucharlo, por lo que se pasó por el Apex Bar, que estaba atestado de gente. Hooker estaba tocando en trío con el pianista James Watkins y el batería Curtis Foster, y Barbee quedó profundamente impresionado por su música. Hooker recuerda que Barbee le dijo: «Eres el mejor que he oído nunca^[187]». A raíz de aquel encuentro, Hooker empezó a frecuentar el pequeño estudio de grabación que Barbee había montado en la parte de atrás de su tienda. Allí, durante unos meses, grabaron algunos discos de acetato; en algunos de ellos, Hooker tocaba solo, y en otros se sumaba una banda para acompañarlo. Algunos de estos discos han sobrevivido, y nos muestran una imagen contradictoria: cuando lo acompaña el piano, Hooker deja que sea éste el que establezca el pulso de la canción, y el resultado es mediocre, pero cuando Hooker toca solo, la música transmite una potente energía.

Hay una grabación no profesional hecha por Hooker en una fiesta en una casa, en

esta misma época, que revela de un modo aún más claro la fuerza hipnótica que tenía su música. Gene Deitch era un dibujante e ilustrador que hacía poco que se había trasladado a Detroit desde Los Ángeles, donde solía organizar actuaciones en su chalet de Hollywood, y quería seguir montando esos conciertos informales en su nuevo hogar. Un amigo le habló de la incendiaria música que tocaba John Lee Hooker en los clubes locales, y poco después el guitarrista estaba actuando sobre la mesa del comedor de Deitch, y a veces una grabadora DuKane registraba sus interpretaciones. Esta música, que está entre las mejores grabaciones de *blues* hechas en la década de 1940, casi se pierde para siempre. Las cintas, al final, aparecieron en Checoslovaquia, y no hubo una edición comercial hasta el año 2004. Habían pasado cincuenta y cinco años, pero la música no había perdido nada de su vitalidad.

Según sus admiradores, esto es «*blues* profundo», *blues* despojado de todo lo irrelevante, que se toca para un público pero casi como si quienes escuchan no tuvieran ninguna importancia, que surge de una pasión interior en lugar de responder a las expectativas externas. Incluso cuando Hooker tocaba lo que le pedían los asistentes a las actuaciones en la casa de Deitch —y la amplitud de su repertorio es sorprendente, ya que incluye *spirituals*, canciones folk y antiguos *blues* rurales, además de sus propias composiciones—, transformaba esos temas ajenos por medio de versiones distintivamente personales, como si explotara alguna reserva interior de sentimientos. Casi como los actores del método, de aquella misma época, Hooker revelaba que las emociones más personales, las que se sienten más profundamente, podían emplearse como trampolín para actuar en público. A finales de la década de 1940, este «*blues* profundo» había desaparecido casi del todo del mundo de la música comercial; se había ido con Charley Patton y Robert Johnson, ya fallecidos, o con Son House y Skip James, que parecían haber desaparecido de la faz de la tierra. Pero, debido precisamente a las crecientes artimañas de la industria musical, se fue creando un interés por esta clase de música: canciones que se liberan de todo lo que no es imprescindible, de los lazos y moños con que los productores adornaban sus triviales propuestas, y muestran el corazón palpitante que hay en su interior. La industria discográfica, tras la Segunda Guerra Mundial, había encontrado una fórmula de éxito que consistía en descubrir talentos prometedores y mejorarlos por medio de la publicidad, dar sobre ellos toda clase de detalles y hacerlos grabar acompañados por los músicos de estudio más adecuados para el estilo que estuviera de moda en cada momento. La idea de coger una música sin elaborar y mantenerla así, en toda su crudeza, debía parecerles tan rara y poco atractiva a Barbee y sus colegas como podía haber resultado un plato de *sushi* en un restaurante de Detroit en el año 1948. Sin embargo, Barbee y su protegido se fueron dando cuenta, poco a poco, de que cuantos menos ajustes le hacían a la música de Hooker, cuanto menos la elaboraran, mejor sonaba.

No hay que olvidar que los oyentes norteamericanos —en realidad, todo el clima cultural— se acercaban a un extraordinario cambio, que surgiría con las tendencias

bohémias de la década de 1950 y se radicalizaría más adelante, en la década de 1960, hasta convertirse en una auténtica rebelión. Las artimañas comerciales y de *marketing* se volvieron sospechosas, y la búsqueda de la autenticidad se convirtió en algo esencial a las vanguardias del nuevo paradigma. La energía primaria del joven Marlon Brando, la libertad ilimitada de la prosa de *En el camino* de Jack Kerouac, la actitud distante del trompetista de *cool jazz* Miles Davis y el ingenuo idealismo de Holden Caulfield en *El guardián entre el centeno*, de Salinger, son, a pesar de sus diferencias individuales, anuncios claros de que se aproximaba un tono cultural distinto, de un posicionamiento iconoclasta en el que los refinamientos del pasado se desdeñaban por adormecer el espíritu y generar conformismo.

El *blues* desempeñó un papel importante en esta transformación. La atormentada historia de esta música, su sospechoso estatus social, su rol como cauce de expresión de la clase más oprimida del país y su falta de barniz y sofisticación superficial tal vez fueran considerados limitaciones o defectos en el pasado, pero en la tumultuosa nueva visión del mundo, estas características eran virtudes, garantías de realidad, de esa valorada autenticidad que se convertiría en una obsesión de la industria del espectáculo: una cualidad que siempre parecía estar amenazada con desaparecer, como en la historia del rey Midas, en cuanto los ejecutivos pusieran las manos sobre ella. A finales de la década de 1940, incluso el *blues* había perdido buena parte de su verosimilitud debido a que las compañías discográficas lo habían domesticado y adaptado a sus fines. Pero el éxito de Lightnin' Hopkins, un poco antes de que Hooker apareciera en escena, demostró, para sorpresa de mucha gente que trabajaba en la industria, que el *blues* antiguo podía encontrar un nuevo público.

Hopkins había llegado a un estudio de grabación de Los Ángeles, después de la Segunda Guerra Mundial, casi como a través de un túnel del tiempo: la música que tocaba tenía más en común con la de Blind Lemon Jefferson que con el *swing*, el *bop* o el *rhythm and blues* que dominaban las emisoras de radio. El éxito de su tema «Katie May», grabado en su primera sesión, debió de haberles parecido a muchos una pura cuestión de suerte, pero revelaba algo más profundo: una fisura en la artera industria musical, una falla que en el futuro provocaría una ruptura, que iba a consistir en desbancar a los pulidos ídolos del pop y en dejar paso a un sonido más áspero, más duro, que no pedía disculpas por su pobre linaje ni por sus modales toscos. Y casi al mismo tiempo que Hooker daba su primer gran paso adelante de un modo similar, Muddy Waters agitaba la ciudad de Chicago con sus primeros éxitos, temas por cuya viabilidad comercial nadie habría apostado ya que parecían demasiado anticuados para gustarles a los oyentes de una gran urbe. ¿Se trata de una coincidencia? La verdad es que no: aunque los *blues* más profundos siempre resisten las tendencias y las presiones de la industria de la música, su éxito comercial surge, al menos en parte, de un vacío en la cultura sonora, un vacío creado por la propia industria en su esforzado intento por convertirlo todo en mercancía. Hooker, Waters y Hopkins formaban parte de la misma vanguardia, de una vuelta a las raíces que, en

realidad, era un «regreso al futuro», una señal que indicaba hasta qué punto el pasado del *blues* moldearía el sonido de la siguiente generación.

3

TODOS LOS QUE TRABAJAN EN LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA SON UNOS ESTAFADORES

Fascinado por su nuevo descubrimiento, Elmer Barbee llevó a Hooker ante Bernard Besman, un inflexible hombre de negocios que era un pez gordo en el pequeño estanque de la música en Detroit después de la guerra. Junto a su socio Johnny Caplan, Besman había creado Pan American, una distribuidora de discos que, tras unos comienzos duros, se había convertido en un poderoso actor a nivel regional, y ahora quería montar un sello llamado Sensation. Como los hermanos Chess, Besman era un inmigrante cuya familia se había establecido en Estados Unidos en la década de 1920, procedentes de Kiev, pasando por Londres. El joven Bernard Besman había demostrado ciertas capacidades como pianista, pero pronto se dio cuenta de que le iba mucho mejor dedicándose a conseguir conciertos para las bandas de otros músicos más talentosos. Con el tiempo, lograría convertir su inversión inicial de seis mil dólares en Pan American en un importante negocio que le permitió hacerse millonario, instalarse en California y retirarse tranquilamente.

Una buena parte de esa riqueza se anunció en otoño de 1948, cuando hicieron pasar a John Lee Hooker al despacho de Besman. Éste nunca había trabajado con un talento tan grande, y nunca volvería a hacerlo. Sin embargo, hay que reconocerle cierto mérito por la forma en que se dio cuenta de que se le había presentado una oportunidad importante y por cómo supo aprovecharla. Una de las primeras cosas que notó Besman fue que el *bluesman* tartamudeaba marcadamente. Este problema parecía desaparecer cuando Hooker cantaba; pero en cualquier caso, muchos ejecutivos de la industria discográfica se habrían cerrado en banda de inmediato, negándose a invertir dinero en un vocalista con un defecto del habla. Besman hizo todo lo contrario: no sólo decidió grabar a Hooker cantando, sino también permitirle que incluyera largos monólogos hablados en sus interpretaciones. Además, Besman estaba decidido a presentar a su nuevo descubrimiento en un disco sin ningún acompañamiento. Hooker había actuado a menudo en trío o en cuarteto, pero ahora aparecería en solitario. Y en lugar de pedirle a Hooker que dejara de dar golpecitos en el suelo con el pie (la eterna petición de los productores y los ingenieros desde el nacimiento del sonido grabado), Besman decidió no sólo dejar que el pie golpeará sino hacer que marcara el ritmo bien fuerte. Incluso colocó el micrófono de manera que su entrada apuntara directamente hacia el pie.

Quizá todavía sea más destacable que Besman ni siquiera esperaba que Hooker tocara *blues*, al menos no el *blues* tal como se había definido tradicionalmente. Por el contrario, dejó que el guitarrista se quedara en un único acorde, tocando un *riff* mientras improvisaba una narración. El *boogie* de Hooker sonaba *bluesero*, sin ninguna duda, pero carecía de la estructura formal del *blues*, del cambio al acorde

subdominante, de la repetición al cabo de doce compases, de una letra organizada según la forma A-A-B, del sonido de la guitarra tocada con un cuello de botella. En realidad, ni siquiera se trataba de canciones, sino de unos ritmos libres que no tenían ni un principio, ni una parte intermedia ni un final claros. Terminaban al cabo de unos tres minutos, pero esto no era más que una imposición de los discos de 78 rpm. Cuando Hooker se metía en un ritmo, daba la sensación de que podía seguir durante una hora, o todo un día, o quizá parar para comer o para echarse una siesta y retomarlo después donde lo había dejado. Muchos oyentes han asumido que Besman no tuvo ninguna influencia en estas cuestiones, que se limitó a aceptar la música de Hooker tal como se la había encontrado, pero las grabaciones de Deitch de esa misma época muestran que Hooker era muy capaz de tocar *blues* antiguos —«Trouble in Mind» [Preocupaciones] o «Catfish Blues»— con una forma perfectamente reconocible. La verdad es que la falta de experiencia de Besman con discos de *blues* bien pudo haber hecho que fuera más tolerante con estas excentricidades, cosa que, por ejemplo, nunca habría sucedido con una producción de los hermanos Chess.

Hooker hizo dos apasionantes tomas de «Sallie Mae» en las que se mantiene cerca de la forma del *blues* tradicional, aunque ignora con arrogancia la regla según la cual la frase A tiene que rimar con la frase B. En todo caso, el flujo rítmico compensa de sobra cualquier limitación de la letra. En momentos como éste, Hooker demuestra que nadie tenía mejor sentido rítmico que él para los *blues* de tempos medios y lentos. «Poor Slim» [Pobre Slim] está grabada con un tempo todavía más lento, que se instala en ese punto fronterizo en el que un ritmo parece a punto de convertirse en un *rubato* libre. Pero Hooker y Besman también experimentaron con tempos más rápidos, aunque marcados con delicadeza, con pulsaciones en lugar de golpes, mientras el sonido del pie del músico interactúa con las vibraciones de la guitarra y todo ello apuntala una enmarañada narración, medio hablada y medio cantada. En los temas que titularon «Henry's Swing Club» [El club de *swing* de Henry] y «Johnny Lee's Original Boogie» [El *boogie* original de Johnnie Lee], el músico y el productor consiguen evocar nada menos que la versión moderna de una banda formada por un solo hombre. Por último, en «Boogie Chillen», todo se conjuga en uno de esos momentos mágicos que en ocasiones se dan en los clubes nocturnos, en el calor de una actuación, pero rara vez ocurren en el aséptico ambiente de un estudio de grabación.

Joe Bihari y sus hermanos, los propietarios de una gran compañía discográfica independiente de Los Ángeles que se llamaba Modern, se entusiasmaron tanto con «Boogie Chillen» que Besman accedió a darles el *master*. La potente distribución que tenía Modern en el sur supuso una ayuda incalculable para fomentar y satisfacer una creciente demanda de la música de Hooker. Un pinchadiscos de una emisora de Nashville puso el disco doce veces seguidas, y después empezó a sonar el teléfono: los oyentes querían seguir escuchándolo. B. B. King, que trabajaba de pinchadiscos en la emisora WDIA, de Memphis, ponía una y otra vez esta nueva y exitosa canción.

Buddy Guy la oyó en Louisiana y Albert Collins lo hizo en Texas; la siguiente generación de músicos de *blues* se quedó fascinada por el nuevo sonido procedente de Detroit. En febrero de 1949, «Boogie Chillen» ya había alcanzado el primer puesto en la categoría de *rhythm and blues* de *Billboard*. Más adelante, Besman negaría la frecuente afirmación de que el disco llegó a vender un millón de copias: él nunca había cobrado por un millón de ejemplares, refunfuñaba, y, desde luego, los *royalties* que le pagó a Hooker ni se acercaban a esa cifra. En cualquier caso, «Boogie Chillen» causó sensación, y todavía seguía encabezando las listas de ventas cuando Besman llevó de nuevo a su flamante descubrimiento al estudio para que volviera a grabar.

Un productor con más experiencia que Besman quizá habría intentado encontrar la fórmula adecuada para conseguir un segundo gran éxito. Dirigir a Hooker en el estudio no era como producir a otros artistas. Uno puede hablar de inspiración artística todo lo que quiera, pero la realidad económica exige que la mayor parte de las bandas lleguen a las sesiones de grabación preparadas para tocar un material que ha sido bien ensayado y del que, al cabo de una serie de tomas, consiguen una versión pulida y convincente. Pero las cosas no eran así con Hooker: una segunda toma generaba una canción completamente distinta. La clase de producción metódica que, por ejemplo, se hacía en Chess con la música de Muddy Waters —el guitarrista podía hacer hasta veinte tomas antes de que todo el mundo quedara contento— nunca habría funcionado bien en el caso del joven John Lee Hooker. En veinte tomas, habría versionado toda la historia del *blues* y no se habría hecho nada parecido a una versión definitiva de una canción en particular. Sin embargo, Besman comprendió la esencia del talento de Hooker tal vez mejor que ninguno de los productores posteriores del *bluesman*. No quería interpretaciones pulidas; quería capturar la pasión del momento. Se dejaba llevar por las circunstancias, y si la toma dos sonaba como otra canción diferente, Besman se limitaba a aceptar que se trataba de una nueva creación y le ponía otro título.

Estas condiciones resultaron muy apropiadas para el desarrollo de Hooker. Tocaba con la misma libertad y espontaneidad con que lo habría hecho para un grupo de amigos íntimos. Los compradores de discos percibieron esta naturalidad y respondieron en las tiendas. Durante el verano de 1949, «Hobo Blues» subió hasta el quinto lugar en las listas; y por si esto fuera poco, el tema que iba en la cara B, «Hoogie Boogie» [El *boogie* del blanquito], llegó al noveno. En diciembre, «Crawlin' King Snake», un *blues* lento e hipnótico que se arrastraba y zigzagueaba a una velocidad apenas superior a los 70 pulsos por minuto, alcanzó el sexto lugar. Los discos de éxito son algo habitual en la industria de la música, pero no hay nada más raro que situarse en las listas con un tema que ha salido en una cara B; quizá la única excepción sea hacerlo con un *blues* lento tocado sin ningún acompañamiento más que el de la guitarra. ¡Y Hooker y Besman consiguieron ambas cosas! Debieron de haber comprendido que, dadas las características de la peculiar musa de Hooker, infringir todas las reglas era el camino más seguro hacia el éxito.

Hooker infringió también otras reglas —las de la ley, con respecto a su contrato— de una manera flagrante, cosa que a Besman no le gustó tanto: otras compañías discográficas rivales querían subirse al carro del *boogie* y, empleando a Elmer Barbee de intermediario, consiguieron llevar a Hooker al estudio para que grabara bajo otros nombres. Esta práctica no era algo infrecuente en la industria, aunque pocos la llevaron a cabo más implacablemente que Barbee y Hooker. Los sellos pequeños no solían emprender acciones legales para proteger sus derechos, ya que esto podría sacar a la luz, en un tribunal, sus propios contratos y sus acuerdos para pagar *royalties*, que por regla general eran bastante turbios y cuestionables. «Todos los que trabajan en la industria discográfica son unos estafadores^[188]», admitió Besman durante una entrevista que le hizo Charles Shaar Murray en 1994. “Todos. No importa lo grandes o lo pequeños que sean”. Pero tras un instante de reflexión, añadió: “No estoy hablando de mí. Yo no cuento”. Por supuesto, Hooker sabía que estaba incumpliendo su acuerdo con Besman, pero justificaba sus actividades como una forma de cobrar los *royalties* generados por “Boogie Chillen” que nunca recibió.

Por cien dólares —abonados en efectivo—, Barbee podía llevar al estudio a la nueva estrella del *blues* para una sesión de grabación clandestina a altas horas de la noche. Muchos aceptaron la oferta. Hooker grabó con el pseudónimo de «Texas Slim» para el sello King; con el de «Birmingham Sam and his Magic Guitar» [Sam de Birmingham y su guitarra mágica] para Savoy; con el de «The Boogie Man» para Acorn Records; con el de «Little Pork Chops» para el sello Danceland; y con el de «Delta John» para Regent. Los aficionados al *blues* se quedaban asombrados cuando se topaban con discos de John Lee Booker o John Lee Cooker; se trataba, una vez más, de Hooker escondido tras estos transparentes apodos. A los no iniciados les podía dar la impresión de que un nuevo estilo de *blues* había llegado a la escena, y de que tenía media docena de exponentes distintos. Sin embargo, detrás de esta miniindustria del *boogie-blues* sólo había un hombre. Como una inundación en el Delta que revienta los diques, un torrente musical manaba de una única persona; se trata de una puesta de largo espectacular y sin precedentes en la historia de esta clase de música. Durante los primeros cinco años de su carrera discográfica, la música de John Lee Hooker apareció en unas dos docenas de sellos distintos, firmada con una cantidad apenas inferior de nombres; en esta época grabó más música que Robert Johnson, Son House, Tommy Johnson y Skip James juntos a lo largo de toda su vida.

Hooker afirma que muchas veces componía sus canciones mientras iba conduciendo rumbo a la sesión de grabación. Esta arrogante actitud tendría unos resultados desastrosos en el caso de otros artistas, pero Hooker era distinto: «Puedo meterme en un estudio^[189] y grabar cinco o seis canciones en un par de horas», fanfarroneaba ante Jas Obrecht en 1992. “Podría hacer diez álbumes cada año, y todos serían perfectos”. Con un ritmo de grabaciones que agotaría la energía creativa de cualquier otro, Hooker produjo una obra, durante estos años, que nunca superaría. Y aunque el frenético ritmo dio pie a ciertas repeticiones y creó la sensación de que

se parodiaba a sí mismo, la música nunca sonó estancada. Ni Texas Slim ni Delta John ni ninguno de los otros pseudónimos publicó jamás un tema aburrido o mediocre. Como esos chamanes de culturas no occidentales cuyos ritmos mágicos alteran los estados mentales de quienes los escuchan, y los conducen a un nivel superior de conciencia, parecía que Hooker canalizaba a voluntad alguna poderosa fuerza cósmica, un *boogie* primordial, que nunca lo abandonaba.

Pero el exceso de grabaciones amenazó con abrumar a los fans de Hooker, con saturarlos con tanto *boogie*. Haciendo un cálculo por lo bajo, en 1950 salieron al mercado veintidós discos de Hooker, bajo diversos nombres y en un montón de sellos distintos. Los pinchadiscos y los compradores de discos se rebelaron, y sólo una canción, «Huckle Up Baby» [Mueve las caderas, nena], estuvo cerca de alcanzar las cifras de ventas de los anteriores temas de Hooker, y llegó al número quince en la lista de *rhythm and blues* de *Billboard*. Hooker corrió el riesgo de convertirse, a los treinta y tres años, en una novedosa vieja estrella cuyo momento de gloria ya había pasado. Besman siguió haciendo discos con su mejor músico, pero la mayor parte de ellos se quedó sin publicar, y la posibilidad de volver a colocar un tema en el número uno de las listas parecía cada vez más remota. A pesar de sus éxitos, Hooker apenas había conseguido mejorar su situación vital. Las compañías discográficas se habían embolsado la mayoría del dinero que generaban sus éxitos, y Hooker seguía tocando en los clubes para la clase obrera donde había empezado a hacerse un nombre, incapaz de conseguir actuaciones en lugares de mayor categoría. Mientras tanto, en sitios como el Apex y el Caribbean no podían pagarle mucho más de lo que le pagaban antes; incluso si ahora acudían cien personas más que antes a escuchar al famoso John Lee Hooker, casi todas ellas tenían que quedarse fuera, ya que los clubes siempre habían estado llenos.

El propio Hooker también tenía motivos para sentirse agotado, exhausto, desde el punto de vista creativo, por el ritmo de grabaciones sin descanso que se había impuesto a lo largo de dos años. Sin embargo, hacia finales de 1951, justo cuando parecía que su carrera había llegado a un punto muerto, Hooker explotó con otra inspirada grabación que llegó rápidamente al número uno en la lista de *rhythm and blues* de *Billboard*. «I'm in the Mood» [Tengo ganas] mostró que la voz de Hooker podía tener efectos tan hipnóticos como el pulso de su guitarra. Construida a partir de una voz con su eco y un ritmo lento y vibrante, la canción evoca un erotismo de altas horas de la noche que se acercaba al límite de lo permitido en las emisoras de radio en aquella época. Hooker, por su parte, demostró que su talento era cualquier cosa menos unidimensional, que su ámbito de expresión musical se proyectaba mucho más allá que el material *bluesero* convencional. «I'm in the Mood» tiene más en común con la música *soul* de la década de 1970 que con la tradición del *blues* del Delta. Da la sensación de que, en aquel momento, la carrera de Hooker podría haber tomado una dirección muy diferente, más parecida a la de esos otros dos talentosos músicos que también procedían de Clarksdale, Ike Turner y Sam Cooke, que absorbieron el

blues y el *gospel* del Delta pero llegaron a las listas de ventas como artistas de pop con un toque de *soul*. Eddie Kirkland, un guitarrista nacido en Jamaica que solía acompañar a Hooker en esta época y que participó en la grabación de «I'm in the Mood», hizo precisamente este recorrido, para unirse en cierto momento a la banda de Otis Redding. Inmerso en aquel crisol musical que, unos años más tarde, vería el nacimiento del sonido Motown, Hooker podría haber hecho lo mismo a mucho mayor escala. Pero, por el contrario, mantuvo una fidelidad al *blues* que quizá, durante un tiempo, pudo haber limitado su público, pero que al final le reportaría una reputación mucho más importante: la de ser uno de los últimos portadores de la llama, la auténtica voz de la tradición del Delta.

A mediados de 1952, Hooker había grabado más de doscientas canciones, en poco más de tres años de carrera discográfica. Y la responsabilidad creativa era claramente suya: en la mayoría de las interpretaciones Hooker era quien aportaba la voz, la guitarra, la composición y los arreglos; es decir, prácticamente todo. En las raras ocasiones en que se le unían algunos acompañantes —Eddie Kirkland a la guitarra, James Watkins al piano o Eddie Burns a la armónica—, Hooker también solía ser el que dirigía la interpretación, establecía el tono y el pulso y creaba la fuerza que les daba a sus grabaciones su especial atractivo. La verdad es que acompañar a Hooker no era una tarea fácil: cuando en diciembre de 1952 llevó al estudio a algunos músicos con los que solía tocar en los clubes de Detroit con la intención de añadir un saxofón, un piano y una batería a la mezcla, el resultado fue una locura en la que nadie era capaz de encontrar el uno del compás. «It's Been a Long Time Baby» [Ha pasado mucho tiempo, nena] probablemente se escribió con la intención de que fuera un *blues* convencional de doce compases, pero Hooker termina la primera vuelta al cabo de nueve compases y medio, comprime aún más la forma en la siguiente, reduciéndola a nueve compases, y la alarga, al menos en términos comparativos, hasta diez en la tercera vuelta. Llegado ese punto, Hooker se calla para dejar espacio para un solo de saxo y la banda se instala de inmediato en la forma de *blues* de doce compases; casi se puede escuchar un suspiro de alivio colectivo en el momento en que los acompañantes por fin se enteran de dónde caen los compases y los distintos acordes. Cuando tocaba solo, Hooker podía dar rienda suelta a estas excentricidades rítmicas y la canción no se resentía ni dejaba de transmitir una sensación de totalidad orgánica, pero cuando tocaba con sus colegas, lo único que hacía era sembrar la confusión.

En sus giras, que a medida que avanzaba la década se fueron volviendo una fuente de ingresos cada vez más importante para él, Hooker solía viajar con un solo colega, el guitarrista Kirkland, que se encargaba de todo salvo de arropar a su jefe cuando se acostaba por la noche. Kirkland conducía el coche, lo arreglaba cuando se estropeaba, hacía de manager informal y de guardaespaldas e incluso reclutaba mujeres para que volvieran al hotel con el señor Hooker. Entre tanto, Kirkland también demostró, desde luego, una capacidad instintiva para entrelazar su guitarra y

sus coros con lo que tocaba y cantaba Hooker, dejando que la forma de *blues* se contrajera o se expandiera, siguiendo siempre las necesidades de cada momento en lugar de guiarse por una estructura formal. Kirkland sería el más fiable de los colaboradores de Hooker en el estudio de grabación durante esta época, y en algunas ocasiones Hooker incluso permitió que su versátil colaborador interviniera como cantante solista o publicara una interpretación bajo su nombre, mientras Hooker se retiraba a un segundo plano.

En general, la vida en la carretera era preferible a lo que esperaba a Hooker cuando volvía a su hogar. Vivió con Maude Mathis, a quien había conocido en 1944, durante un cuarto de siglo, pero la duración de esta relación no debe confundirse con una señal de tranquilidad o estabilidad. Las discusiones y peleas que tenían en casa llegaban en ocasiones hasta los clubes nocturnos donde tocaba Hooker, y sus seguidores podían presenciar ciertos espectáculos sobre el escenario que los dejaban boquiabiertos. Una vez, en una actuación en Toledo, Maude llegó sin avisar —había planificado un viaje directo desde Detroit—, y sorprendió a Hooker en medio del concierto, le quitó la guitarra y se la rompió en la cabeza. ¡Por suerte para él, aquella noche Hooker estaba tocando un instrumento acústico y no su sólida Gibson Les Paul! Pero a Maude Hooker no le planteaba problemas la posibilidad de causar daños irreversibles. Al final de su vida, Hooker no podía doblar uno de sus dedos, ya que su esposa le había cortado un tendón durante una pelea especialmente agria. De todas formas, la mayoría de las veces el dolor era sólo psicológico, como cuando ella lo acusaba de ser incapaz de aprovechar su fama para obtener mayores ingresos. Se burlaba de su guitarra llamándola «la caja de la inanición» y le dijo en repetidas ocasiones que su carrera musical no tenía ningún futuro. Hooker, por su parte, confesó en una entrevista que su verdadero hogar era el escenario, donde encontraba una aceptación incondicional y disfrutaba de los momentos más felices. Sus seguidores a veces se quedaban sorprendidos al oírlo referirse a su guitarra como su «esposa», y aunque les gustaba pensar que esto sólo reflejaba su amor por la música, la verdad es que era un elocuente recordatorio de qué relación había sido la más estable y predecible de la vida del *bluesman*. Las seis cuerdas eran constantes; las cuatro esposas iban y venían.

También lo hacían los productores de discos: la relación de Hooker con Besman terminó en 1952, cuando éste vendió su negocio y se trasladó a California. Además del dinero que ganó con la venta de la compañía, Besman siguió disfrutando de una importante fuente de ingresos como editor y coautor de las canciones de Hooker. Ante las voces críticas que cuestionaron su derecho a obtener estos beneficios, Besman indicó que cuando Hooker llegó al estudio, no tenía ninguna preparación, y que, debido a su escasa formación musical, ni siquiera habría podido escribir una canción en el caso de haberla compuesto. Sólo la intervención de Besman, según su versión, permitió transformar las desorganizadas ideas de un analfabeto musical como Hooker en temas de éxito. Las justificaciones de Besman no se sostienen, y su

forma de hacer negocios (que era bastante común en aquella época) a muchos les parecería simple y llanamente un abuso. Besman, por su parte, afirmó que ganaba más dinero con su siguiente iniciativa en el mundo del arte y del espectáculo, que consistía, nada más y nada menos, que en vender unos libros para colorear, con áreas numeradas que había que rellenar. Para mucha gente, dejar de producir discos de éxito para dedicarse a vender libros malos para pintores que ni siquiera se podían considerar *amateurs* sería un paso atrás. Pero Besman dejó bien claro su punto de vista en una entrevista con Charles Shaar Murray: «la música no me interesaba^[190]. Lo que me interesaba era el dinero».

En un irónico giro del destino, el desdén de Besman por la propiedad intelectual se volvió en su contra. Cuando la banda ZZ Top tomó algunas ideas prestadas de «Boogie Chillen» para su canción «La Grange», de 1973, salió a la luz que Besman no había solicitado el *copyright* de la canción de Hooker en el momento de su lanzamiento. Los abogados de ZZ Top argumentaron que el lanzamiento del disco original, en 1948, era una publicación, por lo que el *copyright* expiraría a mediados de la década de 1970. Tras un costoso juicio, la decisión del tribunal fue que la canción estaba en el dominio público. Se solicitó al Tribunal Supremo de Estados Unidos que anulara el veredicto, pero éste se inhibió. El escándalo en el mundillo de la música fue inmenso, y una serie de influyentes personalidades e instituciones —incluyendo a ASCAP y a BMI—^[191] presionaron hasta conseguir que el Congreso hiciera un proyecto de ley en contra de la decisión de este tribunal, que al fin se convertiría en ley bajo la presidencia de Bill Clinton. Hooker, por supuesto, se limitó a observarlo todo como un espectador curioso. ¡Había perdido los derechos sobre su música hacía mucho tiempo! En cualquier caso, su espontánea interpretación en un estudio de grabación había tenido como consecuencia una modificación sustancial en la ley de propiedad intelectual de Estados Unidos.

Ni siquiera después de todo este litigio podemos desentrañar las complejidades legales del catálogo de las primeras composiciones de Hooker. Joe Von Battle, un afroamericano que tenía una tienda de discos en Hastings Street con un modesto estudio de grabación en la parte de atrás, grabó a Hooker, imitando la técnica de Besman de incluir en la mezcla los golpes del pie y, a veces, dos líneas vocales distintas. Muchas de estas interpretaciones acabaron publicadas por el sello Chess. Pero Battle también vendió algunas grabaciones a Modern, cosa que enfureció a Besman, que hasta entonces había sido quien proporcionaba el material de Hooker a los hermanos Bihari. Modern, por su parte, firmó un contrato directo con Hooker para sustituir, o tal vez para complementar, sus tratos con otros sellos. Después, en abril de 1954, mientras seguía grabando para diversas compañías, Hooker firmó otro contrato por un año con Specialty Records, un pequeño sello de Los Ángeles especializado en *rhythm and blues*. Pero esta relación se estropeó al cabo de poco tiempo. Hooker grabó nueve canciones en dos días, pero el propietario de Specialty, Art Rube, no quedó satisfecho con los resultados, o tal vez con el hecho de que Hooker no hubiera

cortado su relación con el sello Modern, por lo que sólo editó un disco.

Finalmente, en 1955, tras haber estado casi siete años sembrando su semilla musical allá donde pudiera, John Lee Hooker debió de haberse dado cuenta de que tenía que cambiar algo. Hacía más discos de primera línea que ningún otro, pero había saturado el mercado con una producción que resultaba excesiva y que, además, se había publicado de una manera que parecía programada para confundir a los aficionados. Las compañías discográficas no contaban con un beneficio a largo plazo por apoyar su carrera, ya que pensaban que en cualquier momento se iría donde le ofrecieran un trato un poco más lucrativo. Ningún contrato, por mucho que se esforzaran al redactarlo, podría evitar que siguiera galanteando con diversos estudios bajo distintos apodos. Besman se había retirado, Rube había perdido interés y las aparentemente infinitas oportunidades para hacer algo de dinero extra en sesiones secretas a altas horas de la noche cada vez se presentaban con menor frecuencia. Y para empeorar la cosa, los gustos del país, en materia de música, estaban cambiando. En 1955, el público conoció el *rock and roll*, y entonces comenzó una historia de amor que continúa en la actualidad: los discos de Chuck Berry, Bill Haley y otras almas gemelas llegaron a lo más alto de las listas. Se trataba de unos artistas parásitos que no sólo se apropiaban de los *licks* y las canciones de la tradición del *blues*, sino que también se llevaban a los aficionados a esta clase de música. Hooker se encontraba en una encrucijada, y decidió que tenía que sentar la cabeza, al menos con respecto a su producción discográfica, y entablar una relación monógama. Las publicaciones especializadas de la industria hicieron pública la noticia justo antes de la Navidad de 1955: John Lee Hooker había fichado por el sello Vee-Jay, de Gary (Indiana).

BOOM BOOM BOOM BOOM

Hasta que Motown empezó a pisar fuerte en la década de 1960, Vee-Jay destacaría como el sello independiente de propietarios negros con más éxito del país. Vivian Carter y James Bracken, que tenían una tienda de discos, combinaron las iniciales de sus nombres de pila para crear la identidad de la compañía, y financiaron su primer lanzamiento con quinientos dólares que consiguieron en una casa de empeños. Sus primeros éxitos en el terreno del *blues* llegaron con la sorprendente popularidad del guitarrista Jimmy Reed, nacido en Dunleith (Mississippi) en 1925, que había llegado a Chicago a comienzos de la década de 1940. Entonces Reed fue rechazado por el sello Chess, y a mediados de la década de 1950 se dedicaba a trabajar en la planta de empaquetamiento de carne de la marca Armour, en Gary. Cuando se produjo el lanzamiento de su «You Don't Have to Go» [No tienes que irte], a principios de 1955, Reed abandonó el trabajo y no regresó ni para cobrar su último sueldo ni para devolver el cuchillo de carnicero.

Reed no logró obtener la fama ni el reconocimiento de la crítica que consiguieron Muddy Waters o Howlin' Wolf, pero vendió muchísimos más discos que ellos a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, llegando a las listas con nada menos que catorce canciones. Como Hooker, Reed se hizo conocido por su pulso *boogie*, pero purificando los estrafalarios ritmos de su rival de Detroit. La firmeza rítmica de «Baby, What You Want Me to Do» [Nena, ¿qué quieres que haga?], «Bright Lights, Big City» [Luces brillantes, gran ciudad], «Take Out Some Insurance» [Hazme un seguro] y «Honest I Do» [De verdad que sí], entre otras interpretaciones de Reed, es impresionante. Los fanáticos del *blues* pueden considerarlo una versión descafeinada del verdadero sonido del Delta, pero muy pocos guitarristas han creado un pulso tan cómodo y satisfactorio, especialmente en los tempos medios —«entre una cosa y otra^[192], ni suficientemente rápido ni suficientemente lento», lo describió Reed modestamente en una entrevista concedida poco antes de morir—, y su estilo interesó a muchos oyentes de otras clases de música que se habrían quedado desconcertados ante Son House o Charley Patton.

La música predecible y ordenada de Reed era el contrapunto a una vida turbulenta y descontrolada. Su alcoholismo le hacía tropezar durante las actuaciones o, simplemente, perderselas. Parece que Calvin Carter, el hermano de Vivian, que trabajaba para Vee-Jay, le pidió a un policía amigo que «arrestara» a Reed antes de las sesiones de grabación importantes y que lo dejara en el calabozo toda la noche, ya que ésta era la única forma de asegurarse de que su guitarrista estrella llegara sobrio al estudio. Pero el alcoholismo también impidió que se diagnosticara oportunamente la epilepsia de Reed, debido a que se atribuían sus ataques al *delirium tremens*. Tras

abandonar Vee-Jay en 1964, Reed siguió grabando para ABC-Bluesway, pero no consiguió volver a producir un éxito comparable a los anteriores, y cuando concluyó la década ya había dejado la música. Entre 1969 y 1972, Reed estuvo internado, primero en un hospital para veteranos de Downey (Illinois) y más tarde en una clínica de reposo. Cuando salió, trató de reactivar su carrera, pero poco después, el 29 de agosto de 1976, falleció debido a un fallo respiratorio provocado por un ataque. Aunque su aspecto era el de un anciano, Reed no tenía más que cincuenta años en aquel momento.

Si los propietarios de Vee-Jay pensaban que el *boogie* de Hooker era parecido al de Reed, pronto saldrían de su error. Para la primera sesión de grabación, en octubre de 1955, llevaron al estudio, para acompañar a Hooker, a Reed y a su colaborador habitual, Eddie Taylor, además de al bajista George Washington y al batería Tom Whitehead. Entonces chocaron frontalmente dos concepciones diferentes del tiempo: Reed y Taylor intentaban que la música no se saliera de unas cajas simétricas, que se pueden comparar con la pintura de Mondrian, mientras que Hooker avanza con una energía desenfadada, como un expresionista abstracto que se niega a permitir que la forma domine al contenido. Tras la batalla —como siempre sucede en esta clase de confrontaciones—, los formalistas tuvieron que replegarse, confundidos: Hooker impuso su pulso propio y estrafalario a la banda, y todos los demás tuvieron que girar en torno a su excéntrico sentido rítmico.

«Mambo Chillun» [Los niños del mambo], un intento de combinar el sonido de Hooker con el ritmo latino de moda, logró unas respetables cifras de ventas. Pero cuando Hooker volvió al estudio, en marzo de 1956, Reed no estaba por ninguna parte a pesar de que el resto de la banda que había participado en la sesión anterior regresó para esta nueva grabación. El pulso de Hooker no está más domesticado en este encuentro, pero los otros músicos ya han adquirido la capacidad de prever sus caprichosos arranques. Cada vuelta de «Dimples» [Hoyuelos] suena como un *blues* de doce compases con unos cuantos pulsos amputados —siempre alrededor del octavo compás—, cosa que le da una sensación de cojera a toda la interpretación. Esta particularidad es precisamente lo que le da a la canción su extraño atractivo: si el sentido de la forma de Hooker no tiene arreglo, su sentido rítmico es impecable. El resultado de todo esto fue que Hooker disfrutó de otro éxito en las listas de *rhythm and blues*, y además «Dimples» apareció brevemente en las de pop.

Este éxito reforzó a Vee-Jay en su decisión de grabar a Hooker tocando con pequeños grupos. En una sesión posterior, en junio, añadieron piano y saxofón, pero las cuatro canciones grabadas aquel día no salieron al mercado de inmediato. Calvin Carter, que dirigía la mayor parte de las sesiones de grabación de este sello discográfico, se quejó de las dificultades que causaba su artista estelar. Los otros músicos lo pasaban mal para adaptarse a Hooker, y si conseguían encajar con lo que tocaba él en la primera toma, podían estar seguros de que lo haría de otra forma en la segunda. Incluso a lo largo de una única interpretación, la forma de las canciones de

Hooker se contraía o se expandía, dependiendo de dónde lo llevara la inspiración a cada momento. Y las letras que cantaba Hooker tampoco eran más previsibles: lo único seguro era que las palabras no encajarían en ningún esquema métrico ni rimarían como en las canciones de Tin Pan Alley. Sin embargo, Carter insistía en que Hooker grabara al frente de una banda en vez de en solitario. Besman había hecho grandes esfuerzos para grabar el pie de Hooker como pulso subyacente, para conseguir que su extravagante sonido con la guitarra estableciera la textura y el ritmo de la interpretación, para dar rienda suelta a su voz y que pudiera improvisar lo que quisiera, pero todas estas inspiradas decisiones, que captaban la esencia del talento de Hooker, no se tomaron en cuenta en Vee-Jay; en esta compañía, el objetivo que se plantearon era exprimir su talento dentro de los límites del sonido del *blues* de Chicago más convencional.

La influencia de Chicago era inevitable, sobre todo porque Hooker iba a esa ciudad para las sesiones de grabación para Vee-Jay, además de tocar con regularidad en los clubes nocturnos locales, donde otros músicos también procedentes de Mississippi dominaban el mundillo del *blues*. Aquí se reencontró con su primo hermano, Earl Hooker, que por aquel entonces estaba dejando su huella en la escena de Chicago. Nacido en Clarksdale al igual que John Lee, Earl Hooker se había trasladado a Chicago con su familia cuando era un niño. Aunque los dos Hooker se inspiraban en la tradición del Delta, sus respectivos enfoques eran completamente opuestos. Earl Hooker era un cantante mediocre, y nunca se habría sentido satisfecho grabando una canción como «Boogie Chillen», en la que la letra evoca el flujo de la conciencia. Sin embargo, hacía cantar a su guitarra empleando métodos que otros músicos de *blues* desdeñaban, sobre todo mediante el empleo del pedal *wah-wah*, un invento muy calumniado que sirve para extraer inflexiones vocales de una guitarra eléctrica. Y por encima de todo, Earl Hooker fue respetado por su dominio de la guitarra *slide*, una técnica que a su primo John nunca le interesó. En Chicago, conocida por ser el hogar adoptivo de los mejores guitarristas *slide* del mundo — Muddy Waters, Robert Nighthawk, Elmore James y muchos más—, Earl Hooker era uno de los más reputados. En cualquier caso, nunca gozó de la extendida popularidad de su primo mayor. Earl Hooker grabó para más de media docena de sellos durante la década de 1950, sin quedarse nunca con una compañía el tiempo suficiente como para ir construyendo un catálogo o para establecer un centro de operaciones. En la década de 1960, siguió por el mismo camino, cambiando de un sello a otro y, en ciertas ocasiones, grabando algunos de sus mejores temas para compañías que eran demasiado pequeñas como para poder hacer algo de provecho con ellos, como por ejemplo Chief/Age, de Chicago, que sólo editaba un puñado de singles por año, o Cuca, que intentaba convertir a sus artistas en estrellas trabajando desde su sede en Sauk City (Wisconsin). En 1970, Earl Hooker murió de tuberculosis; no hacía mucho que había celebrado su cuadragésimo cumpleaños.

A diferencia de su desafortunado primo, John Lee Hooker por fin entabló una

relación estable con un sello discográfico. Las sesiones de grabación, que al principio de la década tenían lugar cada pocas semanas, comenzaron a organizarse mejor, programándose una o dos por año. Vee-Jay también hizo un esfuerzo para poner al día el sonido de Hooker, cosa que se puede apreciar en canciones como «Little Wheel» [Ruedecita] y «Maudie», que prefiguran la música *rock* de la década de 1960 —esta última fue versionada por Eric Burdon and the Animals— y «I Love You Honey» [Te quiero, cariño], un intento de transformar a John Lee Hooker en Jerry Lee Lewis. Sólo este último tema llegó a las listas, aunque no subió demasiado y se mantuvo poco tiempo. Antes de que concluyera la década de 1950, Vee-Jay empezó a cambiar de estrategia. El sello le pidió a Hooker, cada vez más, que grabara las mismas canciones que había compuesto a comienzos de su carrera, y también decidió imitar el sonido minimalista que había logrado el músico junto a Besman, incluido el pulso que marcaba con el pie. Estas reinterpretaciones de «Boogie Chillen», «Crawlin' King Snake» y «I'm in the Mood» están entre lo mejor que grabó Hooker con esta compañía, aunque es improbable que hicieran que alguien olvidara las versiones clásicas.

Los primeros indicios del resurgimiento del *blues* estaban en el ambiente — Samuel Charters publicó su innovador libro *The Country Blues* [El *blues* rural] en esta misma época— y Hooker probablemente despertaba más interés como representante del pasado de esta música que como precursor de su futuro. Por lo tanto, Vee-Jay contó, para el primer álbum de larga duración del músico, *I'm John Lee Hooker* [Soy John Lee Hooker], con temas ya publicados, incluyendo las nuevas versiones de sus primeros éxitos. Pero otro sello comprendería aún mejor que Vee-Jay el potencial de hacer hincapié en los elementos tradicionales de la música de Hooker. Cuando expiró su contrato con Vee-Jay, Riverside le pidió a Hooker que grabara canciones que tuvieran alguna relación con Leadbelly, el gran cantante de *blues* que había fallecido hacía una década. Pero resulta que Hooker no conocía demasiado la música de Leadbelly, por lo que terminó empleando sobre todo otros temas tradicionales para el disco, en el que se incluyeron conmovedoras versiones de «Pea Vine Special» [El especial de la planta del guisante], «How Long Blues» [El *blues* de cuánto tiempo] y «Bundle Up and Go» [Abrígate y vete]. En «Tupelo Blues» [El *blues* de Tupelo], Hooker grabó una de sus interpretaciones más memorables: se trata de una canción apasionante que cuenta la gran crecida del Mississippi de 1927. El descarnado sonido logrado por el productor, Bill Grauer, se adecuaba a la perfección a la música: Hooker canta acompañado sólo por su guitarra acústica, y toca unos rellenos muy sencillos entre frase y frase y se mantiene firmemente anclado en el acorde de tónica. Se puede oír su pie marcando el pulso, pero de forma suave, de fondo. El tema va progresando con calma; es más un tempo medio que un *boogie*. Y por encima de todo, la voz de Hooker aparece cerca y centrada, y canta con más pasión e intensidad que en cualquiera de los discos que publicó con Vee-Jay. Este enfoque sutil no era apropiado para crear singles de éxito, pero las críticas que

mereció el álbum resultante, *The Country Blues of John Lee Hooker* [El blues rural de John Lee Hooker] fueron espectaculares. En el mundo del *blues* se estaban creando unos sistemas metafísicos propios, unas jerarquías entre sus miembros; los aficionados intentaban así valorar a los artistas por su «autenticidad», un atributo importantísimo a pesar de su vaguedad y su intangibilidad. Pero Hooker había pasado el examen definitivo a este respecto: se consideraba que su música era «la mejor», y se aproximaba a una nueva etapa en su carrera.

En el festival de folk de Newport de 1960, Hooker tocó ante el público más numeroso de toda su carrera, acompañado sólo por el bajista Bill Lee (padre del cineasta Spike Lee), y volvió a abandonar la inclinación por el *rhythm and blues* y la música de baile que había manifestado con sus grabaciones para Vee-Jay en favor de un material más tradicional. Hooker, además, siguió grabando con Riverside, e incluso se embarcó en una audaz aventura con dos músicos de *jazz*, el bajista Sam Jones y el batería Louis Hayes, intérpretes de primera categoría que por aquel entonces formaban la sección rítmica de la banda de Cannonball Adderley. Pero Hooker no estaba dispuesto a abandonar el sello que había apoyado su carrera durante los años anteriores, y el 1 de marzo de 1960, volvió a grabar para Vee-Jay acompañado por un sutil trío formado por el batería Jimmy Turner, el bajista Sylvester Hickman y el guitarrista William «Lefty» Bates. Las grabaciones aparecieron con el nombre de *Travelin'* [Viajando], y mostraban un estilo a medio camino entre el vibrante sonido de grupo que se podía oír en los anteriores discos publicados con esta compañía y el sonido menos producido que se escuchaba en el álbum de *blues* rural editado por Riverside. El tema más exitoso, «No Shoes» [No tengo zapatos] es una lacrimógena balada de *blues* —«no tengo nada que comer sobre la mesa, no tengo zapatos para ponerme en los pies»— en la que Hooker canta sobre un lento y cadencioso ritmo en 12/8. La canción alcanzó brevemente las listas de *rhythm and blues* y demostró que las incursiones de Hooker en el terreno del antiguo *blues* rural no eran ningún impedimento para que, con un material más actualizado, el *bluesman* pudiera disfrutar de cierta repercusión mediática.

Pero Vee-Jay, como todos los anteriores sellos que habían grabado a Hooker con anterioridad, descubrió que las promesas de exclusividad y fidelidad que había hecho el artista no tenían ningún valor. Hooker volvió a emplear sus viejos trucos, grabando para diversas compañías y aceptando todas las oportunidades que se le presentaran. Henry Stone, que había grabado al *bluesman* con el pseudónimo de John Lee Booker a comienzos de la década de 1950, hizo unas nuevas grabaciones de temas recientes de Hooker y las vendió a Atlantic, que editó las mejores canciones con el título de *Don't Turn Me from Your Door* [No me apartes de tu puerta]. Vee-Jay presionó legalmente a Prestige y pudo apropiarse de algunos *masters* que Hooker había grabado para este sello. La compañía también se hizo con las cintas con la grabación de la actuación de Hooker en Newport que iba a publicar el sello Vanguard. Las canciones que Vee-Jay consiguió de estos dos sellos se combinaron con algunas otras

para hacer *The Folklore of John Lee Hooker* [El folclore de John Lee Hooker], que es uno de los mejores álbumes que hicieron con el artista, a pesar de que todo el material se reunió de un modo bastante azaroso. En cualquier caso, Vee-Jay no pudo hacer casi nada con respecto a la superabundancia de material antiguo de Hooker que apareció en el epé durante esta época. Chess había adquirido una considerable cantidad de grabaciones hechas por Hooker a comienzos de la década de 1950 y las publicó con el título de *John Lee Hooker Plays and Sings the Blues* [John Lee Hooker toca y canta blues]; King Records publicó algunas de las viejas canciones grabadas por Joe Von Battle, titulándolas *John Lee Hooker Sings Blues* [John Lee Hooker canta blues] y el sello Modern Crown sacó *The Blues* [El blues], que reunía las mejores colaboraciones de Hooker y Besman.

Pero Hooker, a pesar de la intensa competencia de su propio catálogo, volvió a demostrar que podía crear un nuevo éxito, al igual que había hecho con «I'm in the Mood» en 1951. En el tema «Boom Boom» [Pum pum], Hooker se encuentra arropado por la mejor banda que lo acompañaría durante los años que grabó para Vee-Jay. El pianista Joe Hunter, cuyo enérgico teclado ya había contribuido a impulsar «I Love You Honey» y a llevarlo hasta las listas de éxitos, se había hecho una reputación como uno de los músicos de estudio fundamentales del sonido Motown, en Detroit. Ahora Hunter regresaba para la grabación de «Boom Boom» y traía consigo a las piedras angulares de la sección rítmica de dicho sonido: el bajista James Jamerson, el batería Benny Benjamin y el guitarrista Larry Veeder, además de los saxofonistas Hank Cosby y Mike Terry. Hooker nunca sonaría tan desinhibido ni tan relajado al frente de un grupo. Gruñe, tararea, silba y canta con suavidad —y, sobre todo, mantiene el pulso rigurosamente— en una interpretación que continúa la distinguida tradición del Delta de canciones sobre armas de fuego. Skip James había cantado, con respecto a su amante: «Voy a coger mi 22-20 y a cortar a esa mujer por la mitad», y Robert Johnson había hecho prácticamente la misma promesa en su «32-20 Blues». Howlin' Wolf había hecho una célebre grabación sobre el dolor que sentía en el hombro por cargar tanto tiempo con su escopeta, y Son House había cantado sobre matar a Vera Lee. Ahora Hooker también hacía una contribución al género: «Pum, pum, pum, pum. Voy a dispararte ya mismo». Los aficionados quedaron encantados con la expeditiva alternativa de Hooker a los consejeros matrimoniales, y la canción alcanzó el número dieciséis de las listas de *rhythm and blues* en junio de 1962. Vee-Jay incluyó esta interpretación en el epé *Burnin'* [Ardiente], así como en una recopilación de grandes éxitos editada con el título de *Best of John Lee Hooker* [Lo mejor de John Lee Hooker]. Dado el éxito obtenido, era casi obligatorio hacer otra canción sobre el mismo tema, y para su siguiente epé, *The Big Soul of John Lee Hooker* [El alma grande de John Lee Hooker], publicado a comienzos de 1963, el artista cumplió con «She Shot Me Down» [Ella me disparó].

Mientras Hooker profundizaba en el sonido Motown, también aparecía cada vez más en los cafés, trabajándose el circuito de la música folk, donde sus vibrantes

canciones *funk* estaban fuera de lugar, ya que disfrutaba de la posibilidad de tocar ante un público reverente y atento, en un lugar en el que no se servía alcohol ni se entablaban peleas, donde los aficionados que llegaban tarde esperaban como feligreses hasta que concluyera la canción que se estaba tocando para que los llevaran hasta sus asientos. Incluso en la época en que grababa con Besman, Hooker quería cantar baladas, pero el productor había rechazado firmemente la idea. Tal vez le preocupara que el público que seguía a Hooker desde el principio lo dejara de lado, o dudara, con toda razón, de la capacidad del guitarrista para tocar todos los complicados acordes de esta clase de canciones; o quizá simplemente no se resignaba a dejar de cobrar los *royalties* que recibía en concepto de editor, un dinero que no ingresaría si Hooker se ponía a grabar música tradicional. En cualquier caso, el deseo de expresar un aspecto más amable y delicado de su personalidad musical siempre acompañó a Hooker. De hecho, poco después del éxito de «Boom Boom», dejó estupefactos a los aficionados al *blues* cuando grabó una adaptación de «I Left My Heart in San Francisco» [Dejé mi corazón en San Francisco]. Y después, ¿qué? Sin duda, eso es lo que muchos se preguntaron. ¿«Bei Mir Bist Du Shon»? ¿O quizá «On the Good Ship Lollipop» [En el buen barco chupa-chups]? Los cafés, pese a todo, le permitían a Hooker hacer interpretaciones más matizadas. No se trataba de baladas populares edulcoradas y sensibleras como éstas, desde luego, sino de *blues* acústicos lentos y tranquilos, durante los cuales se podía oír caer un alfiler, y Hooker los tocaba con absoluta maestría.

Hooker empezó a frecuentar círculos muy distintos. En Folk City, Bob Dylan hacía de telonero de Hooker, y en algunas ocasiones los dos guitarristas se reunían en la habitación del hotel del *bluesman* a charlar y a tocar música. (Algunos años después, Dylan haría una irresistible parodia de Hooker como parte de sus «basement tapes» [grabaciones en el sótano] para el disco del mismo título). En 1962, Hooker viajó por primera vez a Europa formando parte del American Folk Blues Festival, y quedó asombrado por el entusiasmo del público de Alemania, Italia, Francia, Dinamarca, Suecia, Suiza y el Reino Unido, que llenaba, de pie, las salas de concierto. En Manchester, Mick Jagger, Keith Richards y Jimmy Page estaban entre los aficionados que viajaron desde Londres para asistir a la actuación. En Europa, Hooker grabó «Shake It Baby» [Sacúdelo, nena], que tuvo un inesperado éxito en la radio francesa.

Tras disfrutar de la adulación del público europeo, y sobre todo de sus admiradoras femeninas, Hooker empezó a querer más. Al comienzo de la década de 1960, hizo varios viajes transatlánticos y actuó con más frecuencia en Inglaterra que en la mayoría de las principales ciudades norteamericanas. Se quejaba amargamente de la cerveza caliente, de la limitada oferta de la televisión británica y de las leyes que obligaban a que las tiendas (y los *pubs*) cerraran durante las horas en que él se sentía mejor, pero Hooker no por eso dejó de viajar, siempre en busca de más, consiguiendo que su público y su fama aumentaran con cada viaje. Cuando

«Dimples» apareció en el Reino Unido, ocho años después de que fuera un éxito en Estados Unidos, se mantuvo en las listas durante diez semanas. Sólo unos años antes, en las compañías discográficas se suponía que los lanzamientos de *blues* sólo podían venderse bien en los estados del sur y en unas pocas ciudades, como Chicago, Detroit y Los Ángeles, donde había un gran número de afroamericanos llegados recientemente de dichos estados. Y ahora John Lee Hooker descubría que su público más receptivo se encontraba en el circuito de música folk del nordeste del país y al otro lado del Atlántico.

Pero mientras Londres vibraba al ritmo de la música de Hooker, su compañía discográfica seguía sin tener ni la más remota idea de cómo producir y promover a su principal artista de *blues*. Vee-Jay seguía con excesiva frecuencia las modas que imponían otros sellos en vez de dejar que Hooker creara su propio sonido. Los resultados rara vez eran buenos; en algunos casos eran sorprendentes y en otros desastrosos. Los aficionados que se conmovían profundamente con, por ejemplo, la emotiva interpretación que hacía Hooker en directo de «Tupelo», se compraban un disco del artista publicado por Vee-Jay y se encontraban con toda clase de parodias: una pobre copia de Tony Bennett, una especie de bossa desastrosa como «No One Told Me» [Nadie me lo dijo], una imitación mal concebida de «Green Onions» [Cebollas verdes] o alguna descafeinada canción al estilo *soul*. Cuando Vee-Jay intentó sacar provecho de la popularidad de Hooker en el circuito de los cafés y las universidades, publicó *On Campus* [En el campus], que, a pesar de su título, era un álbum montado a toda prisa con temas procedentes de diversas sesiones de grabación. Al final, con *John Lee Hooker: Concert at Newport* [John Lee Hooker: El concierto de Newport], editado en 1964, Vee-Jay ofreció a los aficionados una buena oportunidad de escuchar lo que podía hacer el *bluesman* cuando tocaba en directo, pero para aquel entonces ya era demasiado tarde para que la compañía se beneficiara de su reciente interés por el carisma de Hooker en vivo: él ya había retomado su costumbre de grabar para otros sellos.

Además, en esta época Vee-Jay tenía otras cosas de que preocuparse. La compañía había sido el primer sello norteamericano en editar a los Beatles, después de que Capitol se negara a lanzar los discos de esta banda con pelos tan raros que había grabado su filial británica, EMI. A lo largo de un mes, Vee-Jay vendió más de dos millones y medio de discos del exitoso grupo de Liverpool. Pero Capitol pronto reconsideró su decisión, asumiendo que había hecho una tontería, y consiguió el control del nuevo material de los Beatles. Comenzó entonces una serie de batallas legales y de negociaciones para limitar el uso que podía hacer Vee-Jay de los primeros *masters*. En otoño de 1964, Vee-Jay perdió el derecho a publicar la música de los Beatles, y durante el siguiente año y medio, la compañía luchó por sobrevivir a sus problemas financieros y deudas. En mayo de 1966, Vee-Jay echó el cierre y despidió a todos sus empleados.

El final de la relación más larga y estable de toda su carrera apenas se notó en el

constante flujo de lanzamiento de discos de Hooker. La alta velocidad con que se sucedían sus sesiones de grabación, no obstante, no era garantía de que los temas que editaba tuvieran éxito en el mercado. La colaboración de Hooker con los Groundhogs, una banda británica de *blues-rock*, se publicó en 1965 en el sello Verve-Folkways con el título de *...And Seven Nights* [... y siete noches], pero pronto lo eliminaron del catálogo. Hooker tuvo una oportunidad incluso mejor cuando se convirtió en el primer artista de *blues* en aparecer en el sello ABC Impulse, la casa discográfica de música negra más prestigiosa de aquella época. A comienzos y mediados de la década de 1960, Impulse publicó grabaciones clásicas de John Coltrane, Ray Charles, Duke Ellington, Quincy Jones, Charles Mingus y Coleman Hawkins, entre otros, y ahora quería ampliar sus horizontes e incluir en su catálogo el inimitable *boogie* de Hooker. *It Serves You Right to Suffer* [Te mereces sufrir], publicado en 1966, situó al *bluesman* en la elite y dio la sensación de que el público de Hooker crecería considerablemente, pero el disco, en el que Hooker tocaba con una experimentada sección rítmica de *jazz* sin que la cosa acabara de funcionar, no sólo fue el primer lanzamiento de *blues* de ABC Impulse: también sería el último. Sin perder ni un instante, Hooker llegó a un acuerdo con Chess, que ya poseía algunos *masters* suyos de la década de 1950. Chess quería sacar provecho de la recuperación del interés por el *blues* tradicional, por lo que tituló el nuevo disco de Hooker *The Real Folk Blues* [El auténtico *blues* folk]. Una vez más, el posicionamiento ante el mercado no tenía nada que ver con la música que había en el disco. En lugar de sumergirse en el auténtico *blues* folk, Hooker presenta una bonita mezcla de canciones bailables y temas meditativos, e incluso hace otro intento de versionar un célebre tema popular. «I Cover the Waterfront» [Yo protejo la costa] es una canción popularizada por Billie Holiday, pero Hooker ofrece una curiosa versión: la letra que canta parece resultado de la asociación libre, y la progresión armónica está tan simplificada que muy pocos oyentes reconocerían el clásico de Johnny Green si no fuera porque Hooker, de vez en cuando, hace alguna referencia al título en medio de su laberíntica interpretación.

Al principio de su carrera, Hooker era puro Hooker, sin diluir mediante músicos de estudio, secciones de vientos, compositores profesionales y todas las demás trampas que los productores discográficos consideran su brillante contribución, incluso su obligación. Pero era inevitable que Hooker se topara con la eterna paradoja del amor y el odio a la industria del espectáculo, que se alimenta de talento, el elemento vital del monstruo mediático que transforma la creatividad en bienes mercantiles, y sin embargo rara vez confía en dicho talento para que se presente solo, por su cuenta y riesgo, sin ayudas de ningún tipo, y siempre tiene que hacerle ajustes, trivializarlo, y prefiere la seguridad de las fórmulas y los envoltorios a la incertidumbre del arte. Hooker sufrió más estas constantes interferencias que la mayoría de los músicos. No encajaba en el envoltorio, no se adaptaba a la fórmula. Como esos niños muy temperamentales en su etapa preescolar, Hooker merecía un

boletín de calificaciones donde dijera, con grandes letras mayúsculas: NOTA: NO TOCA BIEN CON LOS DEMÁS.^[193]

Sin embargo, después de una extraña transformación, Hooker cambió de rumbo en la segunda mitad de su carrera. Durante la década de 1960, se convirtió en el gran colaborador, en el jugador de equipo que empieza a dar asistencias a sus compañeros después de toda una carrera monopolizando la pelota. Esta generosidad, desde luego, no era resultado de una revelación súbita ni de una nueva actitud altruista. Lo que sucedió fue que, a medida que iba mejorando la calidad de sus compañeros, las capacidades de colaboración de Hooker se ponían de manifiesto de forma cada vez más evidente. El éxito de «Boom Boom», interpretado junto a los músicos de Motown, tal vez fuera el primer indicio de este aspecto de la personalidad musical de Hooker. Ya no se sentía obligado a liderar la banda, sino que podía dejarse llevar por su flujo. Sus actuaciones en el Café au Go-Go, en Greenwich Village, acompañado por la banda de Muddy Waters, que Hooker publicó con su nueva compañía, ABC-Bluesway en agosto de 1966, también muestra a un artista revitalizado, que se nutre con la energía de la sección rítmica de primera clase que lo lleva en volandas. Con el tiempo, Hooker disfrutaría de otros encuentros igualmente productivos con talentos como Carlos Santana, Bonnie Raitt y Van Morrison, entre otros músicos. Y cuando la década de 1960 se acercaba a su fin, Hooker se embarcó en la colaboración más provechosa, y tal vez impredecible, de toda su carrera, con un grupo de rockeros blancos, unos tipos ambiciosos que habían formado un grupo con un nombre bien *bluesero* (tomado del título de una canción de Tommy Johnson): Canned Heat.

Al Wilson y Bob Hite, que eran, respectivamente, el Príncipe Hal y el Falstaff que fundaron e impulsaron Canned Heat, no eran ajenos al mundo del *blues*. «Son House no se habría redescubierto^[194] en los sesenta de no ser por Al Wilson», dijo Dick Waterman en una ocasión. Y aunque la afirmación de Waterman de que “Al Wilson le enseñó a Son House a tocar como Son House” seguramente sea mucho decir, nos sirve para hacernos una idea del profundo conocimiento que tenía Wilson del *blues* tradicional en un momento en el que muy pocos guitarristas dominaban este estilo. Lo más curioso es que la música de Wilson era todo lo que el *blues*, al menos en sus formas más típicas, no era: su manera de cantar tenía un toque lánguido, femenino, muy alejado de los estereotipos del género; su presencia en el escenario era distante y estoica de un modo que tenía algo que ver con las festividades báquicas; su mente analítica, que disfrutaba memorizando los nombres en latín de todos los árboles y plantas del mundo (una tarea quijotesca típica de Wilson), no tenía semejanza en la tradición de esta clase de música; incluso su apodo, “Lechuza Ciega”, sugería una sabiduría que no tenía nada que ver con lo empírico, lo inmediato, la realidad localizada que son elementos clave de la imaginería del *blues* y que, en opinión de algunos, son también la fuente de su vitalidad. Sin embargo, al rechazar todas las “ideas recibidas” del *blues-rock*, Wilson lo llevó a un nivel superior, situándolo por encima de donde lo situaban los demás en aquella época y creando un sonido que era

tan viejo como los ritmos de los discos de 78 rpm de Paramount, pero al mismo tiempo fresco y original; no se trataba de un clásico interpretado a un volumen inédito sino de un nuevo paso adelante en la gran tradición del Delta.

Bob Hite, llamado cariñosamente «el Oso», hacía de contrapunto de Wilson, el gran cuerpo cuya masa gravitatoria mantenía a todos los satélites en órbita. Si Wilson era el Pensador de Rodin con una armónica entre la mano y la boca, Hite era el sueño de Keats «de una vida de sensaciones más que de ideas» encarnado en un inmenso marco: se sacudía, gritaba, juraba, se divertía, ponía en el escenario toda su energía vital, además de su música. Junto a una serie de acompañantes que iban cambiando, Wilson y Hite conmocionaron al mundo del *rock* durante la segunda mitad de la década de 1960. Incluso antes de que su primer disco, publicado por el sello Liberty, llegara a las listas, Canned Heat había deslumbrado a un numeroso público en el festival de música popular de Monterey, en lo que fue el momento álgido del «Verano del amor», ante doscientas mil personas. Su exitoso *single* «On the Road Again» [De nuevo en la carretera], de 1968, que tenía un ritmo vibrante que recordaba al *boogie* de Hooker de la época de Detroit, hizo que creciera aún más el número de sus seguidores. Y al año siguiente, Canned Heat subió al escenario en Woodstock, haciendo historia en el concierto más famoso del siglo, un evento que marcó su época y sigue impactando a los nietos de los asistentes. ¿Qué más se podía hacer a comienzos de la década de 1970? Para Canned Heat, era evidente: embarcarse en una colaboración con John Lee Hooker.

En otras circunstancias, Hooker podría haber conectado con Canned Heat mucho antes, y quizá hasta podría haberse unido a la banda en el escenario de Woodstock, donde tanto cambió el mundo, pero las brillantes mentes que gestionaban la carrera del *bluesman* tenían otros planes. «Tardamos más de dos años en conseguir una autorización^[195] del sello de Hooker, ABC-Bluesway, para grabar con él», recuerda Fito de la Parra, que ocupó el puesto de batería en la banda desde finales de 1967. “Fue una experiencia larga, ardua, terrible y traumática, con un montón de enmarañadas cuestiones legales que hubo que resolver”. Tampoco es que Hooker lo pusiera fácil: todavía tenía la mentalidad de cuando se convertía en John Lee Booker o en John Lee Cooker para hacer una grabación clandestina a altas horas de la noche, y no buscaba el estrellato en el mundo del *rock* sino dinero puro y duro, preferiblemente por adelantado. Cuando se enteró de que la colaboración podría dar como fruto un disco doble, tuvo una reacción espontánea de lo más reveladora: “Si van a salir dos discos, tendréis que pagarme el doble”.

Ésta fue una época turbulenta para el artista. En 1970, Hooker se contagió del sueño californiano, y aunque apenas tenía amigos y contactos en el mundillo musical de la zona de San Francisco, se dirigió hacia el oeste con el coche lleno de cosas y doce mil dólares para gastos personales. Sus grabaciones para ABC no habían contribuido casi nada a que aumentaran ni su fama ni sus actuaciones, y Hooker se estaba convirtiendo, poco a poco, en un personaje histórico, cuyos logros musicales

sólo eran un tenue recuerdo del pasado. Poco antes de mudarse, ABC lo había grabado junto a su primo para el elepé *If You Miss' Im... I Got' Im* [Si lo echas de menos... yo lo tengo], pero Earl Hooker ya estaba muy debilitado por la tuberculosis que poco después lo llevaría a la muerte. En estas circunstancias, el proyecto quedó marcado como una retrospectiva, celebrando una colaboración que en otro tiempo pudo haber sido un punto de partida prometedor pero que ahora no era más que una sobria despedida.

Sin embargo, John Lee Hooker todavía no estaba preparado para convertirse en un maestro del pasado, en un retrato colgado en la pared del Salón de la Fama del *blues*. Apenas rebasaba los cincuenta años, y era más joven que los otros músicos del Delta que estaban disfrutando en la senectud de esta etapa en la que el *blues* volvió a ponerse de moda. Todavía tocaba un *boogie* agresivo con la guitarra. Cantaba con más alma que nunca. Y sus experiencias con Vee-Jay y con ABC le habían enseñado a adaptar su sonido a un amplio abanico de situaciones posibles. La carrera de Hooker, pues, estaba en un punto de inflexión, y la posibilidad de alistarse en un grupo de *rock* con un enorme éxito comercial como Canned Heat parecía algo que le había caído del cielo, no sólo desde el punto de vista económico —que siempre ha tentado a los viejos músicos de *blues* al juntarse con jóvenes rockeros— sino también, y en mayor medida, porque sus puntos de vista musicales resultaban compatibles. Canned Heat, más que ninguna otra banda de *rock* de su tiempo, trabajaba a partir de un sentido rítmico y un pulso perfectos. Y con Hooker a su lado, esto sólo podía mejorar.

Fueran cuales fueran las dudas que Hooker pudo tener antes de la sesión de grabación, con respecto a lo económico o al sentido que tenía el proyecto, quedaron despejadas por la fuerza de la música. A medida que crecía el número de tomas que habían salido bien, Hooker bromeó diciendo que si hacían un álbum triple, iba a querer cobrar el triple. La relación de Hooker con Alan Wilson sería breve, ya que éste murió de sobredosis —probablemente fue un suicidio— antes de que *Hooker 'N Heat* [Hooker y Heat] se mezclara, pero quizá ésta haya sido la mejor colaboración musical de la larga carrera de Hooker. Wilson había estudiado la música de Hooker y ahora le daba vida con una perfección apabullante, poniéndosela como un traje de segunda mano que, por arte de magia, se adaptara a todos los contornos de su cuerpo; canalizaba a John Lee Hooker por medio de su guitarra, de su piano y, especialmente, de su armónica. Su toma y daga con Hooker al final de «Drifter» [Vagabundo] es como una reunión de hermanos de sangre, sin la artificiosidad o los sentimientos fingidos que se dan de manera invariable en esas colaboraciones entre artistas famosos que se encuentran por primera vez en el estudio de grabación. Unos años después, Hooker, por su parte, alabaría a Wilson con generosas frases, elogiando su manera de tocar, su genio, su conocimiento de la tradición y su capacidad para interpretar música a partir de su oído, no de sus dedos. Pasado ya mucho tiempo, Hooker afirmó que *Hooker 'N Heat* era el mejor proyecto de la etapa intermedia de

su carrera, que no sería igualado hasta *The Healer* [El curandero], disco que tuvo un éxito tremendo. Desde un punto de vista puramente económico, el álbum funcionó razonablemente bien, y alcanzó el puesto setenta y tres en las listas de pop, pero desde el punto de vista artístico, *Hooker 'N Heat* descubrió el potencial de un verdadero encuentro entre el *rock* y el *blues* y ha quedado como uno de los mejores discos de su época.

Para aprovechar el tirón de este lanzamiento, ABC intentó organizar otros proyectos que pudieran funcionar bien en el mercado relacionando a John Lee Hooker con el *rock*, pero lo que hizo el sello fue un disco excesivamente producido llamado *Endless Boogie* [*Boogie* sin fin], cuyo título hacía justicia a su material sonoro: Hooker tiene que hacer frente a una serie de encuentros con un cambiante grupo de músicos de estudio y de artistas conocidos, sin haber ensayado antes, por todo lo cual no se consigue un sonido contundente y trabajado sino que cada uno parece conformarse con cumplir con su parte. El más conocido de los participantes, Steve Miller, criticaría un tiempo después la gestión del proyecto, aparentemente sin un objetivo claro. Miller incluso intentó encauzar el proceso para que el talento y la personalidad musical de Hooker quedaran reflejados en el disco, pero este elepé necesitaba algo más; yo diría que hubiera hecho falta un corte de luz para convencer a los directivos de ABC de que a Hooker, en el estudio, le bastaban seis cuerdas y su talento innato. Sin embargo, Hooker queda relegado al papel de testigo inocente de este accidente: su guitarra se pierde en la mezcla y su *boogie*, tan sucinto y autosuficiente en otro tiempo, se oculta en un compendio de texturas *blueseras* y *rockeras*. En unas sesiones de grabación para otro proyecto posterior, organizadas en el estudio de Wally Heider, en San Francisco, se siguió una fórmula similar, una receta consistente en combinar, sin ningún criterio ni preparación, a un grupo de músicos más o menos talentosos con Hooker. En algunos casos, el resultado fue interesante, como por ejemplo cuando se pone de manifiesto la sorprendente afinidad entre la leyenda del *blues* del Delta y Van Morrison, el *rockero* con un toque de folk celta, en el tema que da título al álbum *Never Get Out of These Blues Alive* [Nunca saldré vivo de estos *blues*]. En cualquier caso, el disco decepciona a cualquier aficionado serio, ya que John Lee parece tener muy poca influencia y empuje en esta música. Hooker se había hecho un nombre por ser un excelente hombre-banda, que cantaba, tocaba la guitarra, marcaba el pulso con el pie y se hacía cargo de la sesión de grabación de principio a fin, pero ahora se limitaba a hacer pequeñas contribuciones al conjunto, por mucho que su nombre figurara con grandes letras en la portada del elepé.

Es tentador considerar la mayor parte del periodo que va desde *Hooker 'N Heat*, de principios de la década de 1970, hasta *The Healer*, grabado en 1988, como unos años perdidos por Hooker. En lugar de ascender en las listas de éxitos, los discos de Hooker solían hundirse en los cubos de basura. No hubo ningún productor discográfico visionario que intentara propiciar un retorno de Hooker al estudio en

busca de la magia que en otros tiempos no lo abandonaba nunca. Hooker siempre había tenido compañías de discos que solicitaran sus servicios, pero tras abandonar ABC, en 1974, ningún sello importante quiso darle una oportunidad. Dejó entonces la primera división para trabajar con una compañía claramente provinciana, Tomato Records, cuyas expectativas eran mucho menores y donde se hablaba más de béisbol que de *singles* exitosos. Sin embargo, lo que las discografías y las notas biográficas dejan de lado es la implicación personal de este periodo de su vida, la insistencia con la que Hooker salía a la carretera y electrizaba al público noche tras noche. En esta época era difícil salir en los medios, no sólo para Hooker sino también para la mayoría de los grupos de *blues*, pero su importancia en los escenarios era mucho mayor que lo que reflejaba su presencia en las radios y televisiones. Es cierto que sus discos de alrededor de 1950 eran mejores que aquellos que grabó alrededor de 1980, pero el canoso Hooker —aceptando que el pelo que le quedaba fuera canoso, cosa que no es segura, ya que solía cubrirse con sombreros de ala ancha y llevar enormes gafas de sol, de modo que la mitad superior de su cabeza tenía un aire misterioso y desconocido— superaba con facilidad al Hooker joven en lo que respecta a venta de entradas, público congregado y kilómetros recorridos.

La gran actividad de Hooker en la carretera estaba a la altura de las enormes turbulencias que afrontaba en su hogar. Aunque se había divorciado de Maude, volvieron a encontrarse en California, y sus hijos también se fueron desplazando a la zona de la bahía de San Francisco. Zakiya, una de las hijas de Hooker, abandonó Detroit cuando su marido tuvo problemas con las drogas y se presentó en la puerta de la casa de su padre. Sus hijos Robert y John Junior y su hija Diane también se dirigieron hacia el oeste, donde solían vivir en el hogar de su padre o en casas que él pagaba, total o parcialmente. En este sentido, la generosidad de Hooker era notable. Ayudó a su exesposa a comprar una casa, y cuando Maude decidió trasladarse de vuelta a Detroit para casarse, Hooker dejó que Zakiya ocupara esta residencia. Pero Maude regresó, y entonces Hooker volvió a poner dinero para otra casa. El *bluesman* también participó activamente en la industria del automóvil: motorizó a toda su familia. En cualquier caso, no todas las reuniones familiares eran agradables, a pesar de los interminables subsidios que proporcionaba el *pater familias*. John Lee Hooker Junior, que tenía ambiciones musicales, tuvo una serie de problemas con las drogas y con la ley que, al final, dieron con él en prisión. Robert Hooker también tuvo problemas de adicción a las drogas, pero logró salir gracias a la fuerza de su fe religiosa. Las constantes giras de su padre tal vez contribuyeran a la inestabilidad del hogar, pero es más probable que la relación causaefecto vaya en sentido contrario: para el *bluesman*, la carretera siempre había sido una vía de escape, un espacio de tranquilidad. Además, el ejemplo que daba Hooker cuando compartía techo con sus hijos —de fiesta hasta altas horas de la noche— no lo convertía, precisamente, en un modelo a seguir.

La mejor manera de acercarse a la música que hizo Hooker durante estos años

perdidos es escuchar algunas grabaciones en directo; en ellas, las ideas de los productores y ejecutivos discográficos se podían mantener a raya. *Live at Soledad Prison* [En vivo en la prisión Soledad], grabado en 1972, y *Alone* [Solo], de 1976, muestran a un artista cada vez más centrado en evocar un estado de ánimo, una intensidad emocional, en lugar de alardear con su guitarra. El clásico *boogie* de Hooker todavía está presente, pero en dosis más razonables. La energía y la inmediatez que caracterizaban sus primeros discos se han reducido claramente en estas últimas grabaciones, pero a lo largo de las dos últimas décadas, Hooker ha perfeccionado las cualidades dramáticas de su voz. En 1949, la fascinante guitarra de Hooker era el elemento más importante de su música, pero un cuarto de siglo más tarde, Hooker era, ante todo, un cantante de *blues*. Como Muddy Waters y Howlin' Wolf, Hooker había aprendido que podía maravillar al público aunque no tuviera una guitarra colgada.

Cuando en 1988 grabó *The Healer*, un impactante disco de regreso, Hooker dejó que Carlos Santana se encargara del trabajo con las seis cuerdas en el tema que daba título al álbum. Hooker canta y tararea mientras Santana hace una apasionante interpretación a la guitarra eléctrica. La manera de cantar de Hooker es igualmente eficaz en su dúo con Bonnie Raitt que aparece en el mismo disco: recuperan su antiguo éxito «I'm in the Mood», de 1951, y le dan una nueva forma, convirtiéndolo en un tema de seducción recíproca. En otras canciones del disco, Hooker añade su propia guitarra a la mezcla, e incluso graba un tema él solo, «Rockin' Chair» [Mecedora], acompañándose con una guitarra acústica, aunque con un tempo libre, *rubato*, que se parece poco al tenso sentido rítmico de sus primeros tiempos. Mike Kappus, que por aquel entonces gestionaba activamente la carrera de Hooker, también incorporó al proyecto a otros de sus clientes, George Thorogood, Robert Cray y Los Lobos, en calidad de estrellas invitadas.

Ningún sello discográfico importante se mostró interesado en publicar *The Healer*, a pesar de los famosos nombres que aparecerían en la portada. Hooker ya no tenía buena estrella y las reediciones de sus primeros discos eran muy frecuentes, por lo que pocos en la industria podían entusiasmarse con la posibilidad de promover un proyecto suyo más. Finalmente, Kappus llegó a un acuerdo con Chameleon Records, en Estados Unidos, y con Silvertone, en el Reino Unido; ambas compañías eran modestas, considerándolas incluso en el contexto de los sellos independientes. Sin embargo, las ventas no fueron modestas en absoluto: *The Healer* arrasó primero en el Reino Unido para después alcanzar las listas de pop norteamericanas. La gira de Hooker, apoyada en este gran éxito, obtuvo unos beneficios brutos de alrededor de tres millones de dólares. John Lee Hooker, que se acercaba a los setenta y cinco años, tenía más ofertas que nunca, lo cual demostraba una vez más que en el extraño mundo del *blues*, a los aficionados les gustan los músicos bien maduros, y que justo cuando un artista parece más pasado de moda, lo más astuto es apostar por un retorno contundente.

El siguiente disco de Hooker fue *Mr. Lucky* [Sr. Afortunado], en el que también había colaboraciones de diversas estrellas, como Carlos Santana y Robert Cray, que ya habían participado en *The Healer*. Ahora no faltaban los músicos celebres interesados en colaborar con una leyenda del Delta que se encontraba en lo más alto. Van Morrison, que no había querido aparecer en *The Healer*, ayudó a Hooker a hacer una nueva versión de «I Cover the Waterfront», y Keith Richards contribuyó a hacer resucitar la canción «Crawlin' King Snake». En otros temas del disco también aportaron su talento Ry Cooder, Albert Collins, Johnny Winter y John Hammond. En la industria del espectáculo, en la que los artistas son juzgados invariablemente por las compañías que frecuentan, Hooker confirmó que con *The Healer* algo había cambiado. Las estrellas consolidadas no se acercaban a él para mejorar sus ventas — el público de Hooker era amplio para tratarse de un artista de *blues*, pero resultaba minúsculo si se lo comparaba con las masas de seguidores que tenían un Keith Richards o un Carlos Santana— sino para hacer aumentar su credibilidad. La imagen de Hooker como el maestro indiscutible del *boogie*, como una fuente primordial del sentimiento *bluesero*, se reforzó todavía más cuando Miles Davis colaboró con él en la música para la película de Dennis Hopper *The Hot Spot* [Labios ardientes]. Lo que hace Davis, básicamente, es desempeñar el papel del que toca la armónica en una banda de *blues* convencional, aportando un ambiente más sombrío y matizado a una banda sonora excepcional.

Los aficionados disfrutaban de estas colaboraciones entre celebridades, pero muchos también se preguntaban si Hooker volvería a grabar sin acompañamiento, en el formato en el que se habían gestado sus primeros éxitos. En este sentido, nos encontramos ante una situación bastante extraña. Los mayores innovadores de la historia de esta música —Muddy Waters, Howlin' Wolf, John Lee Hooker, B. B. King— parecen haber estado destinados a dedicar la última parte de sus exitosas carreras a cumplir funciones decorativas para jóvenes rockeros. A comienzos de la década de 1990, la fama de Hooker era mayor que nunca; sin embargo, cuarenta años antes, cuando casi nadie lo conocía y todavía no había demostrado nada, tenía mucha más libertad para presentar su música de la manera que le pareciera mejor. El disco *Boom Boom*, de 1992, intentaba, de algún modo, corregir esta situación. Una buena parte del material que se incluía en él eran temas que procedían de las sesiones de grabación para *Mr. Lucky* y que no se habían metido en este disco, y para completar el proyecto, los productores Roy Rogers y Mike Kappus le permitieron a Hooker interpretar varias canciones sin acompañamiento. Los oyentes que esperaban encontrarse con el fogoso guitarrista de la época del gobierno de Truman, con el hombre que desempeñaba todas las funciones de una sección rítmica, probablemente se sintieran decepcionados con las interpretaciones, libres e impresionistas, que Hooker hizo en «I'm Bad Like Jesse James» [Soy malo como Jesse James] o «Sugar Mama» [Mamá azúcar]. Sin embargo, estas canciones exploran unas profundidades emocionales de un modo impensable en los *boogies* y temas bailables de la etapa de

Besman. Hooker, como hicieron Billie Holiday y Dizzy Gillespie antes que él, había aprendido con los años a compensar con el corazón lo que podía haber perdido en técnica.

Hooker empezó a reducir sus actividades en esta época; prefería la vida hogareña a la excitación de las giras. Incluso cuando *Boom Boom* fue nominado para un Grammy, Hooker declinó viajar a Nueva York para la ceremonia de entrega de premios. Siguió grabando, aunque a un ritmo inferior al de antes. En general, se mantuvo fiel a las recetas que le habían funcionado en el pasado. En *Chill Out* [Relajación], Carlos Santana lo acompaña en el tema que da título al disco, y en su siguiente álbum, *Don't Look Back* [No mires atrás], Hooker cuenta con Van Morrison como productor en todas las canciones menos una. «The Healing Game» [El juego de la curación], canción escrita por Morrison, en la que éste hace un sentido dúo vocal con Hooker, incluso intenta recuperar el enfoque terapéutico de «The Healer». En cualquier caso, aunque Hooker se instalara en un terreno conocido para estos últimos proyectos, la música nunca recurre a fórmulas. A partir de los setenta años, Hooker no hizo ni un solo disco malo. A una edad en la que muchos artistas desaparecen o manchan su reputación por no haber sabido retirarse a tiempo, Hooker mejoró su obra y consolidó aún más su reputación.

Durante el último lustro de su vida, Hooker redujo aún más sus compromisos, pero siguió recibiendo honores. *Don't Look Back* ganó un Grammy en 1998 en la categoría de álbum de *blues* tradicional, y el tema que le daba título cosechó otro en la de colaboración entre cantantes de pop, derrotando a competidores tan duros como Barbra Streisand, Celine Dion y Stevie Wonder. Además, la Academia Nacional de las Ciencias Discográficas le concedió el premio a toda una carrera, y la Fundación del *Rhythm and Blues* hizo lo mismo. El nombre de Hooker fue escrito en el Paseo del Rock de Los Ángeles, en el Paseo de la Fama de la Zona de la Bahía de San Francisco y en el Paseo de las Estrellas de Hollywood Boulevard. Incluso los títulos de sus canciones alcanzaron una fama duradera de formas muy sorprendentes. Un emprendedor propietario de clubes nocturnos de San Francisco montó una sala de conciertos llamada John Lee Hooker's Boom Boom Room, que continúa programando música de raíces para sus seguidores de esta ciudad y sus alrededores. Y las antiguas canciones consiguieron llegar a un público nuevo. Su última grabación, *The Best of Friends* [Lo mejor de los amigos], era principalmente una recopilación de grandes éxitos de la década anterior, pero también celebraba el medio siglo que llevaba Hooker grabando discos con una versión de «Boogie Chillen» en la que colaboró Eric Clapton. Unos meses más tarde, la Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos incluyó la versión original de «Boogie Chillen» en su selección de las «canciones del siglo».

Hooker canceló una gira en el año 2000 después de que se le diagnosticaran problemas vasculares, aunque siguió actuando de vez en cuando en la zona de San Francisco hasta pocos días antes de su muerte. Un concierto en Santa Rosa

(California), a dos horas de su hogar en Los Altos, sería el último que daría. Cinco días más tarde, el 21 de junio de 2001, murió tranquilamente mientras dormía. Había otro concierto programado para diez días más tarde en Saratoga, y continuó anunciándose en los mismos periódicos donde aparecieron sus obituarios. Incluso después de muerto, Hooker siguió convocando a la gente: casi dos mil personas asistieron a su funeral, celebrado en Oakland.

Los obituarios intentaban aclarar las contradicciones y los hechos dudosos de la vida de Hooker. Casi todos se decantaron por 1917 como año de su nacimiento, con lo cual el *bluesman* habría tenido ochenta y tres años en el momento de morir, y cifraban sus descendientes en ocho hijos, diecinueve nietos y «varios» bisnietos. Tres de sus hijos, nada menos, hicieron carrera en la música con cierto éxito: Zakiya Hooker, que actuó por primera vez en público en 1991, junto a su padre, y ha tenido una activa carrera como intérprete, publicando varios discos; el teclista Robert Hooker, que ha grabado con Van Morrison; y John Lee Hooker Junior, que hizo un gran esfuerzo para dejar atrás sus problemas legales y con las drogas y fue nominado a un Grammy por su primer disco, *Blues With a Vengeance* [Auténtico *blues*].

En cualquier caso, ningún recuento de individuos, por muy preciso que fuera, podría reflejar la progenie musical de este artista fundamental en la historia del *blues*. Tampoco la activa Fundación John Lee Hooker —y he aquí una rareza: un músico de *blues* que al final de su vida puede poner en marcha una organización benéfica en lugar de necesitar el apoyo de una— añade más que unas pocas notas al pie al legado de este músico, por mucho que nos parezcan encomiables los filantrópicos esfuerzos que hace. De hecho, los descendientes musicales de Hooker son tantos que es muy improbable que ningún otro artista de *blues* pueda ponerse a su nivel en este sentido. A medio mundo de distancia de la tierra de nacimiento de Hooker, en Mali, Ali Farka Touré se convirtió en uno de los principales músicos de la escena africana inspirándose en la obra de Hooker, del mismo modo que el músico hispano más famoso de su época, Carlos Santana, fue influido por el sentido rítmico de Hooker. La banda de *rock and roll* más conocida de la última parte del siglo xx, los Rolling Stones, consideran que los primeros discos de Hooker son precursores de su propia revolución sonora, y el más famoso de los cantantes norteamericanos de folk *rock*, Bob Dylan, quedó fascinado por el personaje de Hooker, tan diferente del suyo, en el entorno de los cafés de comienzos de la década de 1960. Van Morrison sentía que su música «*soul celta*» había quedado marcada por la influencia de su mentor del Delta, y muchos otros, desde Bo Diddley hasta Bonnie Raitt, tenían la misma impresión. Y ¿quién podría siquiera comenzar a evaluar la influencia que ha tenido la música de Hooker en el mundillo del *blues*, mucho más pequeño y cerrado? Quizá Carlos Santana sea quien mejor lo ha resumido, al afirmar sobre Hooker: «Cuando yo era un niño^[196], él fue el primer circo con el que me quise escapar». John Lee Hooker, el hombre-niño que tenía tantas ganas de escaparse del Mississippi cuando era joven, sirvió, paradójicamente, como la vía de escape de muchos otros músicos, buscadores

que tenían la esperanza de trascender las limitaciones de su propia formación —en Mali, en Liverpool o en Jalisco— y empaparse de las fuerzas primordiales que le habían dado forma al *blues* del Delta.



Howlin' Wolf.

IX

EL RELÁMPAGO DE LA CHIMENEA

LO MEJOR QUE SE PODÍA VER

Un día, durante el verano de 1951, un hombre negro de mediana edad entró en la pequeña oficina del sello Memphis Recording Service, en el número 706 de Union Avenue. No tenía cita previa, pero no era difícil imaginarse lo que quería. Como casi todos los demás desconocidos que se presentaban para intentar camelar a la secretaria, Marion Keisker, había ido para que el jefe le hiciera una audición.

Al menos había conseguido llegar al lugar adecuado: una puerta a la que valía la pena llamar, o incluso intentar abrir por la fuerza, si era necesario, en busca de la ocasión de oro que había al otro lado. La anodina fachada del edificio, que anteriormente había alojado una tienda de reparación de radiadores, no tenía para nada el aspecto de un emplazamiento desde el que comenzar una revolución cultural. Sin embargo, eso es precisamente lo que llevaría a cabo su propietario, Sam Phillips, a lo largo de la década, junto a un elenco de figuras —Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins y Johnny Cash, entre otros— que eran absolutos desconocidos cuando entraron por la puerta de Union Avenue por primera vez, pero se transformarían, mediante cierta alquimia mágica que se practicaba en aquel lugar, en estrellas internacionales de primera fila. Si Memphis tiene algún derecho a plantarle cara a Chicago, a Nueva York o a Los Ángeles como agente de cambio de lo que se escucha en Estados Unidos, es gracias a las actividades que se llevaron a cabo entre aquellas cuatro paredes. Con el tiempo, fueron muchos los que llamaron a la puerta, con la esperanza de que algo de esta magia se les pegara a ellos también.

Pero este visitante era distinto. Era mucho mayor que los adolescentes de mirada soñadora que solían pasarse por el estudio de grabación. Además, hablaba muy poco; aunque era un hombre que no necesitaba muchas palabras para hacer que se notara su presencia. Sólo su tamaño ya llamaba la atención. Cuando Keisker lo hizo pasar al estudio, Sam Phillips calculó que debía medir cerca de un metro noventa y cinco. Tenía los pies más grandes que el productor hubiera visto jamás. La corpulencia de este desconocido parecía más apropiada para la lucha o para trabajar en la construcción que para la música, y cuando sacó una armónica, el contraste entre el enorme hombre y el minúsculo instrumento producía un efecto casi cómico. Parecía que se lo iba a comer de un bocado en vez de sacar música de él, y ésta era una percepción que el músico reforzaba en algunas ocasiones lamiendo ostensiblemente la armónica durante sus actuaciones, como si fuera un succulento manjar.

Phillips no se sorprendió por la llegada del visitante. Ike Turner ya le había hablado de este hombre, que había sido bautizado como Chester Burnett pero que ahora empleaba el rarísimo apodo de «Howlin' Wolf» [Lobo aullador]. Phillips incluso había oído algo de la música de Wolf en las ondas de KWEM, una emisora de radio de West Memphis, y había dejado caer que le gustaría tener la oportunidad de

conocerlo. Y si Howlin' Wolf llamó la atención de Phillips desde que entró en la habitación, terminó de fascinar al propietario del estudio cuando empezó a cantar. «Te lo aseguro», recordaría años más tarde^[197], «lo mejor que se podía ver en ese momento era a Chester Burnett haciendo una de esas sesiones de grabación en mi estudio. Dios, valía la pena ver el fervor en la cara de aquel hombre cuando cantaba [...]. ¡Qué distinto era de los demás, y qué bueno!». Phillips afirmaría después que Wolf era, de todos los famosos artistas con los que había trabajado, el que tenía más talento. Ésta es una afirmación extraordinaria, teniendo en cuenta la cantidad de estrellas que grabaron para Memphis Recording Service y para el sello Sun Records, que surgiría de esta compañía más adelante.

En un momento en que el gran despertar creativo del *blues* del Delta, durante los años anteriores al Crack de 1929, no era más que un débil recuerdo, y sus tesoros se consideraban ya completamente agotados, y sus momentos más brillantes parecían pertenecer a la historia, apareció otro inmenso talento que confirmaba la incalculable riqueza musical de esta región. Muchos *bluesmen* del Delta mucho más jóvenes que Howlin' Wolf ya estaban asentados mientras él seguía aprendiendo el oficio, poniéndose a punto sin que nadie lo supiera. Muddy Waters y John Lee Hooker, por ejemplo, eran más jóvenes que él y ya se habían convertido en estrellas conocidas en todo el país. Sam Phillips había grabado incluso a B. B. King, quince años menor que Burnett, y a Ike Turner, más de dos décadas más joven. Burnett formaba parte de otra generación; casi se puede decir que provenía de otro mundo. Había aprendido lo que era el *blues* junto a Charley Patton, y había refinado sus habilidades, en la década de 1920, en los alrededores de Drew (Mississippi), donde en aquella época vivía una impresionante cantidad de guitarristas. Mientras Patton y otros *bluesmen* fallecidos hacía tiempo habían hecho carrera durante la presidencia de Herbert Hoover, Howlin' Wolf había esperado pacientemente, y ahora iba a comenzar la suya en la década de 1950, compitiendo con el *blues* de su tierra natal contra los nacientes sonidos del *rock and roll*.

White Station (Mississippi), el lugar de nacimiento de Howlin' Wolf, estaba a menos de trescientos kilómetros de este histórico estudio de grabación de Memphis, pero él tardó más de media vida en recorrer esa distancia, superar las opresivas condiciones que habían caracterizado su existencia y demostrar su talento a nivel regional y nacional. Incluso teniendo en cuenta el deplorable nivel de vida del Mississippi rural, el entorno y la formación de Burnett habían sido especialmente pobres y desoladores, de modo que él sólo podía aspirar a realizar los más miserables trabajos manuales. De joven, deambulaba descalzo y vestido con harapos junto a las vías del ferrocarril, buscando restos de comida que hubieran dejado tirados los obreros que las construían. Carecía de la educación más básica, por lo que en la época de su primera grabación en Memphis apenas podía leer y escribir o hacer cuentas sencillas. La principal capacidad que había adquirido de niño, contaba de vez en cuando, no tenía que ver ni con el alfabeto ni con los números: consistía simplemente

en correr, para escapar de los latigazos y las palizas que parecían aguardarlo siempre de forma inevitable.

Burnett era dolorosamente consciente de las limitaciones que le imponía su humilde extracción. En una entrevista que le concedió a Michael Erlewine poco antes de cumplir sesenta años, el *bluesman* repitió una y otra vez: «no soy un tipo listo^[198]», y añadió: “no tengo ninguna educación, ¿sabes? Puedes coger toda mi inteligencia, meterla en una bolsa de papel y sonará como dos moneditas”. Lo que Wolf no mencionó, sin embargo, fueron sus grandes esfuerzos para compensar estas limitaciones, cómo aprendió los rudimentos de la lectura y las matemáticas asistiendo a clases para adultos en la década de 1950, cómo siguió yendo a cursos casi hasta el momento de su muerte. Los aficionados que seguían a Howlin’ Wolf en el circuito de los clubes nocturnos de Chicago apenas podrían creerlo, pero también se habrían podido encontrar con su ídolo, si lo hubieran sabido, en varios lugares imprevisibles: en la escuela secundaria Crane, en la zona oeste de la ciudad (a finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960), en la escuela secundaria Wendell Phillips, en la zona sur (a mediados de la de 1960) o en la escuela nocturna de comercio Jones, en el centro (a finales de la de 1960 y comienzos de la de 1970). Cuando ya había logrado una fama considerable a nivel internacional, cuando una gran cantidad de público procedente del *rock* llenaba las salas donde él actuaba, Chester Burnett seguía empeñado en compensar la pobre educación que había recibido durante su infancia en el Delta.

Chester Arthur Burnett nació el 10 de junio de 1910. Su padre, Leon «Dock» Burnett, se ganaba la vida como aparcerero, y su madre, Gertrude Jones, era cocinera y sirvienta. Su nombre homenajeaba al vigésimo primer presidente de Estados Unidos, Chester Alan Arthur, que estuvo menos de cuatro años dirigiendo la nación y es conmemorado pocas veces pero que, cuando era un joven abogado, contribuyó a terminar con la segregación racial en los tranvías y los trenes de Nueva York. La abuela materna del niño le puso el apodo de «Wolf» [Lobo] partiendo de la historia de Caperucita Roja; en la familia le decían que si se portaba mal, el lobo vendría a por él, y cuando lo hacía, sus familiares lo perseguían aullando como lobos y el pequeño Chester Burnett se escondía debajo de la cama. En poco tiempo, casi todos los que lo conocían lo llamaban Wolf, aunque ésta no fue la única identidad alternativa que adoptó. Durante la mayor parte de la década de 1920, empleó el nombre de John D. En otros momentos, era conocido como Foots [Pies], o Bigfoot [Pie grande], o Buford, o Bullcow [Torovaca] o John D. Burnett. Estos nuevos pseudónimos probablemente fueron escogidos más para distanciarse de las penalidades de su infancia que por las nuevas filiaciones que pudieran representar.

Sus padres se separaron cuando Burnett sólo tenía un año; entonces, madre e hijo se trasladaron al condado de Monroe. Gertrude Jones era una mujer excéntrica, que cantaba por la calle *spirituals* que ella misma había compuesto y trataba de venderles copias a los viandantes. Ella y su hijo también cantaban en el coro de la iglesia, y, sin

ninguna duda, el precoz interés de Burnett por la música tuvo mucho que ver con la tutela y el ejemplo de su madre. Pero cuando todavía era pequeño, ella lo repudió, obligándolo a encontrar otro hogar. No está claro cuáles pueden haber sido las causas de esta súbita separación, aunque se ha especulado con diversos motivos. El propio Wolf dio distintas explicaciones de este hecho; a su esposa le contó que su madre no pudo aceptar que abandonara los *spirituals* para cantar *blues*, pero a un amigo le dijo que Gertrude, que tenía la piel clara por ser en parte descendiente de indios, le disgustaba el oscuro color de su hijo. En otras ocasiones, atribuyó su separación a que no tenía ninguna gana de trabajar en el campo por quince centavos al día. Otra versión, que nos llega de tercera mano, sostiene que había un nuevo hombre en la vida de Gertrude Jones, y que éste no quería al hijo de su predecesor bajo su techo. Tal vez la supuesta inestabilidad mental de su madre fuera la causa de la separación, o al menos contribuyera a ella. En cualquier caso, aunque no podemos comprender con claridad sus causas, las consecuencias de este hecho son evidentes. A efectos prácticos, Chester Alan Burnett fue prácticamente un huérfano durante esta etapa de su vida, sin padres ni hermanos que lo protegieran o ayudaran, a una edad a la que difícilmente podía sobrevivir por su cuenta.

Aquel día recorrió muchos kilómetros por tierra helada. Como no tenía zapatos, se protegió contra el frío atándose unas bolsas de arpillera alrededor de los pies desnudos. Así llegó hasta la casa de su tío abuelo Will Young, que aceptó al jovencito en el hogar, pero le exigió, a cambio del hospedaje, que realizara una serie de duras tareas. De todos modos, las horas que pasó recogiendo algodón o sacando el maíz quizá fueran la parte más fácil de la estancia de Burnett en el hogar de Young. Will Young era «el hombre más miserable que hay de aquí al infierno^[199]», según Priscilla Swift, que conoció a Burnett en aquella época. Temido por igual por su familia y sus vecinos, Young asignaba castigos a la menor provocación, y no sólo con una vara de madera, sino también con un látigo de cuero. Chester Burnett era el elegido para sufrir las peores humillaciones, tenía que sentarse aparte para las comidas, no se le permitía asistir al colegio, con frecuencia se le daba una cantidad insuficiente de comida e, invariablemente, vestía con harapos y tenía que ir descalzo.

Los ratos que pasaba solo en el campo le brindaban al niño la oportunidad de cantar. Mientras araba la tierra con una mula, con un sombrero de paja y unos pantalones de peto, se entretenía con diversas canciones que conocía o que él mismo inventaba. Para el joven Howlin' Wolf, las intemporales *work songs* de los agricultores, una tradición venerable con miles de años de antigüedad, surgían espontáneamente en el característico lenguaje del *blues* de comienzos del siglo xx en Estados Unidos. Esta nueva música —con sus expresiones, profundamente personales, de la soledad, sus lamentos por la mala suerte y los problemas y sus nostálgicos anhelos de irse a algún lugar mejor— no podría haberse ajustado mejor a la situación y al temperamento de este chico. Y aunque no supiera leer ni escribir, su destreza como cantante resultaba evidente para todo el mundo. «Era un chico triste,

pero sabía cantar^[200]», recuerda Swift. “Cantaba de una forma tan lastimera y tan dulce [...]. Tenía muy buen corazón y nos enseñaba a cantar”.

Burnett reunió un conjunto de improvisados instrumentos. El que prefería para acompañarse era un cubo de hojalata, en el que marcaba el pulso mientras cantaba. También empleaba, como instrumentos de percusión, ollas y sartenes. También construyó un arco de diddley —el instrumento de las zonas más rurales de Mississippi, que tenía una sola cuerda y recordaba a ciertos instrumentos africanos— con tablones y alambre del que se empleaba para atar los fardos. Su único instrumento «de verdad», hecho en una fábrica, no en casa, era una armónica, que en aquella época se podía comprar por sólo quince céntimos. Burnett no tuvo una guitarra hasta los diecisiete años, pero cuando la consiguió, lo vivió como un acontecimiento tan extraordinario que mucho tiempo después todavía recordaba la fecha exacta: el 15 de enero de 1928. La cosecha había sido muy buena el año anterior, y durante un breve periodo se pudo permitir ciertos lujos, además de cubrir sus necesidades básicas. Con sus manos grandes y bastas, el labrador adolescente tuvo que esforzarse bastante para aprender a tocar un instrumento tan sutil y delicado como aquél, pero, poco a poco, se fue dando cuenta de que podía controlar las cuerdas como controlaba la voz, y empezó a acompañarse adecuadamente mientras cantaba.

Para entonces, Burnett ya había abandonado el hogar de Young. Se escapó de allí a los trece años, perseguido por Will Young, que le quería dar «una lección»; según una de las versiones que han llegado hasta nosotros, el motivo fue que había matado un cerdo sin pedir permiso, pero otra afirma que Burnett provocó las iras de Young al derramar un vaso de agua. Al final, el jovencito se reunió con su padre, Dock Burnett, que en aquel momento vivía con su familia en la plantación Young y Morrow, en pleno corazón del Delta, entre Ruleville y Doddsville, sobre el río Quiver. Unas cuarenta familias de aparceros trabajaban estas extensas tierras, que ocupaban más de cuatrocientas hectáreas. Aquí Burnett se ganó la vida labrando, recogiendo algodón, sacando maíz, arreglando cercados y realizando otras actividades de esta clase; siguió, por lo tanto, haciendo el mismo tipo de trabajos que había aprendido con Will Young. Dadas sus capacidades y sus circunstancias, parecía que ésta sería su actividad profesional durante toda la vida, una vida dura y cargada de incertidumbre, que dependería de los caprichos del clima, del suelo y del precio del algodón, que bajaba casi constantemente.

Pero otra vida era posible, aunque Burnett no pudiera darse cuenta en aquel momento. En la década de 1920, esta región escasamente poblada del estado más pobre del país era el centro de creación musical más interesante del mundo. Menos de cinco años después de la llegada de Burnett a la plantación Young y Morrow, las primeras grabaciones de *blues* tradicional que llegaron a un gran público anunciaban las poderosas corrientes musicales que existían en las comunidades afroamericanas del sur rural. Pero esta música, antes de darse a conocer al mundo, creció con fuerza

en su entorno casi secreto, y el joven Chester Burnett se hallaba en el epicentro de estos acontecimientos. En un radio de unos pocos kilómetros desde donde trabajaba con el arado, vivían casi todas las futuras leyendas del *blues* rural, o se instalarían en ese entorno poco después, o al menos pasarían por la zona, compartiendo sus conocimientos musicales y aprendiendo de otros que se habían reunido en aquel importante punto de encuentro.

Charley Patton, que vivía muy cerca, en la plantación Dockery, fue quien causó una impresión más profunda en el Burnett adolescente. «Su voz era como la de un león», recordaría Wolf casi medio siglo más tarde. «Si la escuchabas sin verlo, podías pensar que era un hombre tan grande como todos nosotros juntos. Y no era más que un pequeño granuja». El jovencito seguía a Patton allá donde tocara, escuchando arrebatado temas como «Pony Blues», «Banty Rooster Blues», «Spoonful» y las demás históricas canciones de este pionero del *blues*. Cuando Burnett empezó a tocar la guitarra, Patton lo animó y le ofreció su ayuda, e incluso invitó al músico en ciernes a que subiera al escenario a tocar con él. Todo esto tendría un valor incalculable para el desarrollo musical de Burnett. Pero, por encima de todo, aprendió de Charley Patton el arte de dar espectáculo, la capacidad de cautivar al público y tenerlo hipnotizado mediante cada acto. Patton era el más llamativo de los *bluesmen* del Delta: tocaba la guitarra colocándosela detrás de la espalda o entre las piernas, y no dejaba de bromear y de contar chistes, convirtiéndose en el centro de atención como un rey que se hubiera dignado a visitar un humilde garito. Años más tarde, cuando Howlin' Wolf se convirtió en la sensación de la escena del *blues* en Chicago, y congregaba a montones de personas que acudían tanto a disfrutar de su personaje como a escuchar su música, el legado de Patton era perceptible en todo momento.

A finales de la década de 1920, Howlin' Wolf empezó a intentar liberarse, al menos en cierta medida, de las exigencias de la vida de las plantaciones, y se buscó el sustento como músico de *blues* itinerante. Tocaba en fiestas privadas o en garitos, o en plena calle, y así recorrió varias localidades del Delta y llegó hasta su ciudad natal, West Point. En algunas ocasiones cruzaba el río hasta el lado de Arkansas para actuar en West Memphis, en Pine Bluff o en Brinkley. Tal vez quien mejor haya expresado la poderosa impresión que causaba en el público fuera Johnny Shines, que lo vio en directo en una freiduría de pescado en Arkansas, un sábado por la noche, a mediados de la década de 1930. «Tenía miedo de Wolf^[201], como lo tendría de algún animal, o algo así [...]. Bueno, no era por su tamaño. A ver, era lo que hacía, la manera en que lo hacía, el sonido que generaba. Yo pensaba que era buenísimo». Shines incluso pensó que quizá Wolf hubiera vendido su alma al diablo para conseguir aquel talento sobrenatural.

Sin embargo, Burnett no había escapado del todo de los trabajos agrícolas: durante esta etapa, volvía al hogar periódicamente para ayudar a su padre, sobre todo en primavera, cuando había que arar la tierra. Esto continuó incluso después de que la familia Burnett se trasladara a Arkansas en 1933, primero a Wilson y, desde el año

siguiente, a Parkin. «Wolf nunca rechazaba ningún trabajo^[202]», comentó David “Honeyboy” Edwards, que trabajó junto a Burnett en esta época. “Era un hombre muy trabajador. Howlin’ Wolf no descansó hasta que llegó aquí, a Chicago, y empezó a grabar para Chess”.

Durante estos años, Wolf se esforzó para mejorar sus aptitudes con la armónica, y, del mismo modo que había aprendido a tocar la guitarra junto a Charley Patton, confió en una futura leyenda para que fuera su maestro. «Fue Sonny Boy Williamson^[203] —el segundo, Rice Miller— quien me enseñó a tocar la armónica», le contó Wolf a Pete Welding en 1967; se trata de una afirmación que repetiría numerosas veces. “Se casó con mi hermana Mary en la década de 1930”. Los biógrafos de Wolf, James Segrest y Mark Hoffman, no ven ningún motivo para dudar de esto, a pesar de que con su investigación no consiguieron identificar a Mary, a quien el *bluesman* a veces calificaba de hermanastra. «Sonny Boy se casó con mi hermanastra Mary^[204]», le dijo Wolf a Peter Guralnick. “Quizá como yo estaba mucho por ahí, no duraron mucho tiempo juntos; en cualquier caso, yo siempre estaba dándole la lata para que me enseñara a tocar su instrumento. A veces pienso que me enseñaba algo sólo para que lo dejara en paz”. De todos modos, Wolf confió cada vez más en sus habilidades con la armónica a lo largo de la década de 1930. «Descubrió él solo^[205] que nunca iba a ser un gran guitarrista con esos dedazos que tenía», comentó Honeyboy Edwards. “Después se dedicó a la armónica e hizo grandes progresos con ella [...]. Wolf tenía su propio estilo con la armónica y esa gran voz suya. Eso lo distinguía. Eso lo convirtió en Howlin’ Wolf”.

Sin embargo, las clases con Charley Patton y Sonny Boy Williamson II sólo representan una pequeña parte de la educación musical de Howlin’ Wolf, que en conjunto debió de ser excepcional en la historia del *blues*. Viajó y tocó periódicamente con Robert Johnson —afirmación apoyada por el hijastro de Johnson, Robert Lockwood, que se enteró de quién era Wolf por medio de su padrastro— durante unos dos años. En Robinsonville, tocó con Son House y con Willie Brown. También trabajó junto a Honeyboy Edwards, Johnny Shines, Jimmy Rogers y muchos otros músicos, más o menos talentosos, a lo largo de la década de 1930. En el Delta, donde la interpretación del *blues* era una tradición auditiva y oral que iba pasando de maestros a alumnos, dichas colaboraciones fueron para Wolf, como dice Ismael en *Moby Dick* hablando del tiempo que pasó en un barco ballenero, «su Yale y su Harvard». Si alguien podía presumir de haber tenido una formación *bluesera* de primera categoría en la época de Crack de 1929, ése era Chester Burnett, ese individuo que tenía tan presente su falta de educación formal.

A comienzos de la década siguiente, Wolf ya estaba preparado para dejar atrás su etapa de aprendizaje y mostrar su talento en otra clase de entorno. Había cumplido los treinta años, y si pretendía hacer carrera como intérprete en el mercado de la música comercial, tenía que conseguirlo pronto, ya que, si no, sería rechazado por ser demasiado mayor. La música popular practica el culto de la juventud eterna: incluso

las estrellas consagradas tienen que esforzarse por conservar a su público a medida que van envejeciendo, y para un intérprete que no haya conseguido el éxito, la edad es una especie de señal de fracaso. Para Howlin' Wolf, las opciones más evidentes estaban en Chicago, Memphis, Saint Louis, Detroit, y quizá incluso Los Ángeles o Nueva York. Pero su siguiente destino no fue ninguna de estas ciudades. Por el contrario, pronto se hallaría comprometido con el ejército de Estados Unidos, y por una buena temporada.

2

EL LOBO VIENE A POR TI, NENA

Wolf fue llamado a filas unos ocho meses antes de Pearl Harbor. Más adelante, afirmaría que los propietarios de una plantación, unos vengativos blancos, lo habían obligado a unirse al ejército porque él no había querido trabajar para ellos. Pero, como ya hemos visto con respecto a la súbita partida de su hogar cuando era un niño, las explicaciones que daba Wolf sobre los distintos acontecimientos de su vida podían variar en función de quién le estuviera preguntando. En cualquier caso, aunque no sepamos de qué quería escapar Chester Burnett, difícilmente podía ser tan malo como lo que iba a tener que afrontar.

Su falta de educación le causaba constantes problemas. Al principio, Burnett tuvo que desempeñar un trabajo modesto, el de ayudante de cocina, pero cuando Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial, tuvo que desarrollar ciertas habilidades para realizar tareas más complejas. Le asignaron un puesto como Técnico de Quinto Grado en la División de Señales del Ejército, donde tenía que dominar toda la tecnología necesaria para entrar en comunicación con las tropas que se hallaban en el campo de batalla. Pero sus progresos eran tan lentos que lo mandaron a una escuela para que aprendiera a leer y escribir. Avanzó bastante, como atestiguan las cartas que escribió a su hogar durante esta época, pero probablemente a base de castigos y medidas disciplinarias que le imponían, con excesivo celo, sus superiores. La salud de Wolf se resintió, y empezó a sufrir mareos y crisis de agotamiento físico. En otoño de 1943, se encontraba en un hospital militar cerca de Portland (Oregón). El personal que lo atendía estaba bastante preocupado por sus violentos ataques, y un médico consideró una serie de posibles diagnósticos; descartó la epilepsia, pero la sífilis o la neurosis le parecían explicaciones probables. Incapaz de rehabilitar a su errático soldado, el ejército de Estados Unidos terminó por soltarlo con una licencia honrosa el 3 de noviembre de 1943. Nunca había entrado en combate, pero su psique había quedado tan alterada después del tiempo pasado en el ejército que su familia y sus amigos insistían en que sufría una «neurosis de guerra».

Tras este desastroso intermedio, Wolf no se dedicó a buscar el estrellato sino la estabilidad. Se fue a vivir con una mujer, Lillie Crudup, a Lebanon (Tennessee), pero no estuvo mucho tiempo allí, ya que cuando se separaron, volvió a la plantación Phillips, al norte de Parkin (Arkansas), donde seguía viviendo su padre. Entonces retomó las humildes labores agrícolas de las que había vivido en el pasado. Otra breve relación, con Blanche Ship, lo llevó hasta Penton (Mississippi), y allí continuó trabajando la tierra durante dos años. Tocaba música en su tiempo libre, pero la cosecha siempre era lo primero. La diligencia de Wolf tuvo su recompensa cuando fue nombrado capataz de una granja, y sus responsabilidades todavía aumentaron más cuando heredó de su abuelo un terreno cerca de Walls (Mississippi). Su matrimonio

con Katie Mae Johnson en 1947 —una relación bastante tumultuosa que duraría un lustro— lo ayudó a estabilizarse, a organizarse en torno al trabajo cotidiano y a olvidar la vida vagabunda de *bluesman* que había llevado en otro tiempo.

Pero cuando empezó a concluir la etapa de prosperidad económica que siguió a la Segunda Guerra Mundial, las cosas se pusieron peor que nunca en Mississippi. Aunque el año 1948 suele citarse como comienzo del «baby boom», la población de Mississippi decrecía persistentemente, y seguiría haciéndolo hasta la década de 1960, cuando los programas sociales, a falta de un mercado de trabajo fuerte, conseguiría detener la emigración. Durante la década de 1940, la población negra del estado se redujo en un ocho por ciento, pero en Michigan aumentó en un ciento doce por ciento, y en California, un impresionante doscientos setenta y dos por ciento. Antes de la guerra, Mississippi era el estado con la renta per cápita más baja de toda la nación, y seguiría siéndolo después. Incluso para Howlin' Wolf, que era cauto por naturaleza y que no tenía claro si su escasa formación le permitiría ganarse la vida en una gran ciudad, las consecuencias de esta situación resultaban evidentes. Sus perspectivas en el Mississippi rural —como músico, como aparcerero o simplemente como persona de raza negra que espera que lo traten decentemente y con algo de respeto— eran muy poco prometedoras, y no parecía que fueran a mejorar a corto plazo.

De todos modos, Howlin' Wolf no era demasiado audaz. «California», cantó en una de sus primeras sesiones de grabación, «ahí es donde quiero vivir». Pero cuando llegó el momento de elegir destino para emigrar, Wolf no se decantó por la Costa Oeste, ni siquiera por Chicago o Saint Louis, tierras de grandes oportunidades, sino que dio un paso mucho más provisorio: ni siquiera se trasladó a Memphis, sino a West Memphis. Esta localidad, menos poblada que Clarksdale, había sido fundada en 1910 para que se instalaran los leñadores que trabajaban en la zona, y fue conocida como Brag's Spurt hasta 1927, cuando se le puso su nuevo nombre. Comparada con Memphis, la ciudad mucho más grande que estaba al otro lado del río, West Memphis era una localidad bastante relajada en la que prosperaba toda clase de vicios —bebida, juego, prostitución— sin que la policía apenas interfiriera. Estos ambientes siempre han demostrado ser hospitalarios para el *blues*, y aunque Wolf no tardó mucho en encontrar trabajo en una fábrica, los diversos clubes, bares y cafés que había en la zona fueron sin duda un poderoso motivo para decidirse por esta ciudad.

Wolf montó una banda con Willie Johnson y M. T. Murphy a la guitarra, Willie Steele a la batería, Junior Parker a la armónica y William Johnson, que empleaba el llamativo apodo de «Destruction» [Destrucción], al piano. En algunas ocasiones también tocaban con el grupo el guitarrista Pat Hare y el armonicista James Cotton. Cuando llegó a West Memphis, Wolf se compró una guitarra eléctrica; un elemento fundamental del duro sonido del grupo tenía que ver con el empleo que hacían de los amplificadores. Mientras Muddy Waters desgarraba la ciudad de Chicago con su *blues* del Delta modernizado y eléctrico, Howlin' Wolf hacía lo mismo, a menor

escala, en West Memphis. Pero aunque su éxito fuera menor que el de Waters, su público era igualmente entusiasta y atestaba las pequeñas salas donde los House Rockers —el nombre que Wolf puso a la banda— interpretaban su estrepitosa y salvaje música. «Entre 1948 y 1950^[206]», en palabras del crítico Robert Palmer, “Wolf fue moldeando a sus músicos hasta que consiguió tener la música de *blues* eléctrico más impresionante que había habido en el Delta”.

La banda tenía una veta maligna, un sonido áspero y sin miramientos, y mucho más primitivo que lo que los hermanos Chess le permitían a Waters hacer en aquella época. Steele golpeaba los tambores como si se tratara de unas mulas testarudas que se niegan a tirar del arado, mientras Johnson se deleitaba tanto en la distorsión y en los acoples de su guitarra como en las notas de *blues* que arrancaba de las cuerdas. Gracias a la amplificación, la armónica, el más humilde de los instrumentos de viento, adquiría la violencia de un tren de carga que avanzara a toda velocidad por las vías. Y al piano, Destruction era... bueno, la destrucción, aporreando el teclado, llenando con frases y motivos rítmicos todos los huecos que quedaban en aquel poderoso muro sonoro. Por encima de este alboroto, Howlin' Wolf, orgulloso y satisfecho, se exhibía como el maestro que todo lo controlaba. Su manera de cantar ponía en trance al público, que pensaba que había comprendido el origen del lupino apodo del *bluesman* por sus aullidos y gruñidos, por la cruda y salvaje energía de su voz. Incluso en el revuelto contexto del Delta, en el que las canciones se valoraban, como toros criados para el rodeo, por su fuerza y su crudeza, incluso teniendo en cuenta a todos los cantantes de *blues* que gritaban y alzaban la voz y que se habían presentado ante el mismo público antes que él, Howlin' Wolf era algo especial. Se hacía acompañar por un sonido tan amplificado y cacofónico que podía hacer temblar las paredes, pero su voz se alzaba por encima de todos aquellos ruidos y sonidos metálicos, con su belleza sinuosa y áspera.

Muchos han intentado desvelar los secretos del estilo vocal de Howlin' Wolf. Hay quien ha sugerido que estrechaba la garganta, como hacen los pastores de Tuva, en Siberia, que emplean este método para generar armónicos y cantar dos notas al mismo tiempo: un zumbido grave que recuerda a una gaita y un armónico etéreo parecido al sonido de una flauta. Otros han buscado una explicación médica, asociando la distintiva manera de cantar de Wolf con una amigdalitis en la infancia que le habría dañado para siempre las cuerdas vocales. Otros han renunciado a comprender los orígenes de este sonido y se limitan a buscar metáforas para intentar describirlo. Por ejemplo, la estrella del *rockabilly* Ronnie Hawkins dijo que la voz de Wolf era «más fuerte que quince hectáreas^[207] de ajo picado». *Newsweek*, por su parte, comparó su voz con “un cubo lleno de clavos que se cae”. Y, desde luego, muchos han tratado de imitar la voz de Wolf, parodiándola o, como el famoso pinchadiscos radiofónico, para hacer de ello una carrera profesional. A pesar de todo esto, el sonido de Howlin' Wolf se resiste a ser asimilado por las tendencias musicales dominantes y no se deja imitar por parte de aquellos que quieren recrear su

magia: estos intentos nunca logran, ni de lejos, el vigor del original. Alrededor de sesenta años después de que se presentara en West Memphis y conmocionara la vida nocturna de esta ciudad, su sonido conserva todo su hipnótico y perturbador encanto.

Wolf supo aprovechar la notoriedad que había conseguido en los clubes para que su música comenzara a emitirse por la radio. La emisora local de West Memphis KWEM había perdido parte de su audiencia, que se había pasado a WDIA, de Memphis, cuando esta última empezó a poner música negra e introdujo un formato dirigido a la gran población afroamericana del área metropolitana. Otras emisoras de la región habían disfrutado de éxitos similares, sobre todo la pionera KFFA, de Helena, que emitió por primera vez su programa de *blues King Biscuit Time* el 21 de noviembre de 1941. *King Biscuit Time* sigue en antena en la actualidad, y es el programa de radio diario más veterano del país. KWEM había rechazado el *blues* en el pasado, pero en 1949 la emisora decidió probar con Howlin' Wolf. Éste, por su parte, hizo todo lo que pudo para contribuir al éxito del programa. Fue de tienda en tienda buscando patrocinadores, vendiendo espacios para publicidad y despertando simpatías en la localidad. Empezó publicitando diversas semillas —maíz, avena, trigo, etcétera— y fue mejorando hasta bienes más caros, como herramientas, arados y tractores. Para ello, las más de dos décadas que pasó realizando labores agrícolas sin duda debieron de haber servido para algo en el momento en que se ponía a charlar con los vendedores de productos para la labranza y trataba de convencerlos de que apoyaran su nuevo trabajo, con el que alcanzaría cierta notoriedad.

Esta fama iría llegando poco a poco. El programa de Howlin' Wolf era diario pero apenas duraba quince minutos. En cualquier caso, él aprovechaba al máximo el tiempo de que disponía. «Auuuuuuuu», aullaba como un lobo, y después, para hablar, ponía una voz rasposa, un sonsonete que a un tiempo fascinaba y repugnaba a sus seguidores. «Aquí está el lobo y viene a por ti, nena», decía. Siempre se aseguraba de anunciar las actuaciones de su banda al final de cada programa, y, cuando los músicos llegaban a los conciertos, solían encontrarse con aficionados esperándolos que se habían enterado por medio de KWEM. La emisora tenía mucha audiencia en las zonas rurales de los alrededores de la ciudad, y a Wolf cada vez le salían más actuaciones en garitos y fiestas del campo; pero también llevaba a su banda de gira, ganando tres veces más por un concierto de lo que podían ganar en West Memphis, y a veces añadían tres músicos de viento al grupo. Esto era una rareza en la tradición del *blues* del Delta, en la que, en general, uno o dos guitarristas resultaban suficientes para entretener al público a lo largo de toda una velada. Sin embargo, Wolf comprendió que era importante ofrecer más de lo que esperaban sus seguidores, y aprovechaba todas las oportunidades que se le presentaban para distinguirse de los demás músicos.

A medida que crecía su fama, crecía la leyenda. La gente contaba historias sobre Howlin' Wolf y nadie podía saber si eran ciertas o no. En algunos casos, estas historias se referían a la música de Wolf, pero la mayoría trataban de su energía

primaria y su cruda obstinación. Se decía que una vez un hombre lo había atacado con un cuchillo y que Wolf había conseguido, gracias a su fuerza, aferrar al hombre, retorcerle el brazo y apuñalarlo con su propia arma. En otra ocasión, Wolf se habría enfrentado con dos o tres hombres a la vez y les habría dado una tremenda paliza, rompiéndoles varios huesos. Junto a un club, supuestamente, había levantado un coche por la parte de atrás mientras le cambiaban una rueda que estaba pinchada. Algunos músicos no se atrevían a acercarse a él, porque habían oído decir que Howlin' Wolf podía pegar a un hombre por tocar mal una canción. El personaje de Wolf sobre el escenario era tan apabullante que mucha gente daba crédito a todo tipo de relatos sobre cosas que había hecho fuera del escenario, por muy extraordinarias que fueran, sin cuestionarlos en ningún momento.

Un día de 1951, un pinchadiscos de West Memphis le dijo a Sam Phillips, que por aquel entonces estaba deseoso de prosperar en el negocio de la producción discográfica, que tenía que escuchar el programa de radio de Howlin' Wolf en la emisora KWEM. Phillips había puesto en marcha su Memphis Recording Service el año anterior con la intención de explotar las riquezas musicales de Memphis y sus alrededores, ya que las principales compañías de discos no mostraban ningún interés por los talentos procedentes de esta región. Ya había conocido el éxito, en cierta medida, con «Rocket 88» [Cohete 88], que muchos considerarían, años más tarde, el primer disco de *rock and roll*. Aunque «Rocket 88» se había atribuido a Jackie Brenston, un saxofonista que grabó la voz, el cerebro que había detrás del nuevo sonido era Ike Turner, otro inmigrante del Delta, concretamente de Clarksdale (Mississippi). Turner había cogido un típico *blues* rápido y, añadiéndole un golpe fuerte a los pulsos segundo y cuarto y un característico sonido de guitarra un poco borroso —que posiblemente surgió por azar, cuando un altavoz se estropeó durante el viaje que la banda hizo por la autopista 61 de camino hacia Memphis—, había producido una canción de éxito que se convirtió en la segunda más vendida de las listas de *rhythm and blues* de aquel año. Y ahora Phillips escuchaba a otro talento del Delta, que según él era todavía más prometedor que Turner, aunque también tenía una actitud más extraña y estaba menos pulido.

Aunque Phillips hizo correr la voz de que le gustaría recibir una visita de la estrella de la emisora KWEM, Howlin' Wolf no se presentó hasta pasados unos cuantos días. Wolf sabía venderse a sí mismo, pero en esta visita inicial escuchó más de lo que habló, tal vez tratando de tomarle la medida a aquel joven y extraño blanco de Alabama, catorce años menor que él, que le propuso que organizaran una sesión de grabación. Wolf aceptó, y el 14 de mayo de 1951 grabó dos discos para Phillips, empezando su carrera discográfica a una edad a la que casi todos sus contemporáneos ya habían abandonado sus guitarras y sus armónicas para siempre.

Wolf ya no era joven, pero la música que grabó para Phillips no lo indica en modo alguno. «Moanin' at Midnight» [Gimiendo a medianoche] empieza con un espeluznante sonido vocal que oscila, sin palabras, entre un si bemol y un si natural, y

que parece el efecto sonoro para la escena en un cementerio de una película de terror. Esta introducción, desprovista de acompañamiento, no está en ninguna tonalidad definida, pero parece tratarse de la tercera menor y la tercera mayor del acorde de sol. Cuando entra la guitarra de Willie Johnson, haciendo un decidido *vamp* en mi, el cambio resulta perturbador. Entonces Wolf emite un penetrante aullido, más agudo y con mucho vibrato, en la novena de ese acorde, que parece el ulular de un búho en el cementerio que da la voz de alarma, y después resuelve, momentáneamente, en la tónica. Pero casi sin pausa ni descanso, ya está soplando con fuerza su armónica — suena como si estuviera tocando directamente sobre el micrófono, situando por la fuerza a todos los demás en un segundo plano—, haciendo que aumente la intensidad de la música. Johnson reacciona con la guitarra con unas notas cortadas e irregulares que interrumpen el *vamp* para después volver a sumergirse en el ritmo; hará lo mismo a lo largo de toda la canción, alternando entre una figura rítmica previsible y unas mordaces interjecciones que estimulan a Wolf y potencian su espinosa forma de cantar. «Bueno, alguien llama a mi puerta», brama, y aunque no nos dice quién es, percibimos de manera incuestionable que se trata de un visitante no deseado, más cerca de un cuervo oscuro que de la Lenore perdida. «Bueno, estoy muy preocupado, no sé dónde ir», añade, y por una vez las quejas de angustia y tormento, eterna presencia en las canciones de música popular, resultan totalmente creíbles. En una época de empalagosas baladas y canciones para bailar, este vibrante himno al trastorno bipolar difícilmente podía convertirse en un éxito, pero Phillips estaba sobrecogido. «Puedo coger un maldito disco^[208] como ‘Moanin’ at Midnight’ y olvidarme de todo lo demás que hizo este hombre», afirmaría más adelante. “Eso es un clásico que nadie puede mejorar”.

Pero Wolf estaba llamado a hacer precisamente eso, no sólo en su tema «How Many More Years» [Cuántos años más], basado en un ritmo de *boogie* y grabado en la misma sesión (tal vez con Ike Turner al piano), sino en una segunda versión de «Moanin’ at Midnight» grabado la siguiente vez que se metió en el estudio, en septiembre, con un título parecido: «Morning at Midnight» [La mañana a medianoche]. Wolf publicó dos versiones diferentes de esta canción debido a que estaba en una extraña situación: tenía contratos con dos sellos discográficos distintos. Phillips había enviado los resultados de la sesión de grabación del 14 de mayo a los hermanos Chess, que estaban muy entusiasmados con la música y se pusieron a producir el disco con rapidez. Cuando llegó el otoño, las dos caras del disco de Chess, «Moanin’ at Midnight» y «How Many More Years» se habían metido entre los diez mejores de la lista de *rhythm and blues* de *Billboard*. Los hermanos Bihari también querían a Howlin’ Wolf para publicarlo en RPM, la compañía filial de su sello Modern, y organizaron una sesión de grabación en torno a la fecha del lanzamiento del disco de Chess. Sacaron «Morning at Midnight» con «Riding in the Moonlight» [Un paseo a la luz de la luna] en la cara B, y siguieron con otros discos como «Crying at Daybreak» [Llorando al amanecer], un tema inspirado en Charley

Patton y que prefiguraba un éxito posterior de Wolf, «Smokestack Lightnin'» [El relámpago de la chimenea]. Pero las grabaciones que Wolf había hecho para Phillips eran mejores. La calidad de su sonido era superior al de las de RPM, y Phillips, que más adelante afirmarí­a que nunca había disfrutado de ninguna grabación tanto como con aquellas que hizo con Wolf, era un productor que empatizaba con los músicos con los que trabajaba y les hacía sentir que estaban bien respaldados, de modo que sacaba lo mejor de ellos. Phillips volvió a llevar a Wolf al estudio en diciembre y en enero de 1952, y el resultado fueron dos lanzamientos memorables de Chess. La primera pareja de canciones fue la que formaron «The Wolf Is at Your Door» [El lobo está junto a tu puerta] y «Howlin' Wolf Boogie» [El *boogie* de Howlin' Wolf], y la segunda estaba formada por «Getting Old and Gray» [Volverse viejo y gris] y «Mr. Highwayman» [Sr. Autopista].

Las compañías discográficas en conflicto alcanzaron al final un acuerdo con respecto a los contratos de Wolf. Los hermanos Bihari cedieron al *bluesman* a Chess a cambio de cuatro *masters* de Rosco Gordon y la autorización a conservar los discos de Wolf que ya habían grabado. Chess salió ganando con este trato. A mediados de la década de 1950, Gordon ya había abandonado RPM, y unos años después se desvinculó de la industria de la música para llevar una tintorería. Howlin' Wolf, por el contrario, se convertiría en uno de los principales activos de Chess; se quedó en este sello más de dos décadas, durante las que grabó más de ciento cincuenta canciones, muchas de las cuales todavía se venden bien.

Howlin' Wolf fue una estrella peculiar, que se ganó el respeto de los aficionados a estilos de música muy diversos en una época en que lo que estaba de moda eran los cantantes melosos que hacían suspirar a las adolescentes. La edad de Wolf, desde luego, no era la habitual en un cantante de éxito, y seguramente se pensaba que este factor reduciría su atractivo ante el público, pero la antigüedad de sus canciones debía parecer todavía peor con respecto a sus posibilidades de lograr una gran popularidad. Casi en el mismo momento en que Hollywood hacía su primera película en tres dimensiones, Chess tenía que vender «Saddle My Pony», una canción que Wolf había aprendido de Charley Patton y que había deleitado al primitivo público de la década de 1920, cuando los ponis y las yeguas empezaron a perder terreno por la aparición del Ford Modelo A. Sin embargo, el disco se vendió bien, lo cual tal vez diera cuenta de la incipiente rebelión contra la opresiva insustancialidad de las artes que caracterizó esta época. Wolf podía ser cualquier cosa menos insustancial; de un modo paradójico, consiguió ponerse de moda gracias a no estar nada a la moda. De hecho, al escuchar sus grabaciones inéditas de aquel momento, resulta muy impactante lo fuera de onda que estaba el señor Burnett. En su «California Blues» [*Blues* de California], habla de irse a vivir a «Beverland Hill». ¡Ni siquiera Jed Clampett^[209] hubiera dicho algo tan poco enrollado! Y su música tampoco era muy compleja: en «My Troubles and Me» [Mis problemas y yo], Wolf organiza un tremendo caos al apartarse una y otra vez de la típica forma de *blues* de doce compases que toca su

banda, como en aquellos *blues* antiguos en que el número de compases y la métrica de las frases no se consideraban importantes y sólo se tenía en cuenta el sentimiento que transmitía la música.

Pero Wolf, a pesar de todas sus limitaciones, estaba subiendo de categoría. Ahora tocaba en los mejores clubes de Beale Street, gracias a lo cual era más conocido y cobraba más. Ya no se trataba de cuál era la mejor banda de *blues* de Memphis, sino de si alguien, alguna vez, había tocado en Beale Street con mayor pasión e intensidad. Wolf grababa discos con regularidad, y éstos no sólo se vendían bien en el sur, donde el mercado del *blues* era muy fuerte, sino también en el norte, donde los aficionados a esta música empezaban a fijarse en él. En estas circunstancias, podría haberse dedicado durante mucho tiempo a disfrutar de las diversas oportunidades que ofrecía la vida nocturna de Memphis y sus alrededores y a salir de vez en cuando de gira para conseguir algunos ingresos complementarios, como habían hecho Furry Lewis y Gus Cannon antes que él. Pero los hermanos Chess tenían un plan más ambicioso para la estrella del *blues* por la que tan duramente habían tenido que luchar. Querían que Wolf se instalara en Chicago, para tenerlo cerca y para comercializarlo con mayor facilidad en la segunda ciudad más grande de Estados Unidos.

Este traslado resultó doloroso. La esposa de Burnett, Katie Mae, no lo acompañó, y moriría pocos años después. Desde su llegada a Chicago, Wolf apenas volvería a ver a sus padres. Tuvo que dejar las tierras que había heredado de su abuelo en manos de su cuñado. También se despidió de los músicos que habían contribuido a que su banda se convirtiera en un fenómeno importante en el mundo del *blues*. Y cuando llegó a su nuevo hogar, en invierno de 1954, se encontró con que en la escena del *blues* de Chicago ya había un rey, otro inmigrante de Mississippi llamado Muddy Waters.

¿POR QUÉ NO ME OYES LLORAR?

Howlin' Wolf quería llegar a Chicago, en sus propias palabras, «como un señor». En los quince años que habían pasado desde que Robert Johnson cantara «Sweet Home Chicago», muchos músicos del Delta habían hecho ese viaje de mil kilómetros en dirección norte para probar suerte en el mercado más grande del centro del país, pero pocos lo habían hecho con tanto estilo como Chester Burnett. En lugar de tomar un tren o un autobús, Wolf fue conduciendo un lujoso y caro DeSoto de dos colores, y llevó varios miles de dólares en efectivo. No era un talento en bruto en busca de una oportunidad, sino una estrella consagrada que había escrito varias canciones de éxito y tenía un contrato discográfico, y quería que todo el mundo lo supiera. En resumen, tenía todo lo que necesitaba para establecerse en Chicago salvo un alojamiento. Y Leonard Chess, muy atento con su nuevo artista, le encontró un lugar donde quedarse: nada más y nada menos que el hogar de la principal estrella de Chess, Muddy Waters.

Estos dos músicos nunca habían coincidido, pero desde luego cada uno había oído hablar del otro. Waters siempre estaba dispuesto a ayudar a Chess cuando era necesario y le abrió sus puertas al recién llegado. Wolf, orgulloso, insistió en pagar por el alojamiento. Con el tiempo, estas dos leyendas del *blues* llegarían a sentir cierta rivalidad, y es posible que todo comenzara en esta época. En cualquier caso, Waters actuó con generosidad e hizo que Wolf se sintiera como en casa en su nuevo entorno; lo presentó en la escena del *blues* local, lo llevó a los clubes y lo propuso como sustituto suyo para cuando se iba de gira con su banda.

En su primera sesión de grabación celebrada en Chicago, en marzo de 1954, Wolf demostró que desde su nuevo emplazamiento también podía crear éxitos semejantes a los que había firmado en West Memphis. Su primer lanzamiento llegó a las listas en mayo y se mantuvo hasta julio. En la cara A estaba «No Place to Go» [Ningún lugar adonde ir], un tema que consiste en un hipnótico *vamp* sobre un único acorde con un pulso que galopa y se detiene una y otra vez, y sobre el que Wolf recita guturalmente una letra y toca la armónica. En la cara B iba «Rockin' Daddy» [Papá el rockero], una canciónailable llena de vitalidad. Para entonces, Chess había vuelto a organizar una grabación para Wolf, de la que surgió otra canción de éxito, el clásico «Evil is Going On» [El mal sigue su rumbo]. Escrita por Willie Dixon, este tema resultó ser perfecto para canalizar la áspera y compungida voz de Wolf, tan adecuada para las advertencias serias como la que se hace ya desde el título. Wolf, siempre vigilante, advierte al marido celoso que se halla lejos de su hogar de que «hay otra mula en tu establo».

*That's evil, evil is goin' on wrong,
I am warnin' ya brother, you better watch your happy home.*

[Eso es el mal, el mal sigue su rumbo.
Te lo advierto, hermano, vigila tu feliz hogar].

Esta canción se mantuvo en las listas desde mediados del verano hasta el Día de Acción de Gracias, y no sólo se vendió bien en los mercados fuertes del *blues*, como Memphis o Atlanta, sino que también tuvo una buena acogida por parte del público de Nashville, Cleveland y Detroit.

En sus primeras actuaciones en su nueva ciudad de residencia, Wolf tocó con diversos músicos, en general procedentes de las bandas de otros solistas, pero quería dar la campanada en la escena de Chicago y, tal vez, incluso destronar al gran Muddy Waters, y esto requería un grupo estable de primera categoría, que pudiera desplegar la misma energía que los músicos que lo habían acompañado en West Memphis. El guitarrista Jody Williams fue uno de los primeros que se incorporó a este proyecto. La localidad natal de Williams era Mobile, pero había vivido en Chicago desde los cinco años y allí había empezado a tocar la armónica de joven. Su vida cambió cuando coincidió, en un concurso para jóvenes talentos, con Bo Diddley, que en aquel momento tenía quince años. Diddley le enseñó a Williams los rudimentos de la guitarra y pronto empezaron a tocar juntos. Su primera banda consistía en dos guitarras y un contrabajo artesanal hecho con un cubo de fregar, y tocaba en la calle. Gracias a este grupo, Williams obtuvo bastante notoriedad y se convirtió en uno de los guitarristas más reputados de la escena de Chicago de mediados de la década de 1950. Para el puesto de pianista, Wolf confió en un primer momento en Otis Spann —que había tocado con Williams y era una pieza clave en la banda de Muddy Waters— siempre que estaba disponible, pero Spann era fiel a su compromiso con Waters, de modo que Wolf mandó llamar a West Memphis a Hosea Lee Kennard, un teclista joven pero experimentado que admiraba e imitaba a Nat King Cole. Kennard llegaría a ser la piedra angular de la banda gracias a su sólido sentido rítmico, y su versatilidad —su registro expresivo abarcaba desde los tintes casi latinos de «Who's Been Talking» [Quién ha hablado] hasta la atmósfera etérea de «Smokestack Lightnin'»— lo convertía en un acompañante ideal para Wolf. Con respecto a la batería, Wolf había intentado convencer a Willie Steele para que se trasladara a Chicago, pero Steele se incorporó al ejército. En su lugar, y gracias a la intercesión de Muddy Waters, Wolf se hizo con los servicios de Earl Phillips, un neoyorquino que vivía en la ciudad y que había comenzado su carrera tocando *jazz* y *swing*. En su nuevo hogar, Phillips desarrolló un vigoroso y muy personal estilo de tocar la batería, dejando mucho espacio entre los pulsos pero logrando crear los ritmos hipnóticos y repetitivos que resultarían esenciales para el éxito de la música de Wolf.

La incorporación más importante a la banda de Wolf fue la de otro músico

procedente del Delta, Hubert Sumlin, que había nacido en Greenwood en 1931. Wolf y Sumlin se conocían desde hacía más de una década. Como muchos otros guitarristas del Delta, Sumlin había empezado tocando el arco de diddley. Su hermano mayor cogió un poco de alambre de una escoba y lo clavó a la pared. «Colocó ahí la botella de rapé de mi madre^[210] y fue tirando hacia abajo hasta que el alambre dio una nota». Su primera guitarra no le duró mucho tiempo: su jefe lo descubrió tocando en vez de arando y le rompió el instrumento contra la rueda de un tractor. Cuando se hizo con otra guitarra, el jovencito se cuidó mucho de sacarla al campo, y se dedicó a practicar en casa, con frecuencia en compañía de otro futuro músico de *blues* residente en Chicago, el armonicista James Cotton.

El primer encuentro de Sumlin con Howlin' Wolf bien podría haber sido el último. Sólo tenía once o doce años cuando se subió a unas cajas de botellas de refrescos que había junto a la ventana trasera de un garito donde estaba tocando Wolf; desde allí, el joven Sumlin podía ver a la perfección lo que sucedía dentro. «Pues esas cajas de Coca-Cola empezaron a tambalearse^[211] y me caí hacia adelante, entrando en el club por la ventana en medio de una canción. Fui a aterrizar justo sobre la cabeza del viejo Wolf. ¡Directamente encima de su cabeza!». Wolf era famoso por su mal genio, pero en este caso se mostró compasivo con su joven seguidor. “Dijo: ‘Dejad que se quede, dejad que se quede. Traedle una silla’”, relataría Sumlin años más tarde. “Muy bien, pues me senté ahí [...]. Ésa fue la primera vez que vi a Wolf, y lo seguí desde entonces”. Un tiempo después, ya con veintitantos años, Sumlin formaba parte de la banda que Wolf había montado en Chicago. Su relación era tumultuosa: discutían, a veces incluso se daban algún que otro puñetazo, y cuando las tensiones alcanzaban un cierto punto, Sumlin abandonaba el grupo. Pero a pesar de estos arrebatos y separaciones, siempre acababan reconciliándose, de manera que Sumlin fue el colaborador más cercano que tuvo Wolf hasta sus últimos momentos.

Con su nueva banda recién montada, Wolf conmocionó Chicago con su manera de actuar en el escenario, ofreciendo las interpretaciones más llamativas que los aficionados al *blues* de la ciudad habían visto nunca. Casi todos los músicos de Chicago tocaban sentados. Muddy Waters y otros artistas de *blues* consideraban que las sillas que había en el escenario eran casi tan necesarias como sus instrumentos y micrófonos. La música podía alcanzar un nivel de intensidad febril, pero los propios músicos raramente reaccionaban a los ritmos bailables que estaban tocando. Wolf cambió todo eso. Cuando tuvo que sustituir a Muddy Waters en el Zanzibar, salió al escenario con un micrófono en la mano con un cable tan largo como una cancha de baloncesto. De este modo, podía desplazarse por todo el club. En el Zanzibar, bailó entre el público, gritando y gimiendo, y caminó a lo largo de la gran barra ovalada que se extendía de un lado a otro del establecimiento. En el 708 Club, incluso sacó su música fuera del local: fue cantando y tocando la armónica hasta la esquina, creando en la calle una conmoción tan grande que la policía tuvo que acompañarlo de vuelta al escenario.

«Muddy nunca tuvo la^[212] energía de Wolf, ni siquiera en su momento álgido», afirmó el saxofonista Eddie Shaw, que tocó con ambos a finales de la década de 1950. «Muddy podía poner a tono a todo el mundo, pero Wolf era el músico de *blues* más excitante que he visto en mi vida». Robert Palmer cuenta la inolvidable experiencia de ver a Howlin' Wolf en directo: «Se movía a toda velocidad por el escenario, cantando la misma frase una y otra vez, con la cara bañada en sudor y los ojos a punto de salirse de las órbitas, mientras la banda tocaba un *riff* en un acorde y el público se meneaba como si estuviera en trance». Wolf tenía cincuenta y cinco años en el momento en que Palmer lo vio en una actuación en Memphis, pero la edad no lo había vuelto indiferente ni pausado. Tocaba la guitarra «mientras se revolcaba sobre la espalda y, en cierto momento, incluso se puso a dar volteretas». Después, cuando desde fuera del escenario le indicaron que la actuación se estaba extendiendo demasiado, Wolf

marcó el pulso para empezar con un tremendo tema rockero, comenzó a cantar rítmicamente, simuló que se iba a ir y de repente pegó un salto enorme hasta el telón que había junto al escenario. Sujetando el micrófono bajo su poderoso brazo derecho, sin dejar de cantar, empezó a trepar por el telón, subiendo más y más hasta que se detuvo a una considerable altura sobre el escenario. El grueso telón parecía estar a punto de romperse y el público gritaba alucinado. Entonces se soltó y, por medio de un único movimiento, se deslizó telón abajo, cayó de pie sobre el escenario, concluyó la canción y abandonó tranquilamente la escena, cosechando los aplausos más extáticos de la velada.

La energía sexual de las actuaciones de Wolf a veces traspasaba unos límites a los que muy poca gente del mundo del espectáculo se atrevía a acercarse durante esta época. En algunas ocasiones, se ponía a caminar a cuatro patas mientras aullaba como un lobo, e incluso podía llegar a invitar a alguna excitadísima admiradora a que se subiera a su espalda para dar un paseíto, y a veces eran dos, o más, las que se subían a la vez. En otros casos, le decía a su crédulo público que tenía una cola como las de los lobos de verdad, e incitaba a los más curiosos a que echaran un vistazo a aquel anómalo apéndice. Tras el lanzamiento de su disco «Spoonful» [Cucharada], Wolf añadió un enorme cucharón de cocina al arsenal que empleaba en el escenario, y lo blandía como un símbolo fálico en un rito de fertilidad pagano. Ni siquiera bajó el tono cuando actuó en un evento organizado por la Universidad de Mississippi, pese a la presencia de las mujeres blancas de los antiguos alumnos; este acto siguió dando que hablar durante años. Su truco más extravagante consistía en agitar una botella de Coca-Cola y metérsela bajo los pantalones; entonces se acercaba al micrófono, se bajaba la cremallera, sacaba la punta de la botella y rociaba al público con la efervescente bebida. Pero al igual que exploraba los límites sobre el escenario, sabía dónde había que establecerlos fuera de él, en especial en lo que se refería a los miembros de su grupo. Cuando, de gira por Mississippi, el batería S. P. Leary silbó a una mujer blanca desde el coche, Wolf detuvo inmediatamente el automóvil a un lado de la calle, sacó una pistola y lo amenazó con pegarle un tiro allí mismo. Wolf sabía

que los numeritos que hacía durante sus actuaciones podían resultar impactantes, pero en el mundo de la «vida real» de Mississippi, mucho menos tolerante, tomarse esa clase de libertades podían causarle a uno la muerte; y si iba a haber disparos, Wolf prefería ser el que apretara el gatillo.

Ningún músico de *blues* había demostrado tal capacidad para el espectáculo, para crear ese ambiente de carnaval en un club nocturno o en una sala de conciertos, para llevar al público al éxtasis a ese nivel. Además, la música nunca decaía; nunca quedó relegada al papel de mera banda sonora de los números que hacía Howlin' Wolf sobre el escenario. Wolf tal vez quisiera ir un paso más allá con su salvaje personaje escénico, pero en sus canciones se mantenía fiel a sus orígenes, insuflando nueva vida a las tradiciones más antiguas. El *blues* del Delta siempre había cautivado a los oyentes por medio de su carácter penetrante, de la brutal simplicidad de su flujo musical. Esto había sido así, desde luego, en sus primeros tiempos: mientras las estrellas de las grandes ciudades aprendían a tocar el *blues* con grupos grandes y arreglos escritos que había que interpretar al pie de la letra, los pioneros del Delta creaban su legado con una o dos guitarras y con arreglos tan endebles como las destartaladas cabañas en las que habían nacido y crecido. Pero incluso en la época del *blues* moderno, los músicos del Delta se mantuvieron fieles a esta estética minimalista mientras llevaban su arte a los grandes mercados urbanos y a las listas de *Billboard*. John Lee Hooker demostró que un solo músico haciendo un *vamp* sobre un *riff* primitivo también podía crear un éxito que llegara a las listas en la era nuclear. Muddy Waters hizo lo mismo, enseñándoles a los hermanos Chess que menos podía ser más, y sus primeros temas de éxito eran recreaciones de las sencillas grabaciones que había hecho para la Biblioteca del Congreso en la plantación Stovall. Y ahora Howlin' Wolf estaba confirmando las potencialidades de este enfoque, produciendo una serie de éxitos con canciones que eran poco más que *vamps* —unas leves briznas de armonía apoyadas en un ritmo machacón y erótico—, canciones que eran más para sentir que para escuchar. En cualquier otro contexto, la actitud de Wolf, rodando por el suelo y dando la impresión de estar sufriendo un ataque, habría parecido un ejemplo de histrionismo de mal gusto, pero gracias a que su música era vibrante e implacable y calentaba y alteraba a la gente, los excesos de este cantante parecían una expresión natural de lo que todos los presentes estaban sintiendo en la hirviente intensidad del momento.

Wolf grabó poco durante los años 1954 y 1955, y dedicó la mayor parte de su energía a actuar en Chicago y a ir de gira con su banda. En octubre de 1954 tuvo lugar una sesión de grabación de la que sólo salió un disco; en él iban los temas «Forty-Four» [Cuarenta y cuatro] y «I'll Be Around» [Estaré cerca]. Aunque no vendió nada mal y llegó a la «lista más caliente» de la revista *Cash Box* en Memphis y Nueva Orleans, Chess sólo volvió a invitar a Wolf al estudio una vez en los siguientes catorce meses. Pero las giras llevaban ante miles de nuevos oyentes la impresionante presencia de Wolf, una experiencia de la que ningún disco ni ninguna

emisión radiofónica podían dar cuenta. En Cleveland, durante el espectáculo de Wolf, algunos músicos que se hallaban entre el público, como Little Richard y James Brown, se subieron al escenario para aportar su granito de arena al alboroto. En Nueva York, Wolf fascinó al público en el legendario Teatro Apollo con una actuación que obtuvo una gran cobertura por parte de los medios de comunicación, e hizo que Frank Schiffman, el propietario de la sala, exclamara: «Nunca he visto nada parecido^[213] en los treinta años que llevo en el Apollo». Allá donde iba, Wolf maravillaba a la gente, y a pesar de la poca frecuencia de sus visitas al estudio de grabación, *Cash Box* lo situó entre los veinticinco mejores vocalistas de *rhythm and blues* del año.

Wolf estaba preparado para hacer más grabaciones, y cuando por fin se organizó una sesión, en enero de 1956, surgió una de las interpretaciones fundamentales de su carrera. «Smokestack Lightnin'» había estado germinando en el repertorio de Wolf durante muchos años. En buena medida, esta canción se basaba en material que interpretaba cuando empezó a aprender a tocar *blues*, en el Delta. Este tema era poco más que una frase de dos compases que se repetía una y otra vez, un tempo medio en la tonalidad de Mi, con la guitarra subiendo una tercera menor, como una puñalada, en el segundo pulso de cada dos compases. Se podría pensar que esto era simplemente la introducción a la canción y que, un poco después, de este áspero ritmo surgiría algo más formal y estructurado. Pero no, ese ritmo era la canción. Era lo mismo que habían hecho John Lee Hooker con «Boogie Chillen» y Son House, en 1930, con «Dry Spell Blues».

El tema «Crying at Daybreak», que Wolf había grabado en Memphis para Sam Phillips, fue un primer intento de crear un disco de éxito siguiendo esta antigua fórmula. Ahora, con «Smokestack Lightnin'», todo encajaba: no era tanto una canción como un estado de ánimo, la evocación a altas horas de la noche de un sentimiento melancólico que se resiste a un análisis profundo. La letra es poco más que una serie de imágenes, algunas de ellas típicas del *blues* —trenes y mujeres que no se portan bien—, que crean un efecto general muy poderoso. Los críticos literarios llaman a esto el «correlato objetivo», los ingredientes precisos, en forma de frases, objetos o acontecimientos, que provocan de inmediato un intenso estado emocional en el público. Pero en el caso de Wolf no se trataba de una técnica aprendida de Shakespeare o de Keats, sino que más bien parece la canalización de los sentimientos de soledad y aislamiento de su infancia, la impresión que le causó el abandono de su madre, su desesperación ante las palizas brutales que le propinaba su tío abuelo Will Young. «¿Por qué no me oyes llorar?» es la frase recurrente del tema, seguida por su característico aullido que no parece la amenaza de un depredador bajo la luna sino un profundo lamento, cargado de recuerdos dolorosos. La canción concluye así:

Whoa-oh, who been here baby since I been gone, a little bitty boy?

Girl, be on.

A-whoo-hooo, whoo-hooo, whoo.

[Auu, ¿quién ha estado aquí desde que me fui siendo un niño pequeñito?

Chica, quédate.

Auu, uuu, auu, uuu].

El carácter íntimo de este tema y la vaguedad de los acontecimientos que se relatan en él no impidieron que «Smokestack Lightnin'» se convirtiera en un éxito y llegara a un público masivo. El disco apareció en la lista de *rhythm and blues* de *Billboard* en marzo de 1956 y subió hasta el número once.

A pesar de su creciente éxito, Wolf tenía problemas con los miembros de su banda, a quienes no les gustaba demasiado que aplicara las técnicas que había aprendido cuando trabajaba de capataz en una plantación a la dirección de un conjunto de música. A veces golpeaba o abofeteaba a los músicos que lo acompañaban, y llegaba a amenazarlos con un cuchillo o una pistola cuando cometían errores graves. Pero cuando el sindicato de músicos le impuso una sanción de mil dólares, Wolf comenzó a multar a sus músicos o a expulsarlos temporalmente del grupo en lugar de atacarlos. Wolf era bastante austero, pese a sus crecientes ingresos, y esto también generó conflictos con su banda. Después de que Jody Williams la abandonara, debido a una discusión relativa a su salario, Wolf contrató al que había sido su guitarrista en West Memphis, Willie Johnson. Pero la combinación del temperamento de Wolf con la afición a la bebida de Johnson hizo que esta relación resultara tan tempestuosa fuera del escenario como fructífera sobre él. Tras grabar «Smokestack Lightnin'», Wolf y Johnson se separaron brevemente, y el guitarrista Mighty Joe Young se unió al grupo, pero tampoco duraría mucho tiempo.

El golpe más duro llegó cuando Hubert Sumlin se marchó para incorporarse a la banda de Muddy Waters. Perder a un músico por un ataque de rabia era parte de la vida del líder de cualquier banda, pero, para Wolf, el abandono de su más íntimo colaborador para sumarse al grupo de su rival sólo podía interpretarse como una traición. Waters le ofreció a Sumlin tres veces más dinero del que le pagaba Wolf, y además le dio un respiro de las constantes provocaciones y comentarios despectivos de su anterior jefe. «[Wolf] solía decir: 'Mira, Hubert^[214], creo que eres bueno. Me gustas, pero no eres sensacional. No te creas nunca que eres el mejor del mundo, porque en mi opinión no estás mal, pero hay guitarristas a patadas'». Wolf volvió a contratar a Willie Johnson para sustituir a Sumlin, que estuvo alrededor de un año tocando con Waters. Finalmente, las exigencias de la vida en la carretera junto a Waters —en ocasiones, había que dar un concierto a más de mil quinientos kilómetros de donde se había celebrado el concierto anterior— resultaron demasiado para Sumlin. Después de una agotadora gira de cuarenta y una actuaciones, Sumlin y Waters tuvieron una pelea, y el guitarrista llamó por teléfono desde el club a su

antiguo jefe para decirle que quería recuperar su puesto. Wolf recuperó a su acompañante y le dijo a Waters: “La próxima vez que le hagas algo a este tío, te mato”.

Después de «Smokestack Lightnin’», Wolf sacó «I Asked for Water» [Le pedí agua], otra canción sobre una mujer mala construida en torno a una de las más asombrosas e inquietantes imágenes de toda la historia de la música popular norteamericana:

*I asked her for water, ohhhh, she brought me gasoline.
That’s the terriblest woman, oh, that I ever seen.*

[Le pedí agua, ay, y me trajo gasolina.
Es la mujer más terrible, ay, que he visto en mi vida].

Se trata de una imagen recurrente en los *blues*: Tommy Johnson había afirmado lo mismo de su mujer en 1928, y quizá Furry Lewis saliera con la misma dama, ya que repitió la misma acusación en una canción grabada al año siguiente. Aunque «I Asked for Water» no alcanzó el éxito de «Smokestack Lightnin’», se vendió bien y llegó a las listas de Cleveland, Atlanta, Saint Louis, Newark y Memphis. Wolf no tenía reparos en seguir tomando prestadas ideas procedentes de olvidados *blues* de antes de la guerra y meterlas en temas de la era espacial. Su grabación de «The Natchez Burning» [El incendio de Natchez], hecha en la misma sesión, probablemente es lo máximo que Wolf puede acercarse a la contemporaneidad. En este tema se recuerda algo sucedido sólo dieciséis años antes, en abril de 1940: un devastador incendio en un club nocturno que acabó con la vida de más de doscientas personas. Para «Bluebird» [Pájaro azul], grabado unos meses más tarde, en diciembre de 1956, se inspiró en una antigua canción de Sonny Boy Williamson, y aunque Wolf grabó poco en 1957 —sólo ocho canciones en dos sesiones—, también basó su repertorio en canciones muy antiguas. «Poor Boy» [Pobre chico], datada en torno al cambio de siglo, es uno de los clásicos del *blues* más antiguos, y «Sittin’ on Top of the World» [Sentado en la cima del mundo] había sido un éxito de los Mississippi Sheiks en la época en que empezó la Gran Depresión. «Howlin’ Blues» [El *blues* de los aullidos], grabada en su siguiente sesión con Chess, también se inspiraba en esta canción, aunque el tempo es más lento y la letra es distinta. Pero incluso cuando grababa material nuevo, Wolf conservaba el sentimiento primitivo del *blues* de los viejos tiempos, empleando *vamps* de un único acorde y ritmos pasados de moda, y recordando, con su forma de cantar, los *field hollers* de una época pasada.

Desde que se había separado de Katie Mae Johnson al trasladarse a Chicago, Wolf no había tenido una relación cercana y duradera con ninguna mujer. Lillie Handley, a quien conoció a finales de la década de 1950, cambiaría esto y tendría una influencia estabilizadora en Wolf durante el resto de su vida. Handley, cuyo primer marido había

fallecido en 1952, era una mujer educada que tenía propiedades en Chicago y en Alabama y no necesitaba que un hombre la mantuviera. Al principio, se resistió a los intentos de seducción de Wolf e incluso le dio un número de teléfono falso cuando él le dijo que quería ponerse en contacto con ella. Pero la insistencia de Wolf tuvo su recompensa. Empezaron a salir y Handley se fue a vivir a la casa de él en 1958. Se casaron por lo civil en mayo de 1964, y se cuenta que, durante la ceremonia, Wolf le dijo a la novia: «Ojalá hubiera estado contigo desde el día que aullé por primera vez^[215]».

Wolf tenía casi cincuenta años cuando conoció a Lillie Handley, y estaba a punto de cumplir cincuenta y cuatro cuando se casaron. Por supuesto, Wolf siempre había hecho todo más tarde que casi todos los demás, desde empezar su carrera discográfica hasta aprender a leer y los rudimentos de la aritmética. Sus actuaciones no se resentían en absoluto por el paso del tiempo: cantaba con fuerza, sus bandas se adecuaban bien a su música, y sus numeritos en el escenario seguían siendo tan imprevisibles como siempre. Sin embargo, sus composiciones ya apenas tenían nada de innovadoras. Cuando Wolf recuperaba un *blues* antiguo, como la mayor parte de su público no lo conocía, no se planteaba ningún problema; pero cada vez con mayor regularidad se dedicaba a imitar los temas de éxito que él mismo había cantado en el pasado. «Moanin' for My Baby» [Gimiendo por mi chica], de abril de 1958, vuelve al territorio familiar que ya había explorado «Moanin' at Midnight», y en la siguiente grabación que hizo, en septiembre, Wolf empleó otra vez el mismo *riff* como elemento organizador del tema «You Can't Put Me Out» [No me puedes echar]. La banda no volvería a meterse en un estudio de grabación hasta julio del año siguiente, y a pesar de esto, «Mr. Airplane» [Sr. Avión], una nueva canción de Wolf sería una combinación de la música de «Smokestack Lightnin'» con una adaptación de la letra de «Bluebird». Los ejecutivos de Chess complicaron la cosa aún más promocionando *Moanin' at Midnight*, el primer disco de larga duración de Wolf, en la misma época. Esta recopilación de los diversos éxitos que había escrito a lo largo de la década ponía de manifiesto ante los aficionados, de un modo todavía más claro, la falta de originalidad de sus últimos trabajos.

Por suerte, el sello discográfico de Wolf encontró una solución. A lo largo de los años, Willie Dixon se había hecho indispensable para los hermanos Chess, primero como bajista pero cada vez más como consejero, como productor informal (cuyo trabajo, por cierto, casi nunca aparecía mencionado en los créditos) y, sobre todo, como autor de canciones. Dixon había convertido a Muddy Waters en un «Hoochee Coochee Man» y había compuesto muchas de las canciones señeras del *blues* de Chicago, incluyendo uno de los mayores éxitos comerciales de Wolf, «Evil Is Going On». A pesar de lo bien que había funcionado este tema, Wolf había mostrado muy poco interés por volver a grabar más composiciones de Dixon. Tenía varios motivos para ello. Las dificultades de Wolf con la lectura hacían que le resultara especialmente difícil aprender e interpretar nuevas letras, sobre todo las que escribía

Dixon, que eran complicadas. Tal vez tampoco le interesara dejar de ingresar los *royalties* que se lleva el compositor, que en bastantes casos suman mucho más dinero que el que recibe el artista que hace la grabación. Pero, por encima de todo, Wolf tenía la sospecha de que Dixon le ofrecía sus mejores canciones a Muddy Waters. Dixon se había dado cuenta de la rivalidad existente entre ambos y se aprovechaba de ella, fingiendo que las canciones que le mostraba a Wolf estaban pensadas para Waters. «Se ponía contento de hacerse con ellas^[216] si pensaba que eran para otro, sobre todo si ese otro era Muddy. Parece que había algo entre ellos, así que yo lo utilizaba». Después de años confiando en sus propias capacidades como compositor de canciones, Wolf daba un giro radical: desde 1960 hasta finales de 1963, la inmensa mayoría del material que grabó había sido escrito por Dixon.

La fuerza de esta pareja de colaboradores se hizo evidente casi desde el primer momento. Wolf sólo grabó tres canciones en la sesión que se organizó en junio de 1960; todas ellas eran composiciones de Dixon, y todas se convirtieron en clásicos. Se dice que a Wolf no le gustó «Wang Dang Doodle» cuando la escuchó por primera vez —le recordaba a las canciones de los antiguos campos de trabajo— y le resultó difícil aprendérsela. Dixon tuvo que estar a su lado durante la grabación, susurrándole la letra al oído, para que no se confundiera con sus rítmicos trabalenguas.

*Tell automatic Slim, tell razor-toting Jim,
Tell butcher knife toting Annie, tell fast-talking Fanny,
We're gonna pitch a ball...*

[Díselo a Slim, el automático, díselo a Jim, el que lleva una navaja de afeitar, díselo a Annie, la que lleva un cuchillo de carnicero, díselo a Fanny, la que habla muy rápido, vamos a montar un baile...]

«Wang Dang», en el dialecto del sur, se refiere a pasar un buen rato, y la canción evoca las frituras de pescado que se organizaban los sábados por la noche en el Delta, aunque el «wang dang doodle» del estribillo —que Wolf canta con brío en el disco— también tenía unas resonancias sexuales que siempre ayudaban a que las canciones se vendieran más. (Y no sólo en el caso de Wolf: la versión que hizo Koko Taylor de este tema en 1965 llegó al número cuatro en las listas de *rhythm and blues* de *Billboard*, consiguiendo unas ventas millonarias y destacando como uno de los últimos éxitos de *rhythm and blues* del sello Chess). Chess puso, en la cara B de este disco de Wolf, otro clásico de Dixon, «Back Door Man», que es una evocación todavía más directa de la promiscuidad de altas horas de la noche y que intentó hacer para Wolf lo que «Hoochee Coochee Man» había hecho para Muddy Waters. «Spoonful» [Cucharada], grabada en la misma sesión, recuerda a un tema de Charley Patton, «A Spoonful Blues», que había escuchado la generación anterior: ambos son

oscuras evocaciones de la adicción a la cocaína, un tema tabú. Pero en la canción de Dixon, la causa de la adicción queda más velada, ya que la letra habla de una cucharada de diamantes o de oro, o del amor de una mujer. En la siguiente sesión de grabación, Dixon volvió a buscar inspiración en el que había sido el mentor de Wolf en el Delta, y compuso «The Red Rooster» [El gallo rojo], un *blues* lento que sigue los pasos de «Banty Rooster Blues» de Patton. Las colaboraciones de Wolf y Dixon forman la base del segundo elepé de Wolf, *Rocking Chair* [Mecedora], que se publicó en 1962.

Pero aunque la capacidad de Dixon de crear temas de éxito para bandas de *blues* y de *rock and roll* está fuera de toda duda, los músicos que grababan sus canciones se quejaban de que el compositor se atribuía también los arreglos, que con frecuencia se hacían a partir de las aportaciones espontáneas de los instrumentistas acompañantes. Es difícil imaginar que el tema de Dixon «The Red Rooster» hubiera tenido siquiera la mitad del éxito que tuvo sin la hábil guitarra *slide* de Wolf, o «Shake for Me» sin los poderosos ritmos bailables de Sumlin. En general, la banda que tuvo Wolf a comienzos de la década de 1960 fue la mejor de su carrera, y el material que proporcionaba Dixon quedaba realizado por la maestría de este grupo. La incorporación de Sam Lay a la batería aportó solidez a la sección rítmica, y Sumlin estaba en un momento de máxima creatividad. El guitarrista tocaba una original combinación de frases de relleno, *licks*, acordes y ritmos, armónicos y figuras percutidas que constituía un arsenal sonoro impredecible y perfectamente adecuado para servir de apoyo a la voz de Wolf y para propulsar a la banda.

Tal vez el punto de inflexión decisivo en el desarrollo musical de Sumlin fuera la humillación pública que sufrió en cierta ocasión. Wolf lo había despedido, una noche, sobre el mismo escenario, delante de un numeroso público. Le dijo a Sumlin que recogiera sus cosas y se largara, y le recomendó que aprendiera a tocar con los dedos en lugar de con la púa. Cuando Sumlin regresó, había dejado de emplearla, pero además volvía con más entusiasmo y energía, con ganas de demostrarse a sí mismo lo que era capaz de hacer, pero también con el deseo de satisfacer a su jefe. Durante esta etapa, Wolf todavía contaba con dos guitarristas de vez en cuando, sobre todo para las sesiones de grabación, cuando a la banda se sumaban Buddy Guy, Jimmy Rogers o, a veces, Freddie King (aunque su participación en la grabación de «Wang Dang Doodle» es motivo de controversia). Pero Wolf se fue sintiendo cada vez más cómodo con Sumlin como único guitarrista, y cuando tenía que aprenderse las canciones de Willie Dixon, que en ocasiones eran bastante confusas, como ya hemos visto, Wolf prefería preparar la música sólo con Sumlin en primer lugar, e incorporar después al resto de la banda.

Muy pocos músicos acompañantes, en la historia del *blues*, han ejercido una influencia tan grande como Sumlin; con el tiempo, diversas estrellas del *rock* se contarían entre sus admiradores más apasionados. Jimi Hendrix se presentó en una actuación de Wolf y le dijo a Sumlin: «Eres mi guitarrista favorito^[217]». Cuando Eric

Clapton coincidió con Sumlin en una sesión de grabación de Wolf en Londres, rodeado por un elenco de estrellas del *rock*, estuvo a punto de darse la vuelta y marcharse mientras exclamaba: “¿Para qué me necesitas a mí? A ver, ahí dentro tienes a Hubert. No te hago ninguna falta”. Después de la muerte de Wolf, Keith Richards se encargó de producir a Sumlin y de grabar con él, y el anciano *bluesman* incluso fue invitado a subir al escenario para tocar con los Rolling Stones.

La música que escribió Dixon durante este periodo da la impresión muchas veces de haber sido compuesta pensando en Wolf y Sumlin. Sin embargo, hubo dos canciones que gustaban mucho al público y que trataban sobre las considerables proporciones de Wolf —«Built for Comfort» [Hecho para la comodidad] y «Three Hundred Pounds of Joy» [Ciento treinta y cinco kilos de alegría]— que, en realidad, Dixon escribió para cantar él mismo, ya que también era de buen tamaño; no debía pesar ni un kilo menos que Wolf. Dixon no tuvo la posibilidad de grabarlas, pero resultaron perfectas para Wolf, contribuyeron a realzar su impresionante personaje y también sirvieron para el lucimiento de Sumlin. «Goin’ Down Slow» [He ido perdiendo la forma poco a poco], que sonaba igualmente como una afirmación personal de Wolf, también era un tema ajeno, de Jimmy Oden, que lo había grabado para Bluebird en 1941. Wolf habla, salmodia, canta y aúlla a lo largo de esta azarosa retrospectiva de su vida y su época, mientras sus músicos dan una lección sobre cómo rellenar huecos con el piano y la guitarra. Pero en agosto de 1964, justo cuando parecía que Wolf había renunciado a escribir más canciones y que se conformaba con emplear composiciones ajenas de la mejor calidad, grabó un tema propio, «Killing Floor» [El matadero]. Esta canción estaba basada en unas ideas que formaban parte de un tema que Wolf había grabado ocho años atrás y que nunca se había publicado, llamado «Break of Day» [Amanecer], pero la nueva versión era más incisiva y tenía un ritmo más rockero, cosa que servía para llegar a un público joven sin perder el profundo sentimiento *bluesero* que seguía siendo la piedra angular del sonido de Wolf.

La gran oportunidad de Wolf de mostrar su música ante un público numeroso y rockero llegaría en mayo del año siguiente de una forma totalmente inesperada. Los Rolling Stones iban a actuar^[218] en un programa de la cadena de televisión ABC llamado *Shindig* [Fiesta] y, por lo visto, pidieron que los productores invitaran también a Muddy Waters o a Howlin’ Wolf. Éste último fue contratado y, por primera vez en su escalonada carrera, el célebre *bluesman* apareció actuando en una emisión televisiva de ámbito nacional. Wolf bajó el tono para actuar ante el público general, y prescindió del cucharón, de la botella de Coca-Cola y del resto de accesorios que empleaba para sus numeritos más groseros. Se vistió de forma conservadora, con traje y corbata (contrastando con los Rolling Stones, que iban más informales) y no se puso a gatas ni se alejó demasiado del micrófono que había en el centro del escenario. Pero incluso el Wolf más puritano sobrepasaba las expectativas de la mayor parte de los televidentes. Cantó «How Many More Years» con una pasión y una intensidad

que no encajaba para nada con el ambiente sosegado y amable de un programa de entretenimiento de una cadena nacional, y no dejó de agitarse, de señalar a la gente y de gesticular con una violencia que hacía pensar en un boxeador que se estuviera burlando de un oponente más pequeño. Y eso fue al principio; a media canción, el luchador se transformó en amante. Bamboleando las caderas, retorciendo las rodillas, girando de la cintura para abajo, Wolf se apropió de la licenciosa coreografía que había empleado Elvis Presley para su aparición en *The Ed Sullivan Show* —cuando los productores, temiendo que se organizara un escándalo, se encargaron de que las cámaras nunca mostraran la parte inferior del cuerpo del cantante—, pero lo hizo aún mejor. Parece que Wolf pensó que su interpretación no había sido gran cosa: cuando se emitió el programa, sorprendió a su familia negándose a salir de la cama para verlo. En cuando a lo que pensaron los ejecutivos de la cadena... bueno, no se hizo ninguna declaración pública, pero no debió de gustarles demasiado, a juzgar por el hecho de que el gran Howlin' Wolf nunca volvió a salir en un programa de televisión.

TODAVÍA SOY POBRE Y ME ARRASTRO COMO UN PERRO

A mediados de la década de 1960, la carrera de Howlin' Wolf ya estaba en otro nivel. De hecho, para entonces era tanto una leyenda como un cantante. La etapa del redescubrimiento del *blues* estaba en su momento álgido, y la obra de muchos músicos del Delta contemporáneos de Wolf se empezó a publicar en elepés; después de años de ser ignorada, comenzó a gustarle a un público entusiasta, el de la generación del *baby boom*. Ciertos oscuros personajes del pasado —Son House, Bukka White, Skip James, Mississippi John Hurt— habían caído en el olvido, o se daban por muertos, pero ahora reaparecían en el circuito de las salas de conciertos y los clubes nocturnos y eran reconocidos como famosos iconos de la tradición musical norteamericana. El prestigio y la reputación de Wolf crecieron en consonancia con este nuevo contexto. En febrero de 1966, la revista^[219] *Newsweek* publicó un reportaje sobre el *bluesman* en el que se hacía hincapié en los «viejos y sucios» *blues* de Wolf y en su «voz ronca y áspera», comentarios que una década antes habrían sonado a crítica, pero que con los cambios en el gusto de la generación más joven resultaban un halago de primera magnitud.

Chess se subió al tren y publicó en esta época una recopilación de los *singles* de Wolf titulada *The Real Folk Blues* [El auténtico *blues* folk]. Wolf siguió grabando de vez en cuando material nuevo para este sello; unas semanas después del artículo aparecido en *Newsweek*, se metió en el estudio para hacer dos nuevas versiones de canciones antiguas, «New Crawlin' King Snake» [El nuevo rey serpiente que se arrastra] y «My Mind Is Ramblin'» [Mi mente divaga]. Pero su carrera, a partir de este momento, consistiría más en celebrar su obra pasada que en intentar inventar algo nuevo. Cuando aquel mismo año lo invitaron a participar en el Festival de Folk de Newport, Wolf se presentó en el escenario con unas botas, unos pantalones de peto, una camisa de trabajo y un sombrero de paja. ¡El cantante que se había vestido como un banquero para aparecer en *Shindig* ahora llevaba el atuendo de un mozo de labranza del Delta!

Pero Wolf sabía lo que quería el público. El resurgimiento del interés por el *blues* había despertado un montón de ideas y fantasías en las generaciones más jóvenes, ideas y fantasías como la del retorno a las raíces, la de estar en contacto con la tierra, la de proteger el medio ambiente, la de combatir los males de la opresión y la pobreza raciales y, por supuesto, la de encontrar una música auténtica que no tuviera nada que ver con la ostentación de las estrellas del pop. Wolf percibió que evocar sus orígenes de labrador en los campos de algodón ahora tendría más valor que todo un arsenal de distorsionadores, pedales *wah-wah* y sintetizadores Moog. Taj Mahal, un músico de *blues* más joven que él, se quedó tan impresionado con el aspecto de Wolf que

empezó a emplear un vestuario similar para sus actuaciones; con él aparece en la portada de su clásico de 1969 *Take a Giant Step* [Da un paso de gigante]. El trabajo de aparcerero nunca había parecido tan... glamouroso. Pero lo que estaba sucediendo ya nos resulta conocido: una vez más —es algo constante en la historia de la música norteamericana— lo que era viejo, tomado de otros y *bluesero* sonaba más fresco e inmediato que los últimos lanzamientos de los grupos y cantantes más recientes.

Los ejecutivos de Chess podrían haber hecho algo para realzar la figura de Wolf como portador de la llama, como uno de los últimos supervivientes de la generación del Delta que había aprendido su arte antes de la Gran Depresión. Pero Chess ya no era un lugar estable para sus artistas. Otros sellos —Motown, Atlantic, Stax— parecían estar más en contacto con los gustos de los consumidores afroamericanos. Sin embargo, aunque Chess decaía en el mercado, luchó por expandirse, y en 1967 se trasladó a un cuartel general que era siete veces más grande que el antiguo. Los gastos indirectos adicionales requerían un aumento equivalente en las ventas de discos, por lo que, cuando Chess organizó una sesión de grabación para Wolf unas semanas más tarde, intentó convertirlo en un cantante de *soul* con la descafeinada «Pop It To Me» [Hazlo saltar hacia mí]. Después vendría el disco *The Super Super Blues Band* [La super super banda de *blues*], que tuvo algo más de calidad y es una grabación salpicada de despreocupadas bromas. Sin embargo, la combinación de Wolf con Muddy Waters y Bo Diddley podría haber dado muchísimo más de sí y no haberse quedado en una *jam session* organizada con prisas y sin apenas planificación.

Pero lo peor todavía estaba por llegar. El eléctrico y psicodélico *Howlin' Wolf*, grabado en 1968, marca el punto más bajo de la carrera de este *bluesman*. Igual que había hecho con Muddy Waters y su desastroso disco *Electric Mud*, Chess forzó a Wolf a meterse en un contexto incongruente, que habría resultado cómico si no hubiera sido tan poco respetuoso. Y del mismo modo que Waters había criticado públicamente *Electric Mud*, Wolf denunció su lanzamiento rockero en una entrevista aparecida en la revista *Rolling Stone*, en la que rechazaba esta música en un medio periodístico que habría sido el más apropiado para mejorar sus ventas y dar una imagen de credibilidad. En una de las actuaciones más extrañas de la década desde el punto de vista de las relaciones públicas, Chess tuvo un raptó de inspiración y colocó en la portada del disco un descargo de responsabilidades que decía: «Este es el nuevo álbum de Howlin' Wolf. A él no le gusta. Tampoco le gustó cómo sonaba su guitarra eléctrica la primera vez que la oyó». Por lo visto, los compradores de discos compartieron la impresión de Wolf, y el lanzamiento resultó desastroso en lo que respecta tanto a las ventas como a la crítica. Al mismo tiempo que trabajaba en este proyecto, Wolf grabó una música acústica impresionante que evocaba cómo debía sonar el *blues*, allá en el Delta, en los tiempos de Charley Patton. Sin embargo, en Chess no se consideró oportuno publicar estas canciones en aquel momento.

Chess ya no era la misma compañía. En medio del fracaso de *Electric Mud* y *Howlin' Wolf*, el sello se vendió a GRT, una empresa de Silicon Valley que fabricaba

cintas vírgenes y que pensaba que se podía ganar más dinero por medio de la música que por medio del soporte, idea que resultó equivocada, vista retrospectivamente, ya que seis años después, los nuevos propietarios habían acabado con casi todo el valor del sello Chess y tuvieron que vender la compañía por mucho menos dinero del que habían pagado por ella. Si Leonard Chess hubiera seguido vivo, la familia tal vez habría podido comprar de nuevo los activos, pero había fallecido de manera repentina a los cincuenta y dos años. Wolf se quejaba con frecuencia de la familia Chess. «Se aprovecharon de mí^[220]. Ganaron miles, millones de dólares conmigo y yo todavía soy pobre y me arrastro como un perro buscándome la vida». Sin embargo, después de la venta del sello y de la muerte de Leonard Chess, Wolf quizá se diera cuenta de que una corporación impersonal podía ser mucho peor que la paternalista empresa familiar que había apoyado su carrera durante tantos años.

En esta época, Wolf empezó a tener problemas de salud. En 1969, de camino hacia una actuación en la Universidad de Chicago, sufrió un ataque al corazón y se desplomó sobre el salpicadero del coche. Hubert Sumlin, que estaba conduciendo, detuvo el vehículo en la cuneta, donde encontró una tabla de madera. En un raptó de inspiración, hizo algo que nunca enseñarían en un curso de primeros auxilios: le dio a Wolf un fuerte golpe con la tabla en la espalda. La violencia del impacto hizo que éste recuperara el conocimiento. Entonces, Sumlin lo llevó al centro médico más cercano. Durante los meses siguientes, Wolf pasó mucho tiempo en el hospital, donde también le diagnosticaron hipertensión y graves problemas renales. A pesar de todo, siguió actuando de vez en cuando, en contra de las instrucciones del médico, que le había dicho que se quedara en su casa y siguiera un estricto régimen que incluía prescindir del tabaco, el alcohol y otros elementos característicos de la vida de un músico de *blues*.

Wolf recibió una invitación para ir a Inglaterra a participar en una sesión de grabación con muchas de las principales estrellas de *rock* del momento. Pese a su precario estado de salud, fue, y el disco resultante *The London Howlin' Wolf Sessions* [Las grabaciones de Howlin' Wolf en Londres] es uno de los mejores intentos de juntar a veteranas estrellas del *blues* con sus jóvenes admiradores rockeros. El impacto que causó la presencia de Wolf en la ciudad fue tan grande, y tan intenso el boca a boca, que cuando el batería de los Rolling Stones, Charlie Watts, se perdió una de las sesiones, Ringo Starr, de los Beatles, se presentó para reemplazarlo. En cualquier caso, el proyecto estuvo a punto de hundirse por su propio peso. Los egos de las estrellas de *rock* eran tan grandes que no cabían en los londinenses estudios Olympic, y al principio Wolf intentó ponerse a su altura y no dejar pasar ni una. También se enfrentó con el productor, Norman Dayron, que tenía menos de la mitad de edad que él, pero era el doble de obstinado. Dayron presionaba y pinchaba a todo el mundo, incluyendo a Mick Jagger, quien provocó las iras del productor al preguntar si podía unirse al grupo para tocar la pandereta. Dayron también tuvo una disputa con el ingeniero de sonido, Glyn Johns, con respecto a la técnica de

grabación; el primero quería crear una atmósfera más cruda, al estilo de los discos de Chess, mientras que el segundo prefería un sonido más limpio y seco. Las tensiones que se iban acumulando a lo largo de la grabación tal vez contribuyeran a que Wolf se desmayara en el cuarto de baño del estudio, un día al atardecer. Dayron llamó a una ambulancia, pero Wolf se negó a que lo llevaran al hospital y regresó a su hotel.

Llegado este punto, no sólo el proyecto del disco parecía mantenerse en un precario equilibrio; también la salud de Wolf daba esa impresión. Sin embargo, al día siguiente, con un gesto sencillo y elegante, Eric Clapton aplacó muchas tensiones y encarriló de nuevo la grabación: pidió a Wolf que le mostrara a la banda cómo tocaba una frase con la guitarra en el tema «The Red Rooster». Esta consideración hacia la musicalidad del anciano *bluesman* apaciguó y tranquilizó a Wolf y ayudó a cohesionar a los participantes en la grabación. Pero la función de Clapton no sólo era conciliadora: sus interpretaciones en el disco son de primera categoría. Por su parte, Wolf canta y toca la armónica de una manera ejemplar en la docena de clásicos del *blues* que grabó la banda. Cuando apareció el álbum, algunos reseñistas criticaron el enfoque comercial que tenía aquel proyecto, pero *The London Howlin' Wolf Sessions* ha resistido muy bien el paso del tiempo y merece ser considerado como uno de los mejores discos de *blues* de su época.

Wolf ya nunca volvería a lograr un éxito tal en el estudio de grabación. Para su siguiente proyecto, Chess hizo otro disco desastroso, *Message to the Young* [Mensaje para los jóvenes], que daba la impresión de ser una mala parodia del *rock*, siguiendo la línea marcada por sus predecesores, *Howlin' Wolf* y *Electric Mud*. Un disco en directo, grabado en enero de 1972, demostró que Wolf todavía podía hacer un buen trabajo delante del público, pero este lado auténtico y duro de su personalidad musical ya no le salía en el estudio de grabación. Cuando apareció su último disco con Chess, *The Back Door Wolf* [El lobo de la puerta de atrás], grabado en agosto de 1973, los nuevos propietarios de la compañía todavía no habían sido capaces de aprender la lección. En este caso, incluyeron en la mezcla un clavicordio eléctrico e instaron a Wolf a cantar sobre temas de actualidad, como el caso Watergate y los viajes espaciales.

Wolf había sufrido otro ataque al corazón en mayo de 1971, y sus problemas renales ya eran tan graves que necesitaba un tratamiento regular de diálisis. Sus médicos le aconsejaron que dejara de hacer giras y actuaciones, pero Wolf continuó implacablemente, tocando en clubes y en festivales e incluso teloneando a bandas de *rock* de segunda fila, ante un público que a veces no mostraba ningún aprecio por la música del veterano *bluesman*. La única, mínima concesión que se mostró dispuesto a hacer fue actuar sentado, después de tantos años de pasearse por los clubes durante los conciertos y de andar a gatas por los escenarios, pero ni siquiera pudo cumplir con esta restricción, y volvió a rodar por el suelo y a montar unos apasionados números delante del público.

La mañana del 1 de enero de 1973, Wolf tuvo un accidente de coche que agravó

aún más sus problemas de riñón, con lo que se vio obligado a pasar de una a tres sesiones de diálisis por semana. Después de cada una, se sentía bien durante alrededor de un día, y después comenzaba a empeorar rápidamente. Este tratamiento resultaba demasiado caro, por lo que tuvo que emplear los servicios del sistema de hospitales públicos para veteranos: una tardía compensación por su breve y desastrosa etapa en el ejército. Pero ahora había que restringir los viajes de carretera, ya que sólo podía tocar fuera de la ciudad si cerca del lugar del concierto había uno de estos hospitales. Ya nunca grabaría otro disco. Incluso en estas desalentadoras condiciones, Wolf continuó trabajando: tocó en Joe's Place, en Cambridge (Massachusetts), en Max's y en el Village Gate de Nueva York, en Grendel's Lair, en Filadelfia, en el Paul's Mall de Boston y en algunas otras salas. Durante esta época, Wolf entabló una batalla legal contra Chess y ARC, la empresa editora de su música, por los *royalties* que ésta generaba. Un tiempo después, también Willie Dixon y Muddy Waters emprenderían acciones legales por este mismo motivo.

Al final, Wolf ganaría la batalla en los tribunales, pero no vivió lo suficiente como para cosechar los beneficios. Durante el año 1975, su salud siguió deteriorándose, empezó a fallarle la vista y a tener cierta confusión mental. Hablaba con frecuencia de su madre y llegó a pedirle a su esposa Lillie que la llamara. En una de sus giras por Mississippi, unos años antes, había visto a Gertrude en Clarksdale, pero cuando intentó darle algo de dinero ella escupió sobre él, lo tiró al suelo y lo pisoteó. La amargada madre de Wolf rechazaba cualquier regalo que estuviera manchado por la maligna música *blues* que había corrompido a su hijo. Éste se alejó llorando, y Sumlin explicaría más adelante que su jefe, que solía ser un ejemplo de tipo duro, se había pasado todo el viaje hasta Memphis, el siguiente destino de la banda, sollozando. Ahora Lillie Burnett llamó a Gertrude por teléfono e intentó convencerla de que fuera a visitar a su hijo en sus últimos momentos. Gertrude escuchó el mensaje, pero no contestó nada. Pasados unos momentos, una voz de hombre le dijo a Lillie que la madre de Wolf no quería volver a ponerse al teléfono. Después de que Wolf se enteró de esto, ya nunca volvió a preguntar por su madre.

El 7 de enero de 1976 se le diagnosticó un tumor cerebral; los médicos sugirieron que la única posibilidad que tenía Wolf de sobrevivir era someterse a una operación de inmediato, a pesar de que el estado de su corazón hacía que dicha intervención conllevara un riesgo muy alto. La operación tuvo lugar al día siguiente, pero a Wolf le falló el corazón en el quirófano, y el equipo médico tuvo que esforzarse para reanimarlo con un resucitador cardíaco. Los médicos consiguieron que su corazón siguiera latiendo durante la intervención, pero se dieron cuenta de que no había ninguna posibilidad de que Wolf se recuperara. Tras consultarlo con la familia, desconectaron los aparatos que mantenían vivo al paciente. Chester Burnett murió a las tres de la tarde del 10 de enero. La causa de la muerte se atribuyó a un carcinoma con metástasis cerebral.

El funeral se celebró en Chicago seis días después, con un frío terrible. A pesar de

la temperatura, una tremenda multitud se congregó en la capilla ardiente. Había tanta gente que las autoridades municipales se vieron obligadas a cortar la calle. Más de diez mil personas acudieron a ver el cuerpo del fallecido *bluesman* de Chicago. Se instalaron unas pantallas de televisión en el exterior para todos aquellos que no pudieron entrar al edificio a homenajear al gran Howlin' Wolf.

A pesar de toda su fama, las ventas de discos de Wolf habían sido bastante modestas, comparándolas con otros artistas de música popular. Sólo uno de sus discos, las grabaciones londinenses —gracias a la ayuda de la celebridad de su cohorte de rockeros—, había llegado a la lista de los doscientos más vendidos de la revista *Billboard*, y sólo cinco de sus múltiples *singles* se habían vendido lo suficientemente bien como para alcanzar la lista nacional de *rhythm and blues* de dicha publicación. Sin embargo, la influencia de la música de Wolf resultaría inmensa, no sólo en el mundo del *blues*, sino también, y en mayor medida incluso, en el gran contexto de la música moderna, en el que los rockeros británicos, las bandas de *grunge* de Seattle, los experimentalistas radicales como Captain Beefheart, los cantautores como Tom Waits, y hasta Wolfman Jack, el artista de *performance* disfrazado de pinchadiscos radiofónico, aprovecharían el legado lupino. Los Rolling Stones vendieron muchos más discos con su versión de «The Red Rooster» que los que Wolf había vendido con la suya. Los Yardbirds y los Animals y Soundgarden llevaron el tema «Smokestack Lightnin'» hasta una innumerable cantidad de aficionados que jamás escucharon el original de Wolf. Jim Morrison y los Doors hicieron lo mismo con «Back Door Man», así como Koko Taylor con «Wang Dang Doodle» y Cream con «Spoonful». También Stevie Ray Vaughan, Led Zeppelin, Jimi Hendrix, Rod Stewart, Jeff Beck, entre muchos otros, versionarían canciones de Wolf. La lista podría continuar interminablemente: muchos de los estilistas más reconocibles y originales de las últimas décadas se inspiraron en Howlin' Wolf durante el desarrollo de sus personalidades musicales.

En su lápida aparece simplemente como Chester Burnett, y sólo las imágenes grabadas de una guitarra y una armónica recuerdan a los visitantes que aquel hombre fue Howlin' Wolf. Sin embargo, su mote lo decía todo. El lobo ha sido un poderoso símbolo, a lo largo de la historia del ser humano, pero un símbolo que siempre ha expresado creencias sumamente contradictorias y paradójicas. Para los indios norteamericanos y para otras sociedades tradicionales, el lobo es el que descubre caminos, el maestro espiritual de nuevas ideas, pero también el antagonista que aterroriza a la comunidad. El lobo es una criatura instintiva y de impulsos violentos, pero también habilidosa e inteligente, que actúa con astucia y razona con cuidado. El lobo da miedo en tanto atacante silencioso, pero también inspira lástima por ser un paria solitario que aúlla a la luna. Y, en la psicología de los sueños, domesticar al lobo de nuestras visiones nocturnas representa nada menos que canalizar nuestras tumultuosas emociones y aprovechar su energía para mejorar el mundo y curar las heridas internas. Para la música norteamericana, Howlin' Wolf fue todas estas cosas:

un pionero, un agresor, un intruso astuto, un maestro, un reconciliador y, por encima de todo, la voz triste y lastimera que todavía escuchamos gimiendo en la oscuridad.



B. B. King.

X

CABALGANDO CON EL REY

PASAR LA ESCOBA

El esplendor que tuvo el *blues* del Delta a mediados del siglo xx no procedía sólo del creciente aprecio por su pasado —después de todo, muchos estilos musicales tradicionales han tenido sus partidarios y seguidores— sino por una sorprendente percepción de la posible diversidad de su futuro. Nos encontramos aquí ante una intrigante paradoja: ¿cómo puede ser que un estilo interpretativo fascinara a algunos aficionados por su manera de evocar un tiempo antiguo e impresionara a otros por ser un caldo de cultivo de nuevos sonidos y actitudes? La sencillez y maleabilidad de la estructura del *blues* posibilitaban esta libertad y le daban una capacidad de adaptación que aseguró su pervivencia. En el mundo darwiniano de la industria del espectáculo, donde semana a semana, con cada nuevo número de *Billboard*, se pone de manifiesto que sólo sobreviven los más destacados, el *blues* prosperó gracias a su constitución fuerte y sólida, inmune a los depredadores que se alimentaban de los estilos más débiles, como la música pop de la postguerra.

Allá donde uno mirara, los embriagadores licores del Delta se estaban vertiendo en unas nuevas botellas de gran capacidad. La primera vez que el crítico de música Nat Hentoff escuchó a Elvis Presley en la radio, estaba seguro de que se trataba del guitarrista de Mississippi Arthur «Big Boy» Crudup, que se había hecho una reputación en la zona de Clarksdale antes de trasladarse a Chicago alrededor de 1939. El punto de partida de Presley estaba tan cerca del punto de llegada de Crudup que, en aquel momento, la diferencia entre el *blues* del Delta y el *rock* de Memphis era casi demasiado sutil como para poder marcarla con claridad. Ike Turner y Sam Cooke, ambos nacidos en Clarksdale —si los paisajes sonoros fueran tangibles como los edificios, en esta localidad habría impresionantes pirámides y rascacielos— también se inspirarían en sus raíces del Delta para llegar a las listas de éxitos y destacar entre una mayoría de música complaciente con sus nuevos e insistentes ritmos y melodías. A mediados del siglo, Robert Johnson casi había sido olvidado; su nombre no decía nada a nadie, con la excepción de los coleccionistas de discos más obsesivos. Sin embargo, otro músico de Mississippi, Elmore James, recuperó un tema de Johnson, «Dust My Broom», lo tradujo al lenguaje de la guitarra eléctrica y disfrutó, gracias a él, de un asombroso éxito. Otros músicos procedentes de Mississippi causarían un impacto todavía mayor en los géneros populares: Little Milton, Bo Diddley y, con una fuerza torrencial, el gran Presley, un chico blanco que había nacido en 1935 en un humilde hogar de dos habitaciones en Tupelo y que canalizaría la energía del lenguaje del Delta convirtiéndolo en una nueva forma de hacer música y lo llevaría hasta lugares donde, en aquella época, a ningún negro se le habría permitido la entrada. Aunque no nos dejemos impresionar por el impacto de la

tradición del Delta en el desarrollo musical de Memphis, Chicago, Nueva York y Los Ángeles, no podemos evitar sorprendernos ante un sonido que cambiaría el mundo, un sonido que nació y creció en la ciudad inglesa de Liverpool y se inspiró en Muddy Waters y Howlin' Wolf, transformándolo todo a su paso con la clase de melodías tradicionales sureñas que empleaban estos músicos. Sí, la venerable herencia del *blues* del Delta tal vez resultara algo antiguo a mediados del siglo, pero a lo largo de los veinte años que siguieron, daría lugar a una serie de milagros tales que ni Charley Patton ni Robert Johnson, en sus momentos más visionarios, podrían haberlos predicho.

Arthur Crudup no fue precisamente uno de los impulsores del lenguaje del *rock and roll*; sin embargo, Elvis grabó varias de sus canciones e imitó, al menos en cierta medida, algunas características de la música y la puesta en escena de este *bluesman*. Toda la carrera de Crudup parecía funcionar de acuerdo con un destino predeterminado: siempre había algo que desbarataba los planes mejor trazados de este guitarrista, el más conocido de Forest (Mississippi). Tal vez fuera el azar, o tal vez los poderes mágicos, todavía más místicos, de lo que los cantantes de *blues* llaman *mojo*. Crudup, nacido en 1905, pasó su juventud en diversas localidades rurales, y encontró la posibilidad de expresarse mediante la música en el ámbito del coro de la iglesia. No dio, al principio, ninguna señal de tener una inclinación especial hacia el *blues*, y no aprendió a tocar la guitarra hasta los treinta y dos años. Por lo tanto, Crudup se perdió la gran oleada de grabaciones de *blues* que tuvo lugar a finales de la década de 1920, y aprendió el oficio un poco más tarde, cuando la fidelidad al *blues* rural suponía un fracaso casi seguro para cualquier músico que quisiera hacer una carrera profesional. Cuando llegó a Chicago, Crudup no soñaba con convertirse en una estrella; asegurarse la mera supervivencia ya era algo suficientemente complicado. Su oportunidad llegó cuando vivía en una caja de cartón junto a una vía del metro y se ganaba la vida tocando en la calle. Entonces intervino el destino mediante la persona de Lester Melrose, el legendario e influyente agitador de las más altas esferas del *blues* de Chicago, que oyó a Crudup y le consiguió un contrato con el prestigioso sello RCA-Bluebird.

Las primeras grabaciones de Crudup no daban la sensación de que este músico fuera a llegar muy lejos. Mucho después de que Robert Johnson cantara las virtudes metafóricas de su Terraplane, el sofisticado automóvil que logró batir varios récords de potencia y velocidad durante la época de la Gran Depresión, Crudup seguía afirmando la superioridad de su «yegua negra como el carbón» y empleando para sus canciones un material temático que ya resultaba anticuado para el público cuando los primeros guitarristas de *blues* rural empezaron a grabar en la década de 1920, y ahora era claramente anacrónico. La forma de tocar la guitarra de Crudup, por otra parte, nunca fue deslumbrante, ya que, en general, se limitaba a tocar lo más básico: acordes sobre el pulso a lo largo de toda la forma de doce compases. Sin embargo, su manera de cantar era insinuante y suave: deslizaba frases relajadas y melifluas sobre estas

sencillas estructuras armónicas. Crudup tenía una voz poderosa —habría sido un notable cantante cuando el *blues* se cantaba alzando mucho la voz, antes de la época de la amplificación—, pero su sonido nunca se pasó de vigoroso, nunca perdió su característica dulzura, ni siquiera a unos niveles de volumen que habrían obligado a otros cantantes a bramar y desgañitarse.

El estilo de Crudup fue evolucionando lentamente a lo largo de la década. En otra sesión de grabación celebrada en 1942, empezó a tocar la guitarra eléctrica, aunque su manera de hacerlo seguía siendo fiel a las tradiciones del *blues* rural. A mediados de la década de 1940, su forma de cantar se volvió más insistente, anticipándose un poco al pulso en lugar de quedarse detrás de él; a veces fraseaba de un modo que asociamos con los estilos del *rhythm and blues* o del *rock* que vino tras éste. La versión que hizo en 1945 de «Dirt Road Blues» [El *blues* del camino de tierra] es reveladora a este respecto. El material en que se basa esta canción procede de la grabación que hizo Tommy Johnson en 1928 de «Big Road Blues» [El *blues* de la gran carretera], pero Crudup se pone a *rocanroleo* desde el comienzo, y en la segunda vuelta empieza con «That's All Right» [Está bien] —un tema destinado a convertirse en un clásico de Crudup, que éste grabaría al año siguiente y con el que Elvis, más adelante, conseguiría un gran éxito— antes de regresar al himno a la carretera de Johnson. Toda la canción va avanzando de esta manera esquizofrénica, saltando hacia adelante y adoptando el lenguaje del *rock* para volver después a la tradición del Delta, mientras de fondo suena una guitarra fuerte y áspera. Si el *blues*, como afirmaría con el tiempo Muddy Waters, «tuvo un hijo y lo llamaron *rock and roll*», esta canción bien puede haber sonado durante la ilícita cópula.

Crudup no obtuvo demasiados beneficios de la revolución del *rock* a la que contribuyó. Se enfrentó con Melrose por cuestiones de *royalties* y terminó regresando a Mississippi, donde durante un tiempo se ganó la vida dedicándose al contrabando. Aunque hizo giras y grabó discos durante los últimos años de la década de 1940 y los primeros de la de 1950, Crudup nunca tuvo muchos seguidores, y a mediados de esta década prácticamente había abandonado la música. A pesar de que Elvis atrajo a millones de nuevos aficionados hacia las canciones de Crudup, éste volvió a realizar los trabajos manuales en el campo de los que había vivido antes de aprender a tocar *blues*. Regresó a los escenarios en la década de 1960 y se hizo un hueco entre los *bluesman* redescubiertos en aquel periodo, llegando a actuar en Inglaterra y en Australia. Siguió tocando hasta su muerte, en 1972, y logró hacerse una sólida reputación como uno de los visionarios del lenguaje del *blues* cuyas grabaciones allanaron el camino para una posterior generación de superestrellas.

En 1949, Crudup había resucitado la canción de Robert Johnson «Dust My Broom», que se convertiría en un éxito clamoroso en la interpretación de Elmore James tres años más tarde. En una extraña maniobra de imitación propiciada por la rivalidad existente entre casas discográficas, Crudup grabó bajo el nombre de Elmer James para el sello Trumpet, de Jackson (Mississippi). Crudup manifestó de

inmediato su admiración por el joven guitarrista: «Bueno, me encantaría poder sentarme^[221] y tocar la guitarra como Elmore», afirmó en una entrevista. “La verdad es que he conocido a un montón de gente que tocaba la guitarra y hacían con ella casi lo que querían, pero nunca me he encontrado con nadie que pueda tocar con un cuello de botella como toca Elmore. Esa es la verdad”.

El sello Trumpet, durante su lustro de historia, intentó impulsar un retorno del enfoque de H. C. Speir en la década de 1920. Lillian McMurry entró en la industria musical, como Speir, vendiendo discos de música negra en una tienda situada en North Farish Street, en Jackson (Mississippi). Y al igual que Speir, McMurry descubrió con asombro que en el estado había una enorme cantidad de talento que se podía canalizar hacia una carrera discográfica; se trataba de un verdadero tesoro al alcance de la mano de quien supiera dónde buscar. Durante la breve existencia del sello, McMurry se hizo con los servicios de, entre otros, Sonny Boy Williamson II, Big Joe Williams, Arthur «Big Boy» Crudup, Little Milton y Willie Love, e incluso B. B. King hizo una vez una colaboración especial. Pero el papel que jugó McMurry como impulsora de la carrera de Elmore James es lo que más define al sello, cuya incapacidad para sacar provecho de los primeros éxitos de James y para hacerlo crecer como artista —lo que Chess logró con Muddy Waters y Howlin’ Wolf— puede haber sido la causa de su fracaso final.

McMurry conoció la música de James por medio de Sonny Boy Williamson II, pero el guitarrista, que no tenía demasiadas pretensiones, no le causó ninguna impresión hasta que tocó una sentida versión de «Dust My Broom» durante un ensayo en su tienda. Sorprendida por el carácter de su voz y la vibrante potencia de su forma de tocar la guitarra, McMurry le propuso un contrato el 4 de agosto de 1951 y grabó la canción durante una sesión organizada para Williams al día siguiente. A McMurry no le gustaba editar versiones de *blues* antiguos, y seguramente habría anulado el proyecto si hubiera conocido las grabaciones que Johnson y Crudup habían hecho de «Dust My Broom» con anterioridad. Pero lo apoyó, a pesar de lo cual el *single* casi se queda sin publicar debido a que no había ningún tema grabado para la cara B. Después de esperar dos meses a que James trajera otra canción para sacarla junto a «Dust My Broom», McMurry, desesperada, decidió emplear «Catfish Blues», grabado por Bobo Thomas, que adoptó el pseudónimo de Elmo James para la ocasión. Cuando apareció el disco, a finales de 1951, se demostró que McMurry había acertado al perseverar tanto. «Dust My Broom» llegó con rapidez a las listas, primero en Dallas y después en distintos puntos del país, como Denver, Oakland, Nueva Orleans y Chicago, y en el mes de abril ya había alcanzado el *top ten* en la categoría de *rhythm and blues* de *Billboard*.

Una vez más, un guitarrista de Mississippi apuntaba hacia el futuro. A finales de la década de 1960, la guitarra se convertiría en un instrumento visceral, para ser sentido tanto como para ser escuchado, pero, desde luego, también para ser escuchado, con su sonido metálico a todo volumen. La sutileza de los músicos de las

seis cuerdas del pasado quedaría casi olvidada y sería reemplazada por una nueva visión de la guitarra como un instrumento de enorme energía, que se blandía con orgullo en una campaña para asaltar los oídos, hacer mover los pies y penetrar en las mentes de aquellos que tuvieran suficiente valor como para escuchar. Nadie, en torno a 1951, sostuvo esta visión con más certeza y audacia que Elmore James. James coge el ritmo en 12/8 que está insinuado en la versión original de Johnson, en la que se alterna con un ritmo de *boogie* hecho con corcheas con puntillo, y lo hace más insistente, disparando unos potentes tresillos que se convertirían en un signo distintivo del *rock* en sus primeros tiempos. Junto a él, Williamson toca la armónica, casi formando parte de la sección rítmica y emitiendo un flujo de pulsaciones que combina a la perfección con el sonido de la guitarra. La voz de James, en lo que a energía se refiere, está a la altura de la banda, y muestra una seguridad, un descaro y una independencia que no son nada habituales en un artista desconocido en su primera sesión de grabación como líder, pero que se adaptan a la perfección a la letra de la canción. «Dust My Broom» [Pasar la escoba] alude a la limpieza que uno hace antes de preparar el equipaje e irse —como los pasajes de la Biblia que hablan de sacudirse el polvo de los pies—, y la canción se ha convertido en un símbolo de doce compases de la vida vagabunda de los músicos de *blues*. James capturó perfectamente el despreocupado deseo de emprender viaje que expresa la canción, y en una época en que muchos inmigrantes de Mississippi «pasaban la escoba» antes de dirigirse hacia los centros urbanos del norte, mucho más tolerantes, la canción alcanzó un significado mucho más profundo de lo que Robert Johnson podía haber imaginado.

James se tomó a pecho el mensaje de la canción, y en la primavera de 1952, se trasladó a Chicago. Trumpet perdió a su estrella emergente y se dio cuenta de que el lugar en el que estaba la sede del sello le proporcionaba ventajas a la hora de descubrir nuevos talentos, pero también era una desventaja de cara a su fidelidad. Varias compañías habían intentado hacerse con los servicios de James incluso antes de que abandonara la ciudad, y su nueva relación con el sello Modern supuso una infracción del contrato que tenía con McMurry, que inició acciones legales para intentar conservar a su caprichoso descubrimiento. James llegó a un acuerdo por tres años con Modern; sin embargo cuando sólo habían pasado unos meses, también firmó con el sello Chess, y al año siguiente grabó para Atlantic. Como hacía John Lee Hooker en aquella misma época, James se aprovechaba de su fama súbita y tenía pocos escrúpulos para engañar a las compañías discográficas que, por otra parte, eran legendarias por la turbiedad de sus tratos. Trumpet, por ejemplo, no tuvo reparos en publicar un disco de Crudup bajo el nombre de Elmer James, en un acto que bien puede haber sido una señal para el artista que se les había escapado —¡nosotros también jugamos duro!—, pero a costa de engañar a sus propios clientes.

La fama de James suele considerarse sólo en relación con su primer tema de éxito. Y el propio James hizo mucho para fomentar este retrato del artista de una única canción: le cambió el nombre a su banda y le puso los Broomdusters, y regrabó

la misma canción, u otras con un enfoque muy parecido, una y otra vez. Sin embargo, James, más que prácticamente ningún otro músico de *blues* de su generación, tenía el potencial para llevar su música en direcciones muy distintas. James Meredith, en sus memorias *Three Years in Mississippi* [Tres años en Mississippi], recuerda a Elmore James poniendo frenético al público de Mr. P, un humilde garito, con una versión de media hora de «Shake Your MoneyMaker» [Mueve tu filón de oro]: «No había pista de baile como tal^[222]», escribe Meredith. “Se bailaba en todas partes”. Meredith se esfuerza por encontrar la categoría adecuada o el término general para describir esta actuación, que representa una clase de música que, en su opinión, “todavía no ha sido documentada mediante escritos ni grabaciones”, y baraja una serie de posibles etiquetas —“música visceral, música de callejón, música de los bosques”— antes de afirmar de forma sencilla y categórica que “para mí, es música folk de primer nivel [...]. He aprendido más sobre los negros escuchando y asimilando esta música que por medio de cualquier otra fuente”.

Pero James también era insuperable creando *blues* profundamente sentidos y lacrimógenos, como «The Sky Is Crying» [El cielo está llorando], «The Sun Is Shining» [Brilla el sol] o «Sho' Nuff I Do» [Desde luego que sí]. Su voz quebrada y como de papel de lija, que en ocasiones tendía al excesivo adorno, junto a las frases que se deslizaban hacia el centro tonal con tanta lentitud que las *blue notes* corrían el riesgo de convertirse en meras disonancias, resultaban muy convincentes: se podía creer que James había dejado de llorar justo antes de que comenzara la sesión de grabación. Y sus dedos eran tan expresivos como su forma de cantar. La guitarra *slide* de James, en interpretaciones como «Madison Blues» [El *blues* de Madison] y «Done Somebody Wrong» [He hecho daño a alguien], tuvo una inmensa influencia en los guitarristas que vinieron después. James también sabía más sobre las sutilezas de la improvisación que la mayoría de los ingenieros de sonido, ya que había trabajado reparando radios y había pasado horas y horas jugueteando con su equipo, haciéndole pequeños ajustes y modificaciones. Si le hubiera tocado vivir la época del *rock* y la fusión, es casi seguro que habría estado a la vanguardia, siempre innovando.

Pero James murió de un ataque al corazón en 1963, a los cuarenta y cinco años. Su prometedora carrera quedó interrumpida, pero también sus importantes aportaciones musicales corrieron el riesgo de quedar opacadas por su prematuro fallecimiento. James fue un hombre misterioso; parece que sólo concedió una entrevista a lo largo de toda su carrera, y resultó poco más que una charla informal con dos franceses durante un intermedio en un concierto. Los periódicos y las revistas no le prestaron mucha atención a James en vida, y ningún medio norteamericano consideró oportuno publicar un obituario cuando murió. Muchos de los que lo conocieron, compañeros de grupo o amigos, murieron antes de que se les pudiera entrevistar, y aquellos con quienes se contactó no tenían mucho que ofrecer, ya que incluso los que tuvieron con él una relación más íntima dijeron que James era muy celoso de su vida privada, poco dado a abrirse o a hablar de su historia personal.

Incluso la música, el legado más duradero de James, fue quedando poco a poco en la oscuridad. En el momento de su muerte, casi todas sus grabaciones estaban descatalogadas o permanecían inéditas. Sin embargo, se convirtió en un músico de culto para más aficionados cada vez, y con el tiempo algunos investigadores —Marc Ryan, Ray Topping, Steve Franz y algunos otros—, con gran dedicación, consiguieron sacar a la luz algunos detalles y mostrar de manera un poco más completa el perfil de esta fundamental figura del *blues*.

Durante los últimos años de la vida de Elmore James, la escena del *blues* de Chicago se vio revitalizada por un nuevo movimiento cuyas poderosas raíces se hundían en Mississippi. El llamado «West Side Sound» [El sonido de la Zona Oeste] se basaba en la tradición del *blues* rural eléctrico de Muddy Waters y Howlin' Wolf, pero también se encontró una fuente de inspiración en el estilo de guitarra —más fluido— de B. B. King, en las innovaciones del *jazz* y en los emergentes sonidos del *rock and roll*. Con sus ritmos insistentes y bailables y su seguridad en sí mismo, el «West Side Sound» atrajo a un público juvenil y dio la impresión de ser una perfecta adaptación del espíritu del *blues* a la nueva sensibilidad de la década de 1960. El contrabajo se vio reemplazado por el bajo eléctrico, el saxofón asumió, en algunas ocasiones, el papel que antes desempeñaba en las bandas de *blues* la armónica, y la amplificación, usada a veces para distorsionar el sonido, funcionó como carta de presentación de este descarado enfoque musical.

Una vez más, los exiliados de Mississippi desempeñaron un papel decisivo para llevar al *blues* hacia la siguiente fase de su evolución. Magic Sam, cuyo verdadero nombre era Sam Maghett y había nacido en Grenada (Mississippi) en 1937, se había trasladado a Chicago en 1950, y a finales de la década ya estaba grabando para el sello Cobra. Su *West Side Soul* [*Soul* de la Zona Oeste], grabado para Delmark en 1967, es un importante hito en la historia del *blues* moderno y un disco que define el «West Side Style», pero Maghett no tuvo la posibilidad de construir una carrera a partir de este éxito. En diciembre de 1969 murió de un ataque al corazón a los treinta y dos años. Jimmy Dawkins, que era unos meses mayor que Magic Sam, llegó a Chicago en 1955 procedente de Tchula (Mississippi). Al principio, trabajaba en una fábrica de cajas y tocaba música en una esquina del West Side, pero poco a poco llegó a ser reconocido como uno de los guitarristas más expresivos de la escena local, y en la época en que murió Maghett, grabó para el sello Delmark su disco *Fast Fingers* [Dedos rápidos], que ganó un «Grand prix du Disque» e hizo que le surgieran diversas giras y posibilidades de grabar. Otros discos de músicos de Mississippi que aparecieron en la década de 1960 en el West Side, como *Mourning in the Morning* [Llorando por la mañana], de Otis Rush, y *Born Under a Bad Sign* [Nacido bajo un mal signo], de Albert King, confirmaron la idea de que el *blues* urbano todavía podía sonar fresco y actual durante la Era de Acuario.

La importancia del *blues* como precursor del *rock* da pie a una historia tan poderosa y atractiva que con frecuencia corremos el riesgo de dejar de lado otros

grandes logros conseguidos por los artistas del Delta a mediados del siglo. Con el tiempo, la sensibilidad del *blues* se filtraría en casi todas las formas de la música popular. A finales de la década de 1950, la canción «Desafinado», de Antonio Carlos Jobim, contribuiría a inaugurar el movimiento de la *bossa nova* en Brasil, y aunque la armonía impresionista camuflara las *blue notes* de la melodía, no llegaba a ocultar sus afinidades espirituales con el lenguaje de la música afroamericana. Durante la década siguiente, un montón de estilos —Motown, *reggae*, incluso el *surf* y el folk moderno— se fueron construyendo unas identidades únicas e individuales que, aunque se bastaban por sí mismas, llevaban de un modo evidente al *blues* en su código genético. Las bandas sonoras y los *jingles* publicitarios se empezaron a inspirar en melodías *blueseras* para crear un estado de ánimo, rellenar un espacio o vender un producto. Los jóvenes que tomaban clases de piano empezaron a encontrar que el *blues* se colaba en sus libros y pasaba a convivir con los grandes maestros alemanes de la música clásica. El legado del Delta ya no era sólo un género más, relegado a su sección en las tiendas de discos, sino que se había infiltrado en el resto de las secciones, transformando a todos los demás estilos con su llegada.

El propio *blues* también tuvo que readaptarse en todo este proceso. Los músicos procedentes de otros géneros solían tener problemas para asimilar el sencillo vocabulario de guitarra de, por ejemplo, Son House o John Lee Hooker, estilistas cuyas aportaciones parecían mucho más una cuestión de emociones que de notas y acordes. Necesitaban un modelo diferente, un visionario del *blues* que tuviera la capacidad tanto de tocar melodías de una sola nota como de marcar la armonía y de establecer un ritmo. Necesitaban un *blues* que fuera elegante a la vez que áspero, un *blues* que hubiera aprendido las lecciones del jazz moderno, y que también pudiera combinarse sin problemas con el pop, el *country* y el *gospel*, un *blues* que pudiera funcionar en los garitos pero que no estuviera fuera de lugar en contextos de suprema elegancia, un *blues* que pudiera interpretarse con una *big band*, que pudiera combinarse con arreglos de cuerda y que pudiera ofrecerse simplemente junto a un bajo y una batería. En resumen: el mundo de la música necesitaba un nuevo maestro del Delta de primer nivel. Lo encontraría en un humilde granjero convertido en guitarrista y llamado Riley B. King.

2

ESCUCHÉ CON MÁS ATENCIÓN QUE NADIE EN TODA LA HISTORIA DE LA ESCUCHA

Albert Lee King tenía dos nombres para ponerle a su hijo, nacido el 16 de septiembre de 1925, en una casa situada entre Indianola y Greenwood, junto al Blue Lake. El de su hermano muerto, Riley, quizá se ocurriera antes, pero el propietario de la plantación en la que trabajaba, un blanco llamado Jim O'Reilly, había sido un buen jefe para King, y se había encargado de que hubiera una partera en el parto. Así pues, cuando el terrateniente le preguntó, poco después del nacimiento, cómo se iba a llamar el niño, Albert contestó: «O'Reilly». Con el tiempo, la «O» desaparecería —debido a que el niño no tenía aspecto de ser irlandés, decía Albert King en broma— y Reilly se convertiría en Riley. La «B» no significaba nada, aunque con el tiempo, B. B. King, como se conocería al joven músico (las iniciales proceden de su apodo, «Blues Boy» [Niño *Blues*], llegaría a representar todo lo que tuviera algo que ver con el *blues* de los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial.

La enorme influencia de B. B. King —sus *licks blueseros* son de dominio público desde hace mucho tiempo, y desde las bandas de garaje hasta los *jingles* televisivos se han apropiado de ellos— no debería ocultar su papel de visionario asimilador de distintas tendencias, de brillante sintetizador, de cerebro organizador que percibió los cambios que sacudían la música norteamericana a mediados de siglo y supo de forma instintiva qué elementos podían llevar al *blues* hasta el siguiente nivel. Se convirtió en un gran profesor, pero sólo después de haber sido un gran alumno. Ya hemos visto que muchos guitarristas del Delta aprendieron escuchando discos, pero ninguno de ellos tuvo la persistencia que demostró King junto al plato. King, con el tiempo, llegó a tener una colección de treinta mil discos. Después, donó una gran cantidad de ellos a la Universidad de Mississippi. Pero, incluso de joven, pasó innumerables horas dedicando toda su atención a la Victrola de su tía Mima, que ponía a todo volumen. «Esa máquina me cambió la vida^[223]», afirmaría años más tarde, sin exagerar lo más mínimo. Fue entonces cuando King comenzó a sentir una temprana devoción por Blind Lemon Jefferson y Lonnie Johnson, dos de los más grandes intérpretes de *blues* antiguo, pero ninguno de ellos procedente del Delta. Más adelante, King también aprendería de los grandes talentos de su tierra natal, Robert Johnson, Muddy Waters y muchos otros, pero incluso a éstos los escuchó primero en disco.

Para quien se plantea hacer una historia del *blues* del Delta como estilo regional, es aleccionador contemplar cómo la tecnología tendió a erradicar las limitaciones del espacio y el tiempo casi desde que se empezó a grabar esta clase de música. Cuando trazamos la historia de una banda de *rock* de Liverpool, por ejemplo, damos por hecho que absorbieron el *blues* mediante grabaciones, pero si pensamos en un chico

que se crio en el Delta antes de la Segunda Guerra Mundial, es fácil subestimar la importancia de esas mismas vías de difusión. Y en el caso de B. B. King, tenemos que prestar una atención especial a las influencias lejanas.

Había muchos guitarristas brillantes viviendo a pocos kilómetros del hogar de los King, pero ninguno de ellos hubiera podido mostrarle al joven músico el estilo fluido y cosmopolita que encontraría en los discos de Lonnie Johnson. A Johnson, nacido a finales del siglo XIX en Nueva Orleans, le gustaba referirse a su música como «*blues* urbano», casi deleitándose en los refinamientos que diferenciaban a sus interpretaciones de los productos, más toscos, procedentes del Delta. Pero la verdad es que también podría haber rechazado por completo la denominación «*blues*». Johnson fue, sin ninguna duda, uno de los mejores guitarristas de su generación, como demuestran sus grabaciones con Louis Armstrong y Duke Ellington, entre otros, pero quizá se pone de manifiesto con más claridad en sus colaboraciones con el guitarrista blanco Eddie Lang, que destacan tanto por la música que hacían como por el hecho de que ignoraran las barreras raciales que imperaban en aquella época. En muchos sentidos, Lonnie Johnson sería mejor modelo para B. B. King que los otros Johnson —Robert y Tommy—, cuyas raíces se hundían mucho más profundamente en el Delta. B. B. King, por su parte, saltaría sobre muchas barreras y, como Lonnie Johnson, superaría ciertas divisiones entre estilos que muy pocos se atrevían a atravesar. Para los planes que tenía en la cabeza, ni siquiera los grandes legados de los maestros del Delta resultaban suficientes.

El sonido de Blind Lemon Jefferson era más familiar para el joven *bluesman*; esta música le recordaba a King a las canciones que oía en los campos de algodón. Pero otros discos de la colección de su tía debieron de ser una revelación para él, abriendo caminos hacia unas excitantes esferas musicales de mundos lejanos: las interpretaciones de *jazz* de Duke Ellington, el *blues* clásico de Bessie Smith y Ma Rainey, las canciones *country* del «Guardafrenos Cantante» Jimmie Rodgers. En la casa de los King también se escuchaba auténtico *blues* del Delta, especialmente cuando Booker «Bukka» White, que era primo hermano de la madre de King, visitaba a sus parientes, cosa que hacía dos veces al año, a mediados de verano y en Navidad. White era una verdadera estrella, cuyo «Shake 'Em On Down» era uno de los discos más imitados —en el Delta y en otras partes— cuando King comenzaba a escuchar *blues*.

Poco tiempo después, King quiso hacer algo más que escuchar. El reverendo Archie Fair, que visitaba a la familia en su casa y traía su guitarra, le enseñó unos acordes al niño e hizo de contrapeso del famoso primo que cantaba *blues*. Fair le explicó que la música era un don precioso, cuyo sentido era expresar una clase de amor más elevado que el amor carnal celebrado por los *blues*. Inspirado por su mentor, King quiso convertirse en un pastor que tocara la guitarra, y comenzó a enseñarles a los niños más pequeños en la escuela dominical. Pero cuando King recibió su primera guitarra, una Stella de color rojo cereza adquirida de segunda

mano por quince dólares —el sueldo que, a los doce años, ganaba cada mes trabajando como criado—, toda su vida ya se había visto afectada por una amarga tragedia que supuso el final de sus inocentes sueños de infancia.

Un día de invierno, de madrugada, pocos meses después de cumplir nueve años, a King lo despertó su abuela. Ésta llevó al niño en una carreta tirada por un caballo hasta una lejana cabaña donde la madre de King, de sólo veinticinco años, yacía en su lecho de muerte. Nora Ella King tenía la vista nublada, por lo que no pudo ver a su hijo cuando entró en la habitación; estiró la mano, pero no tuvo fuerzas para coger la de él. Le dijo a su hijo que lo quería y que siempre estaría a su lado. Sacaron a King del cuarto y, al cabo de unas pocas horas, su madre murió. Sus padres se habían separado cuando él tenía cuatro años, y ahora estaba al cuidado de su abuela. Pero ella también moriría poco tiempo después. King todavía era un niño cuando se encontró viviendo solo en la antigua casa de su abuela en Kilmichael y ganándose la vida como granjero.

Su padre volvió a aparecer en su vida, sin anunciarse, cuando King tenía alrededor de catorce años. Albert King le dijo a su hijo que empaquetara todas sus pertenencias y que las cargara en la parte trasera del camión que había pedido prestado: se iban a Lexington, a unos ochenta kilómetros, donde el joven conocería a su «nueva mamá», así como a tres hermanastras y un hermanastro. Su nuevo hogar tenía electricidad y agua corriente, unas innovaciones tan sorprendentes para el chico que tuvieron que enseñarle, para su vergüenza, cómo tirar de la cadena en el inodoro. Lo más milagroso de toda esta tecnología era la radio de la familia. King pudo disfrutar de la música *country* escuchando la emisora WSM, pero WLAC, donde ponían música *blues* y otros estilos del Delta, era más de su agrado.

King no se quedó mucho tiempo en Lexington. Quizá lo abrumaran las rígidas normas de su hogar y de su escuela, el difícil trato con una familia formada sobre todo por desconocidos o el cuerpo de un hombre negro que vio, un sábado por la tarde, colgando de una plataforma en la plaza del juzgado. Por el motivo que fuera, King se marchó en su bicicleta y, sin decírselo a nadie, regresó a su humilde cabaña en Kilmichael, pero sólo se quedó allí una breve temporada, y en 1942 volvió a marcharse en busca de una vida mejor en las plantaciones de algodón del Delta. En la granja de Johnson Barrett, que estaba en las afueras de Indianola, a unos trece kilómetros, el adolescente se hizo una reputación gracias a su determinación y a su capacidad de trabajo. King dijo que una vez había recogido más de doscientos kilos de algodón en un solo día, una cantidad de fibra suficiente para hacer más de trescientos mil billetes de cien dólares, pero que al joven le reportó menos de dos dólares. Además, labraba, cortaba madera, embalaba heno y plantaba maíz y soja.

King ahorró veinte dólares para comprarse una guitarra, y se unió a un grupo de *gospel* que imitaba al Golden Gate Quartet y a los Dixie Hummingbirds. El grupo cantaba a varias voces de un modo que gustaba en muchas iglesias, aunque también hubo algunos pastores que cancelaron sus actuaciones al enterarse de que los músicos

pensaban meter una guitarra en la casa del Señor. El grupo de King se llamaba The Famous St. John Gospel Singers [Los famosos cantantes de *gospel* de San Juan], pero nunca logró la celebridad que proclamaban en el nombre. Su mejor momento fue cuando los llamaron para aparecer en una emisora de radio de Greenwood cantando canciones *gospel* y publicitando una tienda de muebles de la localidad. Sin embargo, King siguió alimentando sus ambiciosas esperanzas —estaba decidido a lograr la fama, de un modo u otro— y empapándose de todas las clases de música que se iba encontrando.

El sonido del *blues* era algo omnipresente en el Delta, algo tan seguro y apreciado como la cosecha del algodón. King descubrió, cuando tocaba en la calle, que ganaba más dinero con el *blues* que con canciones religiosas. Pero King también escuchaba *jazz* en la radio, y lo hizo en persona cuando Count Basie actuó en Indianola. King era demasiado pequeño para poder entrar, pero encontró una rendija por la que mirar. El concierto se celebró en el Johnny Jones Night Spot, un lugar humilde donde actuaban verdaderas leyendas como Jimmy Rushing, Lester Young, Freddie Green y el propio Count. «Creo que escuché con más atención que nadie^[224] en toda la historia de la escucha», afirmaría King años después. En distintas fechas, el mismo escenario le proporcionó al joven King la oportunidad de escuchar a Jay McShann, Pete Johnson, Aleck “Rice” Miller, Robert Lockwood y otros célebres artistas. Pero mucho más impactante fue el día que King vio, en una máquina novedosa en el Delta y a cambio de diez céntimos, una breve película en la que aparecía un guitarrista negro tocando en medio de una banda de *swing* formada por músicos blancos y dirigida por Benny Goodman. King nunca olvidó la impresión que le causó Charlie Christian en aquella ocasión. No sabía qué le parecía un logro más importante, si las asombrosas melodías y las complejas armonías que tocaba Christian con la guitarra o las resonancias simbólicas que tenía el hecho de que un músico afroamericano aportara su magia al grupo más famoso del país. Con el tiempo, King aprovecharía ambas lecciones.

En cualquier caso, en términos generales, en estos años pasaron muy pocas cosas. King recorrió miles de kilómetros detrás de la mula que tiraba del arado; trabajaba seis días por semana durante la mitad del año, en ocasiones hasta doce horas por día. Como no quería dejar de disponer de un empleado tan laborioso y que tantas habilidades había adquirido, el jefe de King, Johnson Barrett, consiguió que lo eximieran del servicio militar. Los plantadores locales tenían un acuerdo con la oficina de reclutamiento por el cual ciertos trabajadores fundamentales podían librarse de sus obligaciones con el ejército debido a que desempeñaban una labor importante en el sistema de producción de materiales que las tropas necesitaban. En esta época, King también se casó con Martha Denton. Es posible que este compromiso legal se viera estimulado por el consejo del jefe, según el cual tener una esposa aumentaba las posibilidades de evitar unirse al ejército. Si King albergaba esperanzas de abandonar el Delta y realizar sus aspiraciones musicales en una gran

ciudad, las dejó de lado durante los años que duró la guerra, cuando combatir en Europa o en las islas del Pacífico parecían las alternativas más probables al trabajo en la granja.

En 1946, King ya no tenía más excusas para quedarse en Mississippi. Aunque fanfarroneó ante sus colegas de que algún día llegaría a ser un músico famoso —y ellos, por su parte, se burlaron de él y le tomaron el pelo—, todavía tenía ciertas dudas, y se podría haber quedado en la granja indefinidamente si no hubiera estado involucrado en un accidente de tractor que destruyó una parte del granero. Temiendo un terrible enfado por parte de su jefe y la compensación económica de la que iba a tener que hacerse cargo, King decidió marcharse antes de que se descubriera lo que había pasado. Se fue a casa a toda prisa y cogió su guitarra y todo el dinero que tenía, que no era más que dos dólares y medio. Después, sin decírselo a nadie —ni a su esposa, ni a sus colegas ni, desde luego, al señor Johnson— partió hacia Memphis.

HUSMEANDO EN MEMPHIS

La emigración del *blues* de Mississippi a Chicago se ha considerado con frecuencia como la entrada en la edad adulta de una sencilla música folk que, a partir de ese momento, se impuso en los escenarios de la metrópolis más grande del centro de Estados Unidos. Pero los movimientos artísticos no suelen seguir itinerarios muy estrictos en sus desplazamientos, y otros destinos, rodeos y lugares de paso también forman parte de la historia de esta música. Por encima de cualquier otro, Memphis puede enorgullecerse con razón de ser el punto intermedio por el que pasaba esta música surgida en el campo de camino hacia los grandes territorios de la música popular. Intentando resumir esta historia en una sola frase, Peter Guralnick ha afirmado que «el *blues* nació en Mississippi^[225], husmeó un tiempo en Memphis y después se estableció en Chicago, donde es probable que siga viviendo tranquilamente hasta el fin de sus días».

La verdad es que sería más atinado decir que el destino final de esta tradición es el pulso del *rock*, que ha conquistado el mundo entero, y no el *blues* urbano de Chicago; es un viaje que va desde Son House hasta la compañía Sun Records y desde ahí a todo el mundo: los sonidos que habían aparecido en las tierras del Delta han llegado hasta las diestras manos de innumerables guitarristas aspirantes a convertirse en estrellas de *rock*. En cualquier caso, Memphis sigue desempeñando un papel fundamental en esta otra versión del proceso mediante el cual se ha diseminado la música *blues*. En realidad, Memphis siempre tuvo su *blues* y nunca ha renunciado a él. Ya hemos visto cómo W. C. Handy desarrolló sus capacidades como compositor de *blues* en Memphis. El *blues* más famoso que habla de una ciudad, el tema de Handy «St. Louis Blues», no se escribió en Saint Louis sino en una habitación alquilada junto a Beale Street, en Memphis. Pero incluso antes que esto, Frank Stokes, uno de los cantantes de *blues* más antiguos de los que hay noticia —era tres años mayor que Charley Patton y catorce mayor que Son House— hizo de Memphis su hogar y allí llegó a ser una presencia conocida y habitual en la escena de la música local.

Stokes tocaba en las calles de la ciudad a comienzos de siglo, y durante cincuenta años ganó algo de dinero actuando en diversas clases de funciones, bailes, picnics y otros eventos que pudieran congregarse a un público interesado en su música. Algunos investigadores han sugerido que otros artistas más conocidos, y muy diferentes, como W. C. Handy y Jimmie Rodgers, aprendieron siguiendo el ejemplo de Stokes. Éste, por su parte, apenas llegó a conocer la fama y el éxito, y tuvo que trabajar de herrero durante más de tres décadas. En la siguiente etapa de su vida, se dedicó a vagar lejos de su hogar, y hay relatos que indican que formó parte de espectáculos ambulantes o

que tocó en Clarksdale, un destino curioso, teniendo en cuenta la superabundancia de guitarristas notables que había en esta localidad que se dedicaba a exportar talentos, no a importarlos. La carrera musical de Stokes decayó algunos años antes de que muriera de un derrame cerebral en 1955. Cuando falleció, ya llevaba mucho tiempo olvidado, pero si hubiera vivido una década más, sin duda habría sido agasajado por una nueva generación de aficionados, ya que es uno de los padres fundadores de la tradición del *blues* de Memphis.

El camino desde el corazón del Delta hasta Memphis es corto: unas pocas paradas de tren, o menos de un día a caballo. Sin embargo, incluso este pequeño cambio de latitud parecía afectar al temperamento del *blues*. La lánguida melancolía del Delta es reemplazada aquí por un estado de ánimo más alegre, los rincones más oscuros de esta música se iluminan súbitamente, las canciones pretenden más que la gente se mueva que conmoverla y prevalece un espíritu festivo, una vía de escape del trabajo duro y la desesperación. Todas estas características se pueden apreciar en las grabaciones que hizo Stokes a finales de la década de 1920. Su *blues* de once compases llamado «How Long» [Cuánto tiempo] parece remontarse a otra época, cuando el *blues* convivía con otro material musical folk mucho más diatónico. Stokes deja de lado con frecuencia la forma de *blues*, como en su elaborada canción recitada «You Shall» [Lo harás], que se parece más a las declamaciones de los predicadores y los vendedores callejeros que a la música de las plantaciones y los garitos. Pero incluso cuando se mete en profundidad en los *blues* de doce compases, Stokes lima sus asperezas y nos hace olvidar los *field hollers* y las canciones de los campos de trabajo que tanto contribuyeron a la evolución de esta música. En sus manos, el *blues* toma conciencia de que es un arte interpretativo, y el impulso de expresarse se ve atemperado por un deseo, igualmente poderoso, de entretener y divertir.

Furry Lewis, otro pionero del *blues* de Memphis, nació en Greenwood (Mississippi), probablemente antes de comienzos de siglo. Se han barajado diversos posibles años de nacimiento, desde 1893 hasta 1899 (el certificado de defunciones de los archivos de la Seguridad Social señala el año 1895), pero parece que con respecto al día sí que hay coincidencia: se acepta que fue el 6 de marzo. La fama que le llegó a Lewis en la última etapa de su vida nos muestra qué clase de recepción habría disfrutado Stokes si hubiera vivido más. Durante sus últimos años, Lewis fue homenajeado en *The Tonight Show*, teloneó a los Rolling Stones y, en general, logró una celebridad que contrastaba sorprendentemente con lo desconocido que había sido hasta entonces. Lewis se había formado en los espectáculos de los curanderos ambulantes, pero sus años de vagabundeo se habían terminado en 1916, debido al terrible accidente que sufrió al intentar subir a un tren de mercancías en marcha, en lo que perdió una pierna. En 1923 recibió una oferta de trabajo en el Departamento de Salud de Memphis, cosa que le proporcionó una posición segura que conservaría durante cuarenta y cinco años. Lewis aprovechó las oportunidades que le surgieron para grabar a finales de la década de 1920, y aunque también cantara sobre fracasos

amorosos y sentimientos depresivos, se le consideraba un maestro del *blues* celebratorio, sobre todo por su chulesco «I Will Turn Your Money Green» [Haré que tu dinero se vuelva verde], tema en el que le promete a su mujer más dinero «del que Rockefeller nunca ha visto». A pesar de la breve popularidad que alcanzó gracias a sus discos, y a las aspiraciones de esta canción, Lewis conservó su trabajo; demostró, al hacerlo, una gran intuición, ya que la Gran Depresión acabó con las esperanzas y los sueños de músicos mucho más famosos que él. No volvería a grabar hasta tres décadas más tarde, pero entonces, pasados ya los sesenta años, conservaba una voz tan poderosa, unos dedos tan seguros y una técnica con la guitarra *slide* tan expresiva como cuando tenía treinta, y sacó todo el provecho posible de las ocasiones de actuar y de grabar que se le presentaron en esos últimos años, antes de morir en 1981.

Las grabaciones de Stokes y Lewis todavía tienen fuerza como para deleitarnos y subirnos el ánimo, pero la exuberante sensibilidad de la música afroamericana de Memphis tal vez se perciba mejor en el legado de las *jug bands* que florecieron allí en las décadas de 1920 y 1930. Incluso en plena crisis, en la ciudad y sus alrededores funcionaba una media docena de estos grupos, que atraían a un numeroso público tanto negro como blanco. Las comunidades afroamericanas habían demostrado desde hacía mucho tiempo un enorme ingenio para extraer música de los objetos domésticos más humildes: los alambres para embalar, o los de la escoba, se transformaban en arcos de diddley; los cuellos de botella o los cuchillos de bolsillo se empleaban para tocar la guitarra *slide*; y muchos otros improvisados instrumentos de cuerda se construían con cajas de puros, moldes para tartas, cajas de zapatos, cubetas para lavar la ropa y otros sorprendentes objetos. La *jug band* llevó la celebración de lo cotidiano a un nuevo nivel. En el catálogo de la empresa Sears, Roebuck de 1902 se pedía 1,75 dólares por un banjo y 2,75 por una guitarra —el salario de media semana para un trabajador no cualificado en aquella época—, pero una jarra sólo costaba doce centavos. En las manos de un *artista* con suficiente capacidad pulmonar —o más bien, frente a su rostro—, este amplio receptáculo podía encargarse de las notas o frases que, en otras bandas, tocarían el contrabajo o la tuba. El cuello de la jarra funcionaba como caja de resonancia y amplificaba, con un agradable zumbido, las notas que se soplaban por la abertura. Por supuesto, la jarra necesitaba unas melodías más interesantes que ornamentaran sus sencillos sonidos, pero en lugar de las cornetas y los trombones que, en la misma época, formaban parte de los grupos de Nueva Orleans, en las *jug bands* encontramos cazús y armónicas desempeñando papeles parecidos, tocando sus esplendorosas frases *blueseras* y sincopadas por encima del pulso. Y en el núcleo de esta música, aportando una base armónica y rítmica, se imponían uno o dos instrumentos de cuerda —típicamente una guitarra, un banjo o una mandolina— que mantenían la cohesión del sonido y proporcionaban un toque de respetabilidad a unos conjuntos que, si no fuera por ellos, no tendrían ni un solo instrumento de los que se encontraban en los salones o salas de música de la clase dominante.

Memphis no es el lugar de nacimiento de la *jug band*. La antigua tradición de Louisville, que data de finales del siglo XIX, está mucho mejor documentada, y hay otras ciudades que, desde luego, compartían la fascinación por estos llamativos grupos. Gus Cannon afirmaba que él había llevado la *jug band* a Memphis. Cannon, nacido el 12 de septiembre de 1883 en Red Banks (Mississippi), era diez años mayor que Stokes, pero ya había cumplido los cuarenta cuando realmente empezó su carrera discográfica, aunque él dijera que había hecho unas primitivas grabaciones en cilindros y discos durante los primeros años del siglo. Cannon diseñó un arnés, muy práctico y encantador a la vista, que le permitía tocar la jarra o el cazú a la vez que el banjo. Era un músico autosuficiente —una banda formada por una sola persona—, pero trabajaba con frecuencia con un guitarrista y, a veces, también con un armonicista. Noah Lewis, nacido en Tennessee y doce años más joven que Cannon, desempeñaba admirablemente esta última función, y además hacía el truco de tocar dos armónicas al mismo tiempo, una con la boca y otra con la nariz. Las grabaciones que hicieron con el nombre de Cannon's Jug Stompers entre 1928 y 1930 no pueden transmitir el placer visual derivado de contemplar a estos intérpretes en acción, pero sí que capturan el despreocupado ambiente que creaba esta música: un ambiente festivo, de vacaciones constantes, relajadas y pausadas.

Como Furry Lewis, Cannon volvió a encontrarse bajo los focos en la década de 1960, después de décadas de oscuridad. «Trabajaba de jardinero^[226] para un profesor de Antropología», recordó Jim Dickinson, que conoció a Cannon en esta época. “Gus le había dicho a su familia que antes grababa discos y que había estado en RCA, y ellos le decían: ‘Sí, Gus, seguro que sí. Ve a cortar el césped’”. Pero cuando los Rooftop Singers consiguieron un sorprendente éxito en 1963, que llegó a ser número uno en las listas, con su versión del tema de Cannon “Walk Right In” [Entra], el octogenario jardinero se convirtió en una especie de celebridad: los periodistas, músicos y aficionados ahora querían entrar en su vida, buscando el contacto con este venerable padre fundador de la escena musical de Memphis. Cannon les correspondió, ofreciéndoles canciones y anécdotas e incluso un encantador disco de regreso, *Walk Right In*, donde lo acompañan Milton Roby a la tabla de lavar y Will Shade a la jarra. Pero este tardío florecimiento del talento de Cannon también parecía estar destinado a permanecer fuera de la vista del gran público. En el momento de su lanzamiento, sólo se hicieron quinientas copias del elepé, y no fue hasta que se reeditó en cedé, años después de la muerte de Cannon, ocurrida en 1979, cuando esta música mágica estuvo disponible para los aficionados al estilo de las *jug bands*.

En la década de 1920, la Memphis Jug Band de Shade era incluso más conocida que los Cannon's Jug Stompers. Shade se encargaba de organizar las actuaciones de su banda, dirigía los ensayos, tocaba la guitarra adecuadamente, cantaba todavía mejor, podía manejar una jarra con aplomo y merece todo nuestro respeto por su trabajo con la armónica; quizá sea el más subestimado de la primera generación de músicos que tocaron *blues* con este instrumento. Ralph Peer, de Victor, descubrió la

Memphis Jug Band en 1927 y grabó al grupo en un estudio provisional que se montó en el Edificio McCall el 24 de febrero. Ésta fue la primera sesión de grabación comercial organizada en el estado de Tennessee. La popularidad de la banda conllevó unas cuantas sesiones de grabación más, que se prolongaron hasta comienzos de la década de 1930, cuando el novedoso impacto del sonido de las *jug bands* ya había pasado y el declive de la economía obligó a las compañías discográficas a reducir sus actividades. Shade intentó adaptar el concepto de la *jug band* a los cambiantes gustos de la época, pero sin demasiado éxito desde el punto de vista comercial. Su grabación de 1963, junto a Cannon, supuso un último momento de gloria para este pionero de Memphis. Shade moriría de neumonía tres años más tarde.

Los ejemplos de Stokes, Lewis, Cannon y Shade son aleccionadores. A pesar de que fueron los grandes pioneros de la música afroamericana en Memphis, sus carreras estuvieron marcadas por largas temporadas de inactividad, pasaron décadas ganándose la vida con trabajos que los desgastaban poco a poco y el reconocimiento del público les llegó póstumamente o cuando ya estaban tan mayores que apenas les quedaban fuerzas para disfrutarlo. No es de extrañar que muchos músicos siguieran los pasos de W. C. Handy y abandonaran Memphis en busca de mejores oportunidades. Para los músicos de Mississippi, Memphis se consideraba una estación de paso, no un destino definitivo, en cualquier carrera musical que fuera a alcanzar el éxito. Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, West Memphis, la localidad situada justo al otro lado del río y perteneciente al estado de Arkansas, fue reemplazando poco a poco a Memphis como ciudad-trampolín. En 1950, cuando aparecieron Sam Phillips y su Memphis Recording Service, que daría lugar al famoso sello Sun, todo esto podría haber cambiado. Pero Phillips descubrió que los artistas, increíblemente exitosos, que él había ayudado a lanzar, se iban a las principales compañías del país, cuyas sedes se encontraban en las grandes ciudades: Elvis Presley se fue a RCA, que le compró a Sun su contrato en 1955; Johnny Cash firmó con Columbia en 1958; Howlin' Wolf se unió a Chess; Jerry Lee Lewis resucitó su carrera con Mercury. El talento que pasaba por Memphis era impresionante, pero el que se quedaba allí, en términos comparativos, era insignificante.

Cuando B. B. King llegó a Memphis, en 1946, fue en busca de su primo Booker «Bukka» White, el *bluesman* cuyo tema «Shake 'Em On Down», de 1937, seguía siendo uno de los clásicos más imitados del Delta y cuyas grabaciones de marzo de 1940 se contaban entre los grandes hitos del lenguaje del *blues*. Pero en Memphis, dichos logros apenas servían para conseguir actuaciones de vez en cuando; para ganarse la vida, según la antigua tradición de la ciudad, un músico necesitaba tener un trabajo convencional. White trabajaba para la Newberry Equipment Company: se dedicaba a escoger y preparar las grandes piezas de acero que después los soldados convertirían en tanques para el ejército de Estados Unidos. White puso a su primo en contacto con los músicos locales, pero también le proporcionó otra clase de ayuda más inmediata: le consiguió un trabajo en Newberry como soldador, con lo que

ganaba sesenta dólares por semana. White, además, le ofreció a King un lugar para vivir, le compró una guitarra Gibson nueva y le ayudó a financiar la adquisición de un amplificador y un altavoz.

King se quedó en Memphis durante menos de un año; a partir de cierto momento, los motivos para regresar a Indianola —ver a su esposa, Marta, compensar a Johnson Barrett y volver a tocar con su grupo de *gospel*— se volvieron irresistibles. Volvió a trabajar de aparcerero y a conducir un tractor, y pagó su deuda por los daños que había causado, pero también logró ahorrar algo de dinero, con la esperanza de intentar de nuevo hacerse un hueco en la escena de Memphis. A finales de 1948, King dio el salto por segunda vez. En esta ocasión, se dirigió a West Memphis, donde abordó al segundo Sonny Boy Williamson, que por aquel entonces promocionaba un tónico llamado Hadocol en la emisora KWEM, la misma que poco después contribuiría a convertir a Howlin' Wolf en una celebridad local. King consiguió convencer a Williamson de que lo dejara cantar un tema en la radio, y esto le reportó una modesta fama, así como algunas oportunidades para actuar, todo lo cual supuso una revelación para el joven guitarrista. A partir de ahí, decidió que quería hacer su propio programa de radio.

¿SE PUEDE ESTAR MÁS TRISTE?

El siguiente episodio de la odisea personal de B. B. King se ha citado a menudo, considerándolo el movimiento decisivo de un joven con una fuerte determinación, movimiento que lo situaría en el camino del estrellato. Al enterarse de que había una nueva emisora de radio, WDIA, con sede en Memphis, que ponía música negra, King cogió su guitarra y se subió a un autobús que se dirigía al centro de la ciudad, con la intención de que le hicieran una improvisada audición. Pero aquél era un día frío y lluvioso, y cuando King llegó a Memphis, descubrió que la emisora de radio estaba a unas veinte manzanas de donde había supuesto. Abrazó la guitarra con fuerza, apretando las cuerdas contra el pecho, en un intento de proteger el instrumento de la lluvia. King tenía un aspecto lamentable cuando por fin llegó, pero sus ambiciones no se habían debilitado por las inclementes condiciones climatológicas, y le dijo al pinchadiscos Nat D. Williams que quería salir por la radio y grabar discos. Williams le explicó que WDIA no hacía discos, sólo los ponía; si quería salir por la radio, tenía que hablar con Bert Ferguson, el propietario de la emisora, que era quien tomaba las decisiones en lo concerniente a la programación.

Ferguson le hizo una audición a King allí mismo, y lo contrató para promocionar uno de los nuevos anunciantes de la emisora, Pepticon —un poderoso elixir compuesto por cinco minerales, seis vitaminas y, lo que tal vez fuera más importante para sus leales consumidores, un doce por ciento de alcohol—, que competía con el Hadocol de Sonny Boy. Rápidamente se compuso un *jingle* para que el joven guitarrista lo cantara en las ondas:

Pepticon, Pepticon, sure is good.

You can get it anywhere in your neighborhood.

[Pepticon, Pepticon, vaya si es bueno.

Puedes conseguirlo en todas partes cerca de tu hogar].

De este modo, B. B. King se fue aquel día de la emisora WDIA convertido en una estrella que tenía su propio programa de radio de diez minutos de duración.

King resultó ser un entregado promotor de Pepticon, y de su propia carrera. A veces, los sábados, se iba con el representante de ventas de la compañía y tocaba el *jingle* de Pepticon desde la parte de atrás de un camión plataforma. Pronto le dieron más tiempo en la radio y le permitieron que pinchara discos para los oyentes, algunos de los cuales no eran vecinos de la ciudad, ya que WDIA aumentó la potencia de su señal de manera que la emisora se podía escuchar incluso en Nueva Orleans cuando

el cielo estaba despejado. Empezó a tener actuaciones con regularidad, y todas las semanas, sin falta, participaba en el concurso para aficionados que se celebraba en el Teatro Palace, en Beale Street, pero nunca consiguió ganar el primer premio, consistente en cinco dólares. A pesar de su constante fracaso en esta competición, King disfrutaba de un cierto grado de fama en la zona. En las ondas era conocido como el «Beale Street Blues Boy», que a veces se abreviaba como «Blues Boy» y al fin sencillamente como «B. B.», siglas que se convertirían en su duradero apelativo.

Martha se había ido a vivir con él poco después de que comenzara con su programa en WDIA, y cuando King tuvo la oportunidad de grabar su primer disco para el sello Bullet Records, su interpretación más sentida fue la de la canción «Miss Martha King» [La señorita Martha King], escrita para ella. La canción comienza con algunos característicos *licks* de *blues* tocados sólo con la guitarra y después ofrece una demostración del amplio registro que tenía la voz de King, y en especial de su abrasadora fuerza en el registro agudo. Pero estos primeros lanzamientos apenas sirvieron para que King empezara a tener seguidores fuera de Memphis, y Bullet pronto echó el cierre. Sin embargo, Ike Turner les había hablado a los hermanos Bihari, los propietarios de Modern Records, de ese artista emergente que se estaba labrando una reputación en Memphis y sus alrededores, por lo que cuando pasaron por la ciudad, organizaron un encuentro con King. Antes de que transcurriera mucho tiempo, King estaba grabando para los Bihari en el famoso Memphis Recording Service, con Sam Phillips a cargo de la parte técnica. La relación entre los Bihari y Phillips no duraría demasiado, pero King se mantuvo leal a los hermanos casi toda la década, y alcanzó el estrellato formando parte del catálogo de su sello RPM.

Años más tarde, los aficionados considerarían a B. B. King el representante de la venerable tradición del *blues*, una pieza de museo andante y parlante y empapada de la auténtica herencia del más primario de los estilos de música afroamericana. Pero a comienzos de la década de 1950, King podía ser cualquier cosa menos un tradicionalista, y sus discos solían apartarse de los estilos más preciados por los puristas del *blues*. Las raíces *blueseras* de Muddy Waters eran más profundas en aquella época, así como las de Howlin' Wolf y John Lee Hooker y tantos otros intérpretes de *blues* urbano del Delta. Estos otros músicos seguían ligados a su herencia rural en cada nota que tocaban, pero B. B. King se alejó de sus raíces geográficas, adoptando en ciertos casos la postura de un músico moderno de *rhythm and blues*: en su audición para WDIA, por ejemplo, decidió imitar a Louis Jordan, el maestro del facilón estilo conocido como *jump blues*. También sabía copiar el suave estilo pop de Nat Cole o adoptar los manierismos de un músico de *jazz*. Además, King era un gran cantante de baladas y tenía un don para las interpretaciones dramáticas, y también podía aullar y bramar por encima de una *big band* que tocara al máximo volumen. Sin embargo, sólo con unas pequeñas modificaciones en su estilo, King podría haber sido un icono del *rock and roll*, un ídolo de adolescentes con un público de lo más variado. Sólo tenía un año más que Chuck Berry y unos meses

menos que Bill Haley, y con su presencia en el escenario y sus *licks* de guitarra, habría sido un formidable rival para los rockeros de primera generación. La verdad es que ninguno de los pioneros del Delta fue tan versátil como B. B. King, y mientras otros tocaban el *blues* de su tierra natal porque era lo único que sabían hacer, King tenía múltiples posibilidades para elegir.

En esta etapa de su carrera, King podría haber aprendido mucho de T-Bone Walker, un músico procedente de Texas que se había instalado en la Costa Oeste y que sacudió el mundo del *blues* durante la Segunda Guerra Mundial y los años que la siguieron con su inacabable repertorio de *licks* y ritmos. Walker contribuyó más que nadie a que la guitarra, en el *blues*, dejara de ser sólo un instrumento rítmico y asumiera funciones melódicas, y a que la electricidad fuera un elemento esencial en el sonido de este estilo. Walker podía hacer un solo jazzístico, cantar una balada, combinarse sin problemas con los vientos y tocar *swing* o *rock* o *boogie*, pero también era capaz de ceñirse al *blues* más simple y sin adulterar; hacía lo que le dictara su intuición. Por decirlo brevemente, Walker derribó todas las atrofiadas barreras que mantenían en un gueto cultural a los músicos de *blues*, que los aislaban de las demás corrientes de la música popular norteamericana a mediados del siglo xx. Muchos artistas se beneficiaron de las innovaciones de este pionero, pero nadie tanto como B. B. King. En T-Bone Walker, el joven guitarrista no sólo encontró una serie de elegantes *licks* de *blues*, sino también un guía, una brújula que le permitiría navegar por aguas muy alejadas de la confluencia del Yazoo y el Mississippi sintiéndose siempre cómodo, como en casa: de este modo, el vocabulario del *blues* ya no estaba ligado indisolublemente a la granja, ya no formaba parte de un estilo regional, sino que se había convertido en un pasaporte que permitía franquear todas las fronteras musicales y abordar todos los géneros.

El primer éxito que tuvo King con los Bihari fue «Three O'Clock Blues» [El *blues* de las tres en punto], y en él demostró lo que había aprendido de Walker. King hace una introducción al tema con una sentida frase melódica de la guitarra que establece el estado de ánimo de esta balada cuyo pulso es de 65 negras por minuto, más lento que el del corazón de un enamorado. La armonía, al igual que el título, indica con claridad que la canción sigue la estructura tradicional de *blues*, pero la interpretación probablemente hizo que, a quienes lo escucharon en su momento, les pareciera el típico tema sentimentaloides, un baile lento que la banda toca justo antes de recoger sus cosas y marcharse a casa. King emplea todos los recursos que tiene a su alcance para dotar a la canción de la máxima capacidad emocional: la letra empieza como el lamento de un insomne, pero termina con una llorosa despedida más adecuada para la nota de un suicida. En el medio, King hace un solo impresionante, que en cierto modo mantiene la actitud lastimera que refleja la letra pero también es una prueba clara de que el baladista podía secarse las lágrimas y tocar la guitarra con una inmensa energía antes de acabar con todo.

El disco fue un éxito inesperado. La canción se basaba en un tema de Lowell

Fulson grabado en 1948. La calidad del sonido era peor que la que solía conseguir Sam Phillips; los Bihari ya no trabajaban con él, y ahora empleaban una habitación de la YMCA de Memphis como improvisado estudio de grabación. King todavía no era conocido fuera de Memphis, y sus anteriores discos no presagiaban en absoluto que se convirtiera en una estrella a nivel nacional. Pero la onírica desesperación de «Three O'Clock Blues» le llegó al corazón al público. El disco logró situarse en lo más alto de la lista de *rhythm and blues* a finales de 1951, y permaneció en dicha lista diecisiete semanas.

El tema de King «You Know I Love You» [Sabes que te quiero] también llegó al número uno de las listas en septiembre de 1952. Ésta era otra llorosa balada que no tenía ninguna conexión aparente con el lenguaje del *blues*. La interpretación es dulzona y hueca; casi da la impresión de que las frases de guitarra eléctrica y los coros se hubieran dejado de lado por error. Ike Turner aporrea el piano con desesperación, intentando rellenar el vacío. Pero la voz de King transmite una autoridad impresionante incluso en esta pieza fallida, atacando con facilidad pasmosa los agudos de la última vuelta. Los compradores de discos debieron de disfrutar canalizando sus propias frustraciones románticas a través del paradójico personaje de King, que transmitía una fuerza extraordinaria incluso cuando la letra se regodea autocompasivamente en el propio sufrimiento. Pero antes de que los aficionados pudieran encasillar a King en el rol de bobo sentimental, volvió a alcanzar el número uno de las listas con «Please Love Me» [Quiéreme, por favor], un crudo *blues* donde destaca el trabajo de la guitarra eléctrica siguiendo los pasos de Elmore James y Robert Johnson.

Como es normal, el público no tenía nada claro quién era el verdadero B. B. King, y sus siguientes discos no sirvieron para dar una respuesta definitiva. ¿Era el maestro de los temas bailables que estaba detrás de «Woke Up This Morning» [Me desperté esta mañana], canción que llegó al tercer puesto de las listas en 1953? ¿Era el proto rockero que ardía brillantemente en «Please Hurry Home» [Por favor, vuelve a casa pronto], grabada aquel mismo año en Cincinnati, que alcanzó la cuarta posición? ¿Era el conmovedor guitarrista de *blues* que llevó al tema «You Upset Me Baby» [Me haces enfadar, nena] a lo más alto de las listas en 1954? ¿Era el narrador de historias, desafortunado y lleno de problemas, que hizo que «Ten Long Years» [Diez largos años], canción grabada un año más tarde, se situara entre las diez más vendidas? ¿O el maestro del *blues* lento y profundo que consiguió colocar a su «Sweet Little Angel» [Dulce y pequeño ángel] en el sexto puesto durante el verano de 1956? ¿O, por último, el rey del *doo-wop*, creador de «On My Word of Honor» [Mi palabra de honor], que alcanzó el número tres unas semanas más tarde? La verdad es que King era todo esto y mucho más. Su guitarra podía ser dulce o ardiente, un testimonio extático procedente del Evangelio o una celebración diabólica de los impulsos más carnales. Su voz era aún más versátil, poderosa en todos los registros, y perfectamente adecuada para cantar auténtica poesía o meros ripios. A mediados de la

década de 1950, todo el mundo sabía lo que podía hacer B. B. King; lo que todavía no estaba claro era qué quería hacer.

En cualquier caso, nadie podía cuestionar la popularidad de King. El éxito de sus discos hizo que pudiera ir de gira por todo el país, y su tenaz compromiso con su música convirtió la vida en la carretera en una obligación. En 1955, compró un autobús para transportar a su banda en las incesantes giras, y al año siguiente dio la alucinante cantidad de trescientos cuarenta y dos conciertos. Ni siquiera él mismo pudo mantener este ritmo, pero casi nunca se quedó muy por detrás. Durante más de medio siglo, su media de actuaciones por año fue de doscientos setenta y cinco, lo cual supone una demostración de resistencia extraordinaria que lo ha situado frente a millones de aficionados en los más de diez mil conciertos celebrados a lo largo de su larga y escalonada carrera. Estas actuaciones incluyen desde los peores lugares imaginables hasta las mayores alturas: King ha tocado en la Casa Blanca y en el Vaticano, pero con la misma facilidad se ha adaptado a la cárcel del condado de Cook o a la de San Quintín, donde grabó dos de sus mejores discos en directo.

En general, los conciertos más humildes han sido los más memorables. En un bolo en Twist (Arkansas), la actuación fue interrumpida cuando un calentador de queroseno se cayó debido a una pelea entre dos hombres que se habían enfrentado por una mujer. Se declaró un gran incendio y hubo que evacuar la sala, pero King volvió a entrar al darse cuenta de que su querida guitarra se había quedado dentro. Desafiando a las llamas, King recuperó el instrumento, pero se reprendió íntimamente por su imprudencia. Cuando se enteró de que la mujer por la que se había originado la pelea se llamaba Lucille, decidió rebautizar su guitarra con ese nombre, para conmemorar el evento y acordarse de no volver a hacer esa clase de heroicidades en el futuro. El nombre se quedó, y King ha tenido innumerables versiones de Lucille, la misteriosa mujer encarnada en su guitarra Gibson; ella ha llegado a ser casi tan famosa como el propio King, y para él es un talismán y para todos los aficionados al *blues* un nombre familiar.

La carretera y las diversas tentaciones que van asociadas a ella habían precipitado el final del primer matrimonio de King en 1952. Unos años más tarde, en 1958, se casó con Sue Hall, que se negó a quedarse siempre en casa, por lo que con frecuencia se iba de gira con su marido, vigilando para que todo fuera bien pero no demasiado bien. Eran raras las ocasiones en que el matrimonio se quedaba en casa, en su nuevo hogar, situado en South Pasadena, cerca de Los Ángeles; allí el guitarrista podía disfrutar de un clima templado y de la proximidad de la industria discográfica. Pero esta nueva residencia también significaba que King trabajaba incluso cuando estaba en casa. La mayor parte de sus sesiones de grabación, a partir de este momento, se celebraron en Los Ángeles, donde continuó su relación profesional con los hermanos Bihari a través de su sello Kent.

Los rigores de las giras tuvieron sus compensaciones, ya que cuando King se metía en el estudio con su banda, ésta ya formaba un equipo sólido y sin fisuras que

no necesitaba apenas ensayar. De una grabación de 1958 surgieron dos *singles* de éxito para Kent: «You've Been an Angel» [Has sido un ángel] y «Please Accept My Love» [Por favor, acepta mi amor]. La primera de estas piezas representa la mejor cara de la obra de King a finales de la década de 1950. Otros cantantes han conseguido aullar con autoridad en el registro agudo, pero King logra de algún modo mantener la riqueza y la pureza de su voz incluso cuando grita a voz en cuello, y casi nunca necesita bajar del do agudo. Sus momentos más poderosos casi siempre llegan en un contexto melifluido, como esos potentes cócteles que ocultan su fuerza bajo una engañosa dulzura y un pequeño paraguas lleno de frutas. La guitarra de King funciona de una forma bastante parecida, buscando las *blue notes* más emocionantes, mostrando los dientes y amenazando con morder antes de calmarse con una nota larga con mucho *vibrato*, tranquilizadora gracias a su temblorosa vulnerabilidad. King todavía exploraba el territorio del *rhythm and blues* de vez en cuando, y su *single* de 1960 «I've Got a Right to Love My Baby» [Tengo derecho a querer a mi chica], también publicado por Kent, logró situarse entre los diez primeros de las listas. De todas formas, su punto fuerte siempre fueron los *blues* conmovedores de tiempos lentos o medios, como demostró en «Sweet Sixteen» [Dulces dieciséis], que subió hasta la segunda posición de las listas cuando la sacó Kent y volvió a convertirse en un éxito, aunque más modesto, cuando King volvió a grabarla para el sello ABC.

Los hermanos Bihari hicieron un buen trabajo al conseguir que los *singles* de King se pusieran en las emisoras de radio norteamericanas, pero no tuvieron tanta habilidad para canalizar el talento del *bluesman* hacia discos de larga duración. «Cuando entraba en las tiendas de discos^[227] y miraba el material de los demás —de Ray Charles o de Joe Turner—, siempre tenían unas breves notas y unas bonitas fotos en la carátula», recordaría King años más tarde. “Los álbumes costaban tres dólares con noventa y nueve. Pero las producciones de los sellos de los Bihari —RPM, Modern, Kent y Crown— iban directamente a la sección de ofertas. Se podía comprar casi cualquier disco de B. B. King por noventa y nueve centavos”. En lugar del material gráfico y las notas informativas, los Bihari empleaban la contraportada de los discos que hacían para promocionar sus otros lanzamientos. Para ahorrar costes, la compañía tenía unas portadas genéricas a las que añadían una pegatina para diferenciar un disco de otro. Esta práctica causaba una impresión de mal gusto y falta de profesionalidad, que sólo se podía justificar por el escaso margen de beneficios que dejaba. A comienzos de la década de 1960, esta estrategia para economizar era un grave error. En el pasado, los *singles* de éxito servían para vender elepés y para promocionar los conciertos, pero a lo largo de esta década, estos papeles se invertirían: a partir de este momento, las ventas de discos pasaron a dominar la industria de la música, y su resultado no era sólo económico, sino, tal vez de manera más importante, en la huella psicológica que dejaban del espíritu y la imagen del artista.

King tenía otros motivos para sentirse insatisfecho con los hermanos Bihari: se negaban a pagar más de tres o cuatro mil dólares de anticipo por cada disco, y sólo cedieron cuando King recibió una oferta de cinco mil dólares del sello Chess. También se quedaban con los *royalties* por la publicación de sus canciones, e inventaban misteriosos co-compositores —con nombres como Taub o Ling o Josea— para sacarle más dinero a King. Cuando éste al fin abandonó la compañía para firmar con ABC-Paramount, en 1961, recibió un anticipo de veinticinco mil dólares; para ganar esa suma con su sello anterior habría tenido que pasar años grabando discos y regateando.

Pero aunque King había cortado sus lazos con Kent, la compañía no perdió su interés por él, y siguió sacando nuevas grabaciones con su nombre durante casi una década más. La verdad es que algunos de estos discos sólo eran aparentemente nuevos: un tema antiguo con una nueva mezcla con vientos, como «Worry, Worry» [Preocuparme, preocuparme], de 1968, que recuperaba la versión de 1959; o un tema con el bajo y la batería grabados de nuevo, como «The Woman I Love» [La mujer que yo quiero], que «realzaba» la versión original, de 1958, para intentar adaptarla a los gustos musicales de 1968. A veces Kent incluso conseguía convertir estos refritos en pequeños éxitos, como sucedió con esta última canción, que llegó al puesto treinta y uno en las listas de *rhythm and blues*. Pero incluso cuando las ventas eran mediocres, estos rancios lanzamientos creaban confusión en el mercado y servían para vengarse de los ejecutivos de ABC que les habían robado su estrella.

A pesar de estas complicaciones, el cambio a ABC supuso un claro impulso para la carrera de King, ya que por fin le proporcionó la oportunidad de llegar a un público masivo. De hecho, el cambio de compañía discográfica fue un paso fundamental de cara al éxito que tendría King más adelante. A pesar de interpretar una serie de temas que lograron bastante popularidad en la década de 1950, en las actuaciones de King se veían pocas caras blancas, y en la vida de sus canciones también se notaba la segregación, puesto que estaba restringida a ciertas emisoras de radio, a ciertas secciones en las tiendas de discos y a ciertas listas en las publicaciones de la industria. Todo esto eran restos procedentes de la mentalidad que había acompañado al florecimiento de la música negra y a su transformación en una presencia comercial en la vida norteamericana, mentalidad que se expresaba en el apelativo de «discos raciales». Además, los gustos musicales del país estaban cambiando. El *blues* y el *rhythm and blues* estaban pasados de moda. El *rock* y, poco después, el *soul* transformarían por completo el sonido de la música negra y ampliarían su potencial de mercado. Una serie de sellos independientes —Stax, Motown, Atlantic— se hallaban a la vanguardia de este movimiento, aunque ABC también estaba adaptándose con rapidez a la nueva sensibilidad: ficharon a Ray Charles, que estaba en Atlantic, y a Fats Domino, que grababa para Imperial, en la misma época en que se hicieron con los servicios de King. Pero a ABC no sólo le interesaba robar artistas talentosos: el sello también tenía la intención de prepararlos para llevarlos hasta el

siguiente nivel. En este contexto, King se vio rodeado por un equipo de profesionales —arreglistas, letristas, publicistas, productores y diversos sabelotodos— que se encargaban de tomar las decisiones que los hermanos Bihari habían ignorado o dejado en manos del propio artista.

Esta profesionalidad del entorno era más que evidente en las habilidosas y logradas producciones, en los sutiles arreglos de Johnny Pate y en la calidad del sonido de las grabaciones, muy superior al de antes. Sin embargo, ABC no parecía tener demasiado claro cómo situar a este nuevo fichaje en su catálogo; la versatilidad de King, una vez más, complicaba las cosas. En «Sneakin' Around» [Citas furtivas], tema de 1962, demostró una habilidad incomparable para ponerse delante de una gran sección de vientos, mientras que «My Baby's Comin' Home» [Mi chica vuelve a casa], de la misma época, es un *rock* descarado y en «Help the Poor» [Ayuda a los pobres], de 1964, los productores decidieron prescindir por completo de la guitarra de King, pidiéndole en cambio que cantara sobre un castrado ritmo latino y apoyado por un coro femenino de *gospel* que estaba totalmente fuera de lugar. King transforma todo esto en interpretaciones aceptables, pero sólo brilla de verdad cuando tiene la oportunidad de atacar un *blues* lento o medio, como demuestra en su clásica interpretación de «How Blue Can You Get?» [¿Se puede estar más triste?], grabada en 1963. En esta canción, la perezosa y saltarina introducción, a cargo de la guitarra, prepara el camino para las dos primeras vueltas de la canción, vibrantes y expresivas, cocinadas a fuego lento, tras las que el tema llega a la siguiente parte, un interludio en el que se detiene una y otra vez, mientras la letra expresa un fuerte rechazo por la mala mujer que causó tanta tristeza:

*I gave you a brand new Ford; you said «I want a Cadillac.»
I bought you a ten dollar dinner; you said «thanks for the snack.»
I let you live in my penthouse; you said it was just a shack.
I gave you seven children, and now you want to give them back.*

[Te regalé un Ford nuevo y tú dijiste: «Quiero un Cadillac».
Te invité a una cena de diez dólares y tú dijiste: «Gracias por el tentempié».
Te llevé a vivir a mi ático y tú dijiste que no era más que una choza.
Te di siete hijos y ahora quieres deshacerte de ellos].

Si ABC estaba buscando una fórmula para que B. B. King se mantuviera fiel a ella, ya la había encontrado. Y apenas requería *marketing* o producción: bastaba con situar al artista al frente de una banda curtida en la carretera ante un público bien dispuesto y dejarlo que ejerciera su magia con estos ritmos sencillos. Eso fue precisamente lo que hizo el sello el 21 de noviembre de 1964 en el Teatro Regal de Chicago, y el resultado fue uno de los mejores discos de *blues* de la década. Tras años sin dejar de hacer giras, King había desarrollado un sexto sentido que le indicaba

cómo comunicarse con el público, cómo organizar el ritmo de un concierto, cómo enlazar una canción con la siguiente, cuándo debía contenerse y cuándo hacer una pausa, y demostró su maestría en estas cuestiones frente al entusiasta público del Regal. Desde los primeros compases de «Every Day I Have the Blues» [Todos los días estoy triste], King puso frenéticos a sus seguidores. Y el popurrí que sigue a este tema es una verdadera hazaña. King pasa con auténtica maestría por tres *blues* lentos —su antiguo éxito «Sweet Little Angel», «It's My Own Fault» [Es culpa mía] y «How Blue Can You Get?»—, logrando una perfección total: no es ni demasiado rápido ni demasiado lento, ni demasiado ardiente ni demasiado frío, y se mantiene así durante diez minutos, lo cual es algo extraordinario. Después sube el tempo, e interpreta «Please Love Me», canción en la que hace un afilado solo de guitarra, primero sin acompañamiento y después propulsado por un insistente ritmo a cargo de la batería. Al final entran los vientos, primero apoyando la voz y la guitarra de King con intervenciones leves para subir el volumen más adelante y tocar unos incesantes y poderosos *riffs*. King ya no puede fallar, el público se ha entregado a él en cuerpo y alma, pero el artista que escuchamos sobre el escenario no se relaja ni suelta a su presa. Todavía tiene algunos conocidos éxitos que compartir, temas que satisfacen al público de manera infalible, como ha comprobado en la carretera en multitud de ocasiones; se trata de temas como «You Upset Me Baby» y «Woke Up This Morning», que hacen que se mantenga el espíritu *bluesero*. En «Worry, Worry», King gime lastimosamente en un crudo falsete y después se lanza a narrar una historia, en un clásico *blues* hablado, que calma un poco al público y crea un ambiente íntimo, como de sala de estar, que resulta palpable incluso cuando lo disfrutamos de segunda mano, a través de la grabación. Aquí, como en todos los demás temas de *Live at the Regal* [En directo en el Regal], no nos apartamos ni un momento de la progresión armónica típica del *blues*, y no se hace ninguna concesión a aquellos que tal vez preferirían un toque de *rock* o de *soul* o de *rhythm and blues*. Y sin embargo, al escuchar el disco no se siente hastío para nada, ni se tiene la impresión de que el conjunto es repetitivo: no estamos tanto ante una serie de canciones de *blues* como ante un estado de ánimo *bluesero* ininterrumpido, glorioso al tiempo que melancólico. La identidad musical de King se consolidó, aquí en el Regal, poco antes del Día de Acción de Gracias de 1964. El músico que a los treinta años era tan versátil, se dio cuenta, poco antes de cumplir los cuarenta, de cuál era su punto fuerte.

A partir de entonces debería haber comenzado una nueva y grandiosa época en la carrera de King. Su música sonaba con más fuerza que nunca y por fin se grababa de un modo que le hacía justicia. En el libro de Charles Keil *Urban Blues* [*Blues urbano*], de 1966, hay una sección que trata de él y que contribuyó en buena medida a revitalizar la carrera de King. En esta obra se aborda de manera frontal el prejuicio existente contra el moderno *blues* eléctrico, tan extendido en este momento entre muchos aficionados que consideraban que los sonidos acústicos tradicionales eran más auténticos. La verdad es que la vida de B. B. King estaba tan llena de angustia y

tristeza como las canciones que cantó en el escenario del Regal. Hacienda lo acusó de pagar menos impuestos de los que debía y, en 1966, le embargaron setenta y ocho mil dólares. Justo cuando lo estaban persiguiendo por esta cuestión, su esposa pidió el divorcio y ahí terminó su segundo matrimonio. Incluso la vida en la carretera, donde King solía sentirse dueño de su propio destino, empezó a resultarle problemática. Unos ladrones se hicieron con el autobús de la banda después de que éste se estropeará en Augusta (Georgia), y nunca lo pudieron recuperar. King no estaba asegurado contra robos, y esta pérdida supuso un duro golpe; en aquel momento no pudo asimilarlo bien.

En cualquier caso, sus seguidores se mantuvieron fieles, y King llegó a las listas con «Don't Answer the Door» [No abras la puerta], otro *blues* lento donde demuestra su poderoso sentido rítmico, mientras su mundo se derrumbaba. Pero las expectativas aumentaban incluso con más rapidez que las ventas. Cuando King grababa con el sello Kent, un disco que vendiera cincuenta o cien mil copias se consideraba un éxito enorme; pero ABC quería que el *bluesman* llegara a un público mayor todavía, como el de Ray Charles, cuyos *singles* más exitosos podían llegar a vender más de un millón de ejemplares. Aunque había empezado a contar con un pequeño número de incondicionales blancos en sus actuaciones, King seguía tocando en el circuito oficioso de los músicos negros, limitado a algunos lugares del sur y el este del país, en el que ya llevaba años trabajando. Los propietarios de los locales que formaban parte de este circuito se negaban a aumentar sus honorarios, y podían permitírselo, ya que la falta de alternativas hacía que los músicos negros no tuvieran ningún elemento de presión. Sí, King podía ser más conocido que nunca, pero continuamente se le recordaba todo lo que aún no había conseguido.

NO HAGAS TU JUGADA DEMASIADO PRONTO

King volvería a grabar discos en directo con bastante frecuencia durante las siguientes tres décadas. Éste resultó ser el medio que mejor canalizaba su energía creativa en la etapa intermedia de su carrera. Del mismo modo, después de haber cumplido los setenta, intervendría en múltiples proyectos de estudio con artistas invitados famosos, que es la estrategia ideal para las estrellas de *blues* maduras, en opinión de los ejecutivos de la industria discográfica que toman esta clase de decisiones. King siempre conseguía evocar la misma atmósfera *bluesera* que había creado en el Regal, ya fuera ante los reclusos de la cárcel del condado de Cook o la de San Quintín, ya fuera presentando el *blues* a nuevos aficionados en Japón o en Londres o llevando a su grupo a clubes como el Village Gate de Nueva York o el International Club de Chicago. Solía confiar en las mismas canciones —temas infalibles como «Every Day I Have the Blues», «Sweet Sixteen», «Worry, Worry» y «How Blues Can You Get»—, pero esto no era tanto una repetición como un ritual, una invocación al espíritu del *blues* que reina en tales ocasiones. Y, como sucede con un ritual, la milésima vez que se lleva a cabo quizá sea mejor que la primera o la centésima, gracias a la larga tradición que tiene detrás y que multiplica su sentido y vuelve más profunda la conexión emocional.

Pero King no había olvidado sus sueños de tener éxito también entre otras clases de público, de llegar a unos oyentes que no estuvieran acostumbrados a buscar en la sección de *blues* de las tiendas de discos. Se fue de gira formando parte de un espectáculo en el que colaboraban varios músicos de *soul*, con la esperanza de que, al actuar ante un público más juvenil, aumentara su popularidad; pero quedó profundamente afectado la noche en que escuchó unos abucheos procedentes de la multitud después de las palabras del presentador. Los adolescentes habían acudido para oír a otros artistas, y la mera idea del *blues* debía de parecerles aburrida y anticuada. King se los ganó con su «Sweet Sixteen», mostrándoles a los jovencitos de dónde procedía el alma de la música *soul*.

Con el tiempo, se invertirían los papeles, y no porque King cambiara de estilo sino porque los gustos musicales de las generaciones más jóvenes comenzaron a evolucionar, a ampliarse de una manera sorprendente y novedosa. Es probable que el *bluesman*, que ya era un hombre maduro, se quedara atónito al enterarse de que John Lennon había expresado su admiración por él (el Beatle había declarado que le gustaría poder tocar la guitarra como B. B. King). Por su parte, King apenas podía detectar su influencia en la música de los rockeros de Liverpool, pero el halago de Lennon no era una opinión aislada. Otros músicos renovadores de la década de 1960 encontraron inspiración en el *blues*. En febrero de 1967, King dio un concierto extraño e imprevisible que cambió su carrera. Fue en el Fillmore, en San Francisco, y

compartió escenario con Moby Grape y Steve Miller. Cuando llegó, se quedó asombrado ante la multitud de aficionados al *rock* blancos y melencidos que se había congregado allí. Al principio pensó que había habido algún error en la programación, pero el promotor, Bill Graham, sabía lo que estaba haciendo, y cuando invitó a King a salir al escenario, éste recibió un aplauso tremendo. Carlos Santana, que estaba presente, recordaría más tarde:

B. B. King recibió una inmensa ovación^[228] antes de tocar la primera nota, y empezó a llorar. De verdad, empezó a llorar, perdió el control, ¿sabes?, y yo me acuerdo, porque lo único que se veía... se puso a secarse las lágrimas y lo único que se veía eran los diamantes que brillaban en [el anillo que tenía en] la mano y las lágrimas [...]. Pero cuando tocó la nota para indicar a la banda que entrara, toda mi vida cambió de nuevo. Cuando vi a B. B. King y oí por primera vez aquella nota, me di cuenta de lo que Michael Bloomfield y Eric Clapton y todos los demás veían en él [...]. Cuando alguien toca así, se cura a sí mismo y cura a los demás.

El entusiasmo de Santana, por lo que parece, era compartido por el resto de los asistentes, que dedicaron al *bluesman* más elogios y aplausos que los que éste jamás hubiera recibido de ningún otro público, ni blanco ni negro.

Entonces a King empezaron a abrirse algunas puertas que habían estado cerradas durante mucho tiempo. Comenzó a tocar en lugares donde solían celebrarse conciertos de *rock*, y a codearse con una nueva generación de superestrellas y a tocar con ellas. Todavía se habla con veneración de su encuentro con Jimi Hendrix, una especie de cumbre de guitarristas, en el club Generation, y es posible que la grabación que hizo Hendrix aquella noche algún día se publique. Eric Clapton consiguió que se lo presentaran y después comentó que, para él, el momento de conocer a King había sido lo mejor de la primera gira por Estados Unidos de Cream, la banda de *rock* en la que tocaba. Los Rolling Stones contaron con King como telonero para una de sus giras norteamericanas. Además, King fue invitado a actuar en el Festival de Jazz de Newport y en las salas más elitistas de Las Vegas. Muy entusiasmado por estas nuevas oportunidades, el guitarrista se trasladó a Nueva York, a un apartamento entre la calle 66 y Central Park West, y se sumergió en el ambiente musical de Manhattan. Participó en anuncios y promociones publicitarias, y en general disfrutó de las diversas ventajas que tenía el hecho de haberse convertido en una leyenda viva.

Las ventas de sus discos habían sido bastante buenas, pero todavía estaban muy por detrás de los productos de los jóvenes músicos de *rock*, mucho más comerciales, cuyos circuitos y público King estaba empezando a hacer también suyos. El *bluesman* grababa ahora para Bluesway, el sello creado por ABC en 1967 para los artistas de blues de su catálogo, que cada vez eran más numerosos. El primer lanzamiento de King con Bluesway, *Blues Is King* [El *blues* es el rey], en el que volvía a grabar ante el público en Chicago, es una obra potente, aunque no llega al nivel del clásico *Live at the Regal*. Después Bluesway le publicó otros cinco discos más a lo largo de tres años. Bajo la tutela de ABC, King adoptó en algunas ocasiones un sonido más leve y

funky pero que no traicionaba sus raíces musicales. King añadió algunos temas a su lista de clásicos gracias a grabaciones tan sólidas como «Paying the Cost to Be the Boss» [El derecho a ser el jefe], «Lucille» y «Why I Sing the Blues» [Por qué canto *blues*]. Estas canciones se vendieron bien —esta última, una proclamación de las raíces *blueseras* de B. B. King, fue un pequeño éxito del *rhythm and blues*—, pero no permitían presagiar la enorme popularidad de que gozaría poco tiempo después.

En una sesión de grabación que tuvo lugar a altas horas de la noche en Manhattan, King se sacó del bolsillo un viejo *blues* que Roy Hawkins había grabado casi veinte años atrás, «The Thrill Is Gone» [La emoción se ha perdido]. El productor Bill Szyczyk había reunido a una sección rítmica joven y su forma de tocar evocaba un estado de ánimo nocturno más cercano al *soul* que al *blues*. El trabajo de Paul Harris, al piano eléctrico Wurlitzer, por detrás de la voz de King, era especialmente eficaz, y después de la grabación, Szyczyk decidió añadir una pista con un discreto arreglo de cuerdas. Más adelante, el productor recordaría:

La energía estaba ahí^[229]. B. B. empezó a tocar el *riff* en tonalidad menor de aquella canción y Paul lo cogió de inmediato en el piano eléctrico Wurlitzer. El tema encontró su pulso en cuestión de minutos. Yo estaba alucinando de lo bien que sonaba. Después se me ocurrió añadirle unas cuerdas. Llamé a B. B. y él no lo veía del todo claro. Pero llamé a un arreglista buenísimo que escribió unas líneas increíbles, hipnóticas, y lo mezclamos todo. Éste fue su disco más importante.

La canción empezó a ponerse a comienzos de 1970 en las emisoras de radio especializadas en música negra, y después fue recogida por los pinchadiscos de los programas para un público más amplio, hasta que al final llegó a situarse entre las veinte más vendidas de las listas de pop. Fue un éxito sin precedentes para King, un éxito que nunca podría superar.

Este tema supuso el primer Grammy para el *bluesman*, además de una considerable ampliación de su público. Para su siguiente disco, *India-nola Mississippi Seeds* [Semillas de Indianola, en Mississippi], King trajo a su órbita a algunos iconos del pop más jóvenes que él: Leon Russell y Carole King. Ahora podía pedir cinco mil dólares por una actuación normal, pero también consiguió que su banda fuera invitada, cada vez con mayor frecuencia, a eventos especiales, grandes festivales de *rock*, estadios o pabellones donde los ingresos —y, en ocasiones, también el público— eran cada vez mayores. King siguió yendo de gira sin descanso, y al fin viajó al extranjero, descubriendo, para su asombro, que también podía llenar salas de conciertos con devotos admiradores en Japón, Australia, Europa y África. Sus antiguos seguidores británicos conocían sus primeros temas de éxito incluso mejor que los norteamericanos, pero King también contaba entre su público con aficionados que todavía usaban pañales cuando «Three O’Clock Blues» llegó a las listas por primera vez. Cuando grabó en Londres, a King lo acompañaron Ringo Starr, Steve Winwood y Dr. John, y el álbum resultante dejó bien claro que este pionero del *blues* no se encontraba fuera de lugar en semejante banda de destacados

rockeros. También fue a actuar a la Unión Soviética y recorrió un nuevo circuito — Azerbaiyán, Georgia, Moscú— que le impresionó por lo mucho que las sencillas vidas rurales y la permanente pobreza de aquel lugar del mundo se parecían a las del Delta, la tierra en la que había crecido. Ahora King encajaba en todas partes. Podía agradar al norteamericano medio actuando en *The Ed Sullivan Show* [El programa de Ed Sullivan] o charlando con Johnny Carson en *The Tonight Show* [El programa de esta noche]. Por otra parte, nunca olvidó a los aficionados que sufrían una tristeza más profunda, y llevó a su banda a tocar a la cárcel del condado de Cook, en Chicago, donde grabaron un memorable disco en directo. También ayudó a crear la Fundación para la Rehabilitación de los Reclusos, dedicada a mejorar las condiciones de vida de los presos, y demostró su compromiso personal con esta causa tocando periódicamente para los prisioneros.

De todos los maestros de Mississippi que se esforzaron por satisfacer a un público joven durante esta época —Muddy Waters, Howlin' Wolf, John Lee Hooker y otras figuras de menor relevancia—, el talento de King era el más flexible y el más apropiado para combinarlo con un pulso de baile moderno. En algunos casos, el intento de llegar a un público amplio suponía traicionar al potente sonido del *bluesman*. Tendría que haberse opuesto, por ejemplo, al productor que le convenció para hacer una versión del tema «Summer in the City» [Verano en la ciudad], de Lovin' Spoonful. Por el contrario, sus grabaciones con Bobby Bland fueron grandes éxitos artísticos y comerciales, y King debería haber pedido que le buscaran más colaboraciones con músicos que de verdad eran sus pares y compartían sus profundas raíces *blueseras*. Pero en general, en esta época King se afianzó en el mundillo de la música pop. La decisión de unir sus fuerzas a las de los Crusaders, en particular, habría sido totalmente desastrosa para alguien que no tuviera tanto talento. De hecho, es difícil imaginar a otro músico de *blues* de la generación de King que hubiera podido hacerlo sin salir muy mal parado. Para B. B. King, en cambio, este grupo supuso un ambiente musical hospitalario y una oportunidad más para elevar el número de sus seguidores.

Esta veterana banda tenía una trayectoria tan larga como la del propio King. En 1954, el pianista Joe Sample se había juntado con el saxofonista Wilton Felder y el batería Stix Hopper en Houston para formar una banda llamada los Swingsters. El grupo después pasó a llamarse el Modern Jazz Sextet y al final, cuando se trasladó a la Costa Oeste, se convirtió en los Jazz Crusaders. Los músicos eliminaron el *jazz* de su nombre y, en cierta medida, de su repertorio, a comienzos de la década de 1970, y el grupo llegó a despertar mucho interés en el mercado de música *funk* y fusión, que cada vez era más grande. Sin embargo, King se sentía cómodo tocando con esta formación. «El *funk*^[230] me parecía una versión drogada del *blues*», afirmó. Para su colaboración, que se materializó en el disco *Midnight Believer* [El creyente de media noche], King confió plenamente en los Crusaders, y en especial en el teclista Joe Sample, que se encargó de la composición y los arreglos de los temas. Algunos de

ellos, como “Never Make a Move Too Soon” [No hagas la jugada demasiado pronto] y “When It All Comes Down (I’ll Still Be Around)” [Cuando todo se derrumbe (yo seguiré por aquí)]. King concluiría la década de 1970 con otro lanzamiento similar, *Take It Home* [Llévatelo a casa]. Había compartido compañía discográfica con la famosa banda Steely Dan durante casi toda la década, y ahora parecía haber tomado prestada una parte de su repertorio. La reconversión de King en un artista contemporáneo continuó con su disco *There Must Be a Better World Somewhere* [Tiene que haber un mundo mejor en algún lugar], de 1981, en el que su voz combina agradablemente con unos eficaces arreglos de vientos y una sección rítmica que toca con gran desparpajo. King ganó un Grammy por este disco, y otro por su *Blues’n Jazz* [*Blues y Jazz*], de 1983, que hacía hincapié en los vientos, en esta ocasión a cargo de una serie de estrellas del jazz entre las que se contaban el trompetista Woody Shaw y el saxofonista Arnett Cobb.

A pesar de estos esfuerzos para ganar nuevos seguidores, King nunca conseguiría un éxito radiofónico como el que había tenido con «The Thrill Is Gone». La mayor parte de sus lanzamientos de la década de 1980 y principios de la de 1990 fueron recopilaciones de material antiguo y, de tanto en tanto, un disco en directo que invariablemente se basaba en canciones que ya hacía mucho tiempo habían demostrado su eficacia. En 1975 se había trasladado a Las Vegas, una ciudad que ama a los artistas de primera fila —especialmente a los que, como King, sienten una fuerte atracción por los juegos de azar— pero que tiene la tendencia a celebrar los triunfos del pasado más que a fomentar éxitos nuevos para los veteranos que trabajan en sus principales escenarios. King ya había tenido algunas experiencias en Las Vegas décadas atrás, cuando había tocado en los clubes exclusivos para negros situados en las afueras de la ciudad, pero se trasladó a los principales casinos a mediados de la década de 1970. Su talento y su popularidad le abrieron las puertas, pero también disfrutó de la pequeña ayuda que le brindaron un par de admiradores llamados Frank y Elvis, que tenían cierta influencia sobre los propietarios de los locales.

King, en resumen, llevaba una vida apacible. Había pagado lo que debía a Hacienda, podía mantenerse gracias a sus antiguos logros y no tenía que preocuparse por las modas pasajeras que sacuden la industria de la música. Además, disfrutaba de innumerables oportunidades para actuar a muy poca distancia: bastaba con hacer un breve trayecto en limusina desde su casa. También podía dedicarse a escuchar su inmensa colección de discos, una actividad que podría ocupar toda una vida. O, sencillamente, pasar el rato sacándole brillo a los premios Grammy que tenía sobre la repisa de la chimenea y que llegarían a superar la docena. Su posición en el mundo de la música norteamericana era segura y estable, incluso aunque nunca más volviera a grabar un disco. La Universidad de Yale le concedió un título honorífico, cosa que reforzaba aún más su situación, al igual que hizo la aparición del primero de los muchos libros que se escribirían sobre él, *The Arrival of B. B. King* [La llegada de B. B. King], de Charles Sawyer, publicado por Doubleday en 1980. El título lo decía

todo: King había llegado; el niño granjero y pobre procedente de Indianola (Mississippi) se había convertido en el ciudadano más prominente de su estado natal.

King, por lo tanto, podría haberse retirado con toda comodidad; pero a una edad en que sus coetáneos vivían de los cheques de la Seguridad Social, él todavía tenía el deseo de ampliar horizontes. Este permanente anhelo de mejora no era una característica tardía de la personalidad del *bluesman*, sino un impulso que venía de lejos, similar al que hacía que Howlin' Wolf siguiera yendo a la escuela de noche mucho tiempo después de haberse convertido en un músico famoso en todo el mundo. A sus hijos menos afortunados —una importante proporción de su población, desde luego—, el estado de Mississippi les dejaba con mucha frecuencia una sensación de inadaptación, una poderosa necesidad de compensar la falta de educación, de cuidados y de preparación para los desafíos que se les plantearían a lo largo de la vida. King nunca dejó de notar las consecuencias de haber tenido una infancia llena de privaciones, y siempre intentó compensarlo. Con sus quince hijos fue un padre bastante ausente, pero siempre se hizo cargo de subvencionar su educación, así como la de sus más de cincuenta nietos, sintiéndose muy orgulloso de ello. Además, cuidaba su propia educación, y le gustaba decir que aprendía algo nuevo cada día. Durante sus viajes, no podía pasar junto a una librería sin entrar a buscar algún nuevo volumen que añadir a su biblioteca. Por otra parte, King siguió estudiando música cuando ya había llegado a un punto en el que muchos intérpretes se consideran afortunados si se acuerdan de lo que supieron en otro tiempo, y sus apreciados volúmenes de *The Schillinger System of Musical Composition* [El sistema Schillinger de composición musical] eran sus compañeros habituales de viaje, así como las grabaciones de otros músicos, que King escuchaba con la atención de un estudiante, buscando algo de inspiración que pudiera aplicar a su propia música. Aprendió a leer a primera vista con el clarinete, tocaba escalas con el violín, hizo bastantes avances con el bajo eléctrico y experimentó con diversos teclados.

Los aficionados nunca presenciaron estos progresos, ya que se trataba de unas actividades privadas que King mantenía fuera de su vista; pero sí constataron de primera mano, por sus numerosas giras, la ética del trabajo del *bluesman*. Durante sus años dorados recorrió el mundo y actuó ante sus seguidores, entre otros lugares, en Brasil, Uruguay, Lituania, Letonia, Australia, China, Japón, Singapur, España, Francia, Alemania, Inglaterra, Holanda, Italia, Austria, y a lo largo y ancho de Estados Unidos. Los viajes en autobús de la década de 1950, que recorrían cientos de kilómetros, parecían, en comparación, pequeños trayectos de una estación de metro a otra. Pero tal vez el elemento más importante que contribuyó a que King se mantuviera en la primera línea del mercado de la música a nivel mundial fuera una actuación celebrada en Dublín en 1987. La banda de *rock* irlandesa U2, que en aquel momento era el grupo más popular del mundo, estuvo presente, y el encuentro entre el icono del *blues* y las superestrellas del pop dio lugar a una colaboración extraordinaria.

King interpretó «When Love Comes to Town» [Cuando el amor llega a la ciudad] junto a U2 en Texas durante la gira de presentación de *The Joshua Tree* [El árbol de Josué], y volvió a ser invitado a unirse al grupo en el último concierto de la misma gira, en Arizona. También apareció en un documental sobre U2, *Rattle and Hum* [Traqueteo y murmullo], así como en el disco y el vídeo que lo acompañaron. Ahora llegaba a una nueva generación de oyentes por medio de la MTV: un señor mayor andaba suelto en los altares de la cultura juvenil. King se convirtió en el telonero de U2 en una gira de cuatro meses de duración, lo que consolidó aún más su relación y le dio la oportunidad de actuar ante un público al cual ningún otro artista de *blues* había llegado jamás.

Esta clase de colaboraciones fue la base de muchos de los mejores discos de la última época de King. Unas sesiones de grabación que tuvieron lugar en Memphis y en Berkeley a comienzos de 1993 hicieron que coincidiera en el estudio con algunos de los más brillantes músicos de *blues* del momento —incluyendo a John Lee Hooker, Robert Cray, Buddy Guy, Albert Collins y Koko Taylor— para producir el excepcional *Blues Summit* [La cumbre del *blues*]. Al año siguiente, King cambió de tercio con *Heart to Heart* [De corazón a corazón], una colaboración con la cantante de *jazz* Diane Schuur. Este proyecto le colocó en el punto de mira como cantante de pop y *jazz*, pero King lo llevó con gran naturalidad y poco tiempo después se vio en otra situación extraña: el disco llegó a ser número uno en las listas de *jazz*. Entonces King subió la apuesta en 1997 con el disco *Deuces Wild* [Pareja de comodines], en el que participaba un impresionante elenco de estrellas. Es difícil escoger la mejor interpretación de este álbum: podría ser la combinación de King con los Rolling Stones en «Paying the Cost to Be the Boss», la aparición de Joe Cocker en «Dangerous Mood» o los dúos que hace el maestro del *blues* con Eric Clapton, Van Morrison, Tracy Chapman, Willie Nelson, Bonnie Raitt, Dr. John e incluso un inesperado Heavy D. Sin embargo, una cosa quedó clara: cuando se le emparejaba con estos pesos pesados, King siempre estaba a la altura de su propia leyenda.

Para entonces, los admiradores ricos y famosos de King no se limitaban al mundo de la música. Su Majestad Carlos Gustavo XVI de Suecia le entregó al *bluesman* el Premio Polar de la Música en el mismo salón donde se entregan los premios Nobel. El presidente Clinton le invitó a la Casa Blanca, y cuando le dijo que en una ocasión le había visto en directo, el guitarrista no se lo creyó del todo: pensó que Clinton sólo estaba intentando ser amable. Pero éste empezó a darle detalles de un concierto celebrado hacía años, junto a Bobby Bland, en el Auditorio Robeson, en Little Rock, demostrando que era el seguidor de más alto rango que tenía King en toda la nación, idea que se vio confirmada con media docena de invitaciones más. En una audiencia privada con el Papa Juan Pablo II, King le regaló al Pontífice una de sus guitarras, pues había oído que tocaba este instrumento, y quedó encantado con la cálida reacción del Papa y la bendición que le dio. (En todo caso, tenemos motivos para dudar de lo que afirmaron los miembros de la banda de King, según los cuales el

Papa empezó a tocar «The Thrill Is Gone» mientras ellos abandonaban la sala).

El principal reto de King durante esta temporada no tuvo nada que ver con el escenario ni con su imagen pública. En abril de 1990, en medio de una gira, sufrió un colapso y le diagnosticaron diabetes. Tras pasar un periodo hospitalizado, volvió a actuar, pero medicado y siguiendo una dieta estricta. La diabetes de King, así como su elevada presión arterial, le daban muchos problemas debido a su exceso de peso, y en 1994 el *blues-man* empezó a pasar un par de semanas al año en el Instituto Pritikin, una clínica especializada en el tratamiento de la obesidad. Decidido a sacar algo positivo de su dolencia, King se erigió en portavoz de los enfermos de diabetes, con el objetivo de que la opinión pública fuera más consciente de este problema. Sus giras, a partir de entonces, cobraron un nuevo sentido; ya no se trataba sólo de ganarse la vida o de entretener a los aficionados al *blues*, sino también de mostrarles a los millones de personas que la sufren que esta enfermedad podía controlarse y no tenía por qué impedir que uno tuviera una vida activa.

El éxito de *Deuces Wild*, que estuvo en lo alto de las listas de *blues* de *Billboard* durante tres meses, confirmó que la idea de que King colaborara con famosos artistas invitados era buena. A las compañías discográficas les encanta organizar esta clase de colaboraciones para sus músicos de *blues* maduros, aunque los aficionados a esta música más serios se lamentan de que sus ídolos musicales suelen valorarse sólo por su papel de mayordomos en el palacio de los rockeros. King, al menos, renunció a abdicar del trono e insistió en que todo debía organizarse en torno a su música y a sus raíces. Su disco de 1998, *Blues on the Bayou [Blues en el pantano]*, es una modesta grabación en estudio realizada por la banda con la que el guitarrista tocaba en directo, y deja bien claro que B. B. King no necesitaba juntarse con ninguna estrella del *rock* para poder ofrecer una música de primera categoría. Después vino un tributo a uno de sus maestros, Louis Jordan, cuya música es el núcleo de *Let the Good Times Roll [Qué empiece la fiesta]*, de 1999. En lugar de celebrar la cultura juvenil, King echaba la vista atrás hacia una figura nacida aún antes que él y que llevaba muerta casi un cuarto de siglo. Sin embargo, la elección resultó ser buena: el espíritu de Louis Jordan todavía vive en la música popular actual, y King demostró que era un intérprete ideal para sus temas.

En 1996, King publicó su autobiografía, el franco y conmovedor *Blues All Around Me [Blues a mi alrededor]*. Ya se habían publicado otras biografías sobre él, pero ahora las compuertas parecieron abrirse. Cuando Charles Sawyer intentó publicar su obra *The Arrival of B. B. King*, de 1980, fue rechazado por cincuenta y dos editores de los cincuenta y tres a los que se la propuso. Pero a partir de los setenta años, King se convirtió en un personaje de gran interés para las editoriales, tanto como el que su música despertaba desde hacía mucho tiempo para las compañías discográficas. Richard Kostelanetz editó una compilación de textos, *The B. B. King Companion [El compañero B. B. King]*, basándose en diversos comentarios sobre el artista hechos a lo largo de medio siglo. Dick Waterman trabajó junto a King para

producir un elegante pequeño volumen, *The B. B. King Treasures* [Los tesoros de B. B. King], que no ofrece sólo los típicos textos y fotografías sino también ciertos recuerdos y objetos de interés. David Shirley escribió una biografía de King para jóvenes. David McGee aportó *There Is Always One More Time* [Siempre hay una vez más], un estudio sobre el *bluesman* que prestaba especial atención a sus numerosas grabaciones. Además aparecieron métodos musicales, transcripciones, discografías, entrevistas, ensayos críticos y reseñas para completar el relato de su famosa y desde entonces bien documentada vida.

King afrontó el nuevo milenio lleno de energía. Siguió dando unos doscientos conciertos por año, una cantidad extraordinaria desde cualquier punto de vista salvo si la comparamos con sus propias cifras de otros tiempos. Sus discos mantuvieron un nivel de calidad muy alto, y no sólo contribuyen a esto los nombres famosos que participan en ellos, como en *Riding With the King* [De paseo con el rey], una destacada colaboración con Eric Clapton, o en *80*, una celebración de la octava década de vida de esta leyenda del Delta que es un álbum atestado de estrellas en el que aparecen algunos nuevos amigos, como Elton John, Sheryl Crow y John Mayer; un elemento clave para este nivel de calidad es el maduro enfoque musical del propio King. La mayoría de los grandes intérpretes se retira mucho antes de cumplir los ochenta, y entre los que siguen en activo es difícil encontrar a quien se aventure a actuar en público y acepte generar comparaciones con los recuerdos y las grabaciones de su grandeza pasada. Pero King asumió estos riesgos y siguió siendo una presencia fascinante y un intérprete imponente. No es posible saber por qué su caso fue tan especial. Tal vez las giras constantes evitaron que se le atrofiaran los dedos, las cuerdas vocales y la musicalidad. Tal vez su estilo de vida, su dieta vegetariana y su abstinencia le reportaran ciertas ventajas sobre los que fueron más indulgentes consigo mismos. Pero probablemente se tratara de algo más sencillo y primario: la profunda pasión de King, su compromiso con una música tan emocional, tocada tanto con las cuerdas del espíritu como con las de la guitarra, es lo que ha conservado la vitalidad de este intérprete, la frescura de su arte y el interés de los aficionados, que siguen vibrando con la última superestrella de la tradición del Delta.

XI

EL RESURGIMIENTO DEL *BLUES*

TAN REMOTA COMO EL KURDISTÁN

Nuestra historia tendría que concluir. Si fuera como la mayoría de los relatos procedentes del mundo de la música, concluiría. El lector ya no tendría que hacer nada más, salvo tal vez husmear entre las notas finales y escoger algún libro de la bibliografía. Pero los cantantes de *blues* del Delta nunca se guiaron por las reglas que marcaban la vida de los demás, y si se opusieron a las convenciones cuando estaban en la flor de la vida, lo hicieron aún más en la senectud, de una manera tan grata como extraña. Los episodios finales de esta historia son, sin ninguna duda, los más grandiosos.

En los anales de la música norteamericana hay pocos acontecimientos tan sorprendentes como el resurgimiento del *blues* en la década de 1960. En las artes populares, es muy poco habitual que una carrera resurja. Casi todos los artistas pierden a una parte de su público, o a todo, con el paso de los años. Muchos se niegan a actuar a partir de cierta edad, temerosos de no poder resistir la comparación con el nivel que alcanzaban en su juventud. Y los pocos que insisten en continuar, siempre descubren que despiertan menos interés que en el pasado y que sus oportunidades para tocar y grabar son cada vez menores. Todavía menos frecuentes son las carreras que tienen una última etapa importante; son muy raras las estrellas que se apagan brillando mucho, que alcanzan o sobrepasan los propios logros de épocas pasadas. ¿Cuántas figuras públicas disfrutaron de una salida de escena semejante? ¿Uno de cada cien? ¿Uno de cada mil? F. Scott Fitzgerald dio en la diana cuando escribió: «En las vidas de los norteamericanos no hay segundo acto».

Y, en este sentido, ¿qué podemos pensar del resurgimiento del *blues* del Delta? Músicos que nunca habían disfrutado de una fama significativa en su juventud, cuyos nombres no eran muy conocidos, cuyos discos apenas habían sobrevivido, por no hablar de lo que habían vendido... ¿cómo podía ser que todo un grupo de estas figuras olvidadas de repente se encontraran bajo los focos, alabados como grandes personajes y tratados no ya como músicos de primera categoría sino como artistas legendarios e iconos culturales? Hacía mucho tiempo que ni siquiera se les ocurría la posibilidad de hacer discos, y ahora les decían que estaban haciendo historia. Esto es demasiado incluso para un telefilme. Esta clase de último capítulo es incluso menos verosímil que las cincuenta páginas finales de esas gruesas novelas victorianas en que, por medio de una serie de casualidades y artificios, se arreglan todos los problemas y se nos ofrece un final feliz, y todo queda envuelto en un brillante papel y con un lazo.



Mississippi John Hurt.

Sin embargo, esto fue exactamente lo que les ocurrió en los últimos años de su vida a los músicos de *blues* del Delta que habían sobrevivido. En la década de 1950, nadie sabía si Son House, Skip James, Bukka White y otros cantantes de su generación seguían con vida. Más importante aún: a casi nadie le importaba, nadie recordaba su arte ni anhelaba su regreso. Su anonimato estaba garantizado por el método más seguro: la absoluta indiferencia de todos los que los rodeaban. Tal vez unos cuantos coleccionistas, los que buscaban activamente antiguos discos de 78 rpm, podrían haber reconocido estos nombres, pero incluso para ellos los artistas en cuestión no eran más que nombres —ni los más fervientes aficionados al *blues* habrían reconocido a Son House si éste se hubiera mudado a la casa de al lado—, enigmas sin rostro ni historia, figuras opacas tan misteriosas como raros eran sus discos. Esta música, como recuerda Peter Guralnick, «parecía tan remota como el Kurdistán^[231], y destinada a seguir siéndolo siempre».

James McKune es el miembro más influyente de la primera generación de coleccionistas de discos de *blues* tradicional. McKune conservaba sus preciados discos en cajas de cartón en la habitación individual de la YMCA de Williamsburg en la que había vivido durante un cuarto de siglo. Su pasión por estas grabaciones databa, por lo menos, de comienzos de la década de 1940, y su entusiasmo incluso modificó el punto de vista de otros coleccionistas, como Bernie Klatzko, Nick Perls, Pete Whelan, Lawrence Cohn y Don Kent. Cohn recuerda a McKune como «una persona muy retraída y tímida^[232]», pero reconoce su preeminencia. “Iba muy por delante de nosotros en lo que respecta a coleccionar y apreciar el *blues* rural”.

McKune asistió en muy contadas ocasiones a las informales reuniones de estos coleccionistas de *blues* antiguo; lo que solía hacer era explicarles su punto de vista en privado a uno o dos de los integrantes de la fraternidad, que después se lo transmitían a los demás.

A menudo se ha comentado la influencia de estos coleccionistas de discos en nuestra percepción del *blues*, y en algunos casos ha llegado a lamentarse, como en el reciente libro *In Search of the Blues: Black Voices, White Visions* [En busca del *blues*: Voces negras, perspectivas blancas], de Marybeth Hamilton, en el que esta autora contempla con escepticismo el papel desempeñado por estas personas «que se erigieron en árbitros culturales^[233], en expertos cuya autoridad emanaba de su capacidad de discernimiento», una postura que ella considera que tiene que ver con sus “miedos y obsesiones”. Tal vez habría sido mejor que algunos académicos como Hamilton llevaran la iniciativa durante los años en que el *blues* era sistemáticamente ignorado, aunque en tal caso podrían haber aparecido otros miedos y obsesiones. Pero esta hipótesis es irrelevante: en aquella época, los profesores universitarios no sentían ningún interés por el *blues*. Es más, los coleccionistas eran los únicos que tenían acceso a esta clase de música, la mayor parte de la cual sólo estaba disponible en los discos originales de 78 rpm en que se había presentado ante el público por primera vez. Por lo tanto, tenemos que moderar nuestras críticas hacia estos entusiastas y mostrarles al menos algo de gratitud por la música que descubrieron, conservaron y compartieron con otros oyentes suficientemente abiertos como para apreciar sus virtudes.

La reedición de las grabaciones de *blues* tradicional del Delta en el sello Original Jazz Library, a comienzos de la década de 1960, suele considerarse un punto de inflexión importante, el momento en que esta música volvió a estar disponible para el público norteamericano. Entonces, sin embargo, la recepción de estas publicaciones no fue en absoluto alentadora, y sólo los más soñadores y optimistas podrían haber visto ahí el comienzo de un movimiento. La primera reedición de *blues* que hizo el sello tuvo una tirada de sólo quinientas copias, que tardaron nada menos que dos años en venderse. Cuando la segunda edición ya estaba a punto de lanzarse, el propietario, Pete Whelan, decidió hacer otra vez quinientas copias. Al fin y al cabo, el sello no era más que un *hobby* para él —nadie en su sano juicio se embarcaría en tal empresa con la expectativa de ganarse la vida con ella— y Whelan necesitaba reducir gastos. Alrededor de la mitad de los discos vendidos fueron a parar a Europa, donde había bastantes aficionados al *blues*. En el conjunto de Estados Unidos, por lo que parecía, sólo unas doscientas personas, en el mejor de los casos, estaban dispuestas a pagar para escuchar esta música antigua y olvidada.

Pero hubo un resurgimiento: cinco años después de que Whelan hubiera fundado su sello, el *blues* tradicional del Delta había logrado hacerse con algunos apasionados seguidores, jóvenes en su mayor parte. Para comprender sus causas, es casi imprescindible echar una mirada a los grandes resurgimientos religiosos del pasado,

ya que la reaparición del *blues*, como sucedió en los momentos de renacimiento espiritual, no reflejaba tanto el genio y la determinación de los pocos individuos que ocuparon las posiciones de mayor prestigio como un cambio en el aire de los tiempos, una transformación cósmica de las actitudes y las aspiraciones que hizo que una nueva visión del mundo fuera posible y deseable. En tales circunstancias, los líderes de los movimientos dan la sensación de multiplicarse, pero esto sólo ocurre debido a que hay mucha gente que desea que la lideren, gente que se habría opuesto a ese mismo cambio si se hubiera planteado en otro momento. Los propios músicos de *blues* apenas hicieron nada para poner en marcha este resurgimiento. La mayor parte de ellos ni siquiera tuvo noticias de él hasta que se presentó ante su puerta. Este cambio en las percepciones y los valores culturales estaba en el ambiente desde finales de la década de 1950; es una transformación que dejó una huella en la literatura y en el cine, en la política y en los principios culturales, pero sobre todo en la música. Habían existido otras revoluciones sociales, pero ninguna había prestado tanta atención a la banda sonora.

Hasta cierto punto, las canciones cambiaron primero y arrastraron consigo al resto de la sociedad. Las listas de éxitos de los primeros años de la década de 1950 pregonaban canciones que equivalían al poliéster y a los nuevos aparatos de televisión, con almibarados arreglos y mezclas astutas realizadas en el estudio, todo planeado y comercializado para el consumo masivo. Los presupuestos cada vez más grandes de las principales compañías discográficas posibilitaron un meticuloso refinamiento que, con mucha frecuencia, dejaba en segundo plano la parte emocional de la interpretación. A finales de la década de 1950 y a lo largo de la de 1960, los músicos y sus seguidores de la nueva generación abandonaron estas producciones exageradas para dedicarse a la búsqueda de sus propios valores, a la recuperación de un pasado más auténtico, de una edad de oro que ninguno de ellos había podido vivir en carne propia. Encontraron esta autenticidad —que en ocasiones era idealizada y espuria— en la antigua música *blues*, que empezaron a adorar con un fervor inimaginable en la generación anterior.

Al mismo tiempo, en la década de 1950 había empezado a brotar el movimiento por los derechos civiles, ganando protagonismo a medida que avanzaba la década. Y aunque sus contenidos eran esencialmente políticos y sociales, esta clase de cambios siempre se refleja, de un modo más o menos evidente, en la música y las artes populares. El desmantelamiento del sistema segregacionista en las escuelas y en las urnas sirvió para ir ampliando de forma gradual el interés por las otras culturas y para valorar los antiguos discos de *blues* como algo más que «grabaciones raciales» y que un modo de alimentar a un pequeño y restringido sector del mercado. Estas obras ahora ofrecían una muestra muy necesaria de las aportaciones artísticas de los ciudadanos de Estados Unidos que vivían en condiciones más desfavorables, aportaciones que con mucha frecuencia habían sido dejadas de lado. Los ejecutivos de la industria discográfica —blancos en su gran mayoría— que habían grabado esta

música en las décadas de 1920 y 1930 no habían tenido la intención de enmendar una situación injusta o de proporcionar un espacio para la expresión de quejas y lamentos, ya que en muchos casos eran claramente retrógrados en cuestiones raciales, pero la música que habían ayudado a conservar no podía escucharse, una generación más tarde, sin que se interpretara a la luz de las transformaciones ocurridas en la conciencia racial del país.

Samuel Charters apenas percibió estas grandes tendencias cuando, durante la primavera de 1959, se instaló en un apartamento de una habitación, en un sótano, y a lo largo de treinta y seis febriles días escribió su libro *The Country Blues*. Es cierto que Charters era un ardiente defensor de los derechos civiles y que estaba inmerso en las corrientes bohemias de la época —su esposa Ann se convertiría, una década más tarde, en una destacada experta en Jack Kerouac y la generación *beat*—, pero estas sensibilidades casi no aparecen en aquel libro escrito a un ritmo frenético, una obra que emanaba, en cada página, la pasión de un aficionado a la música y la fluida prosa de un escritor con un talento natural para contar historias. Charters tenía pocos motivos para esperar que su interés personal en esta música fuera compartido por un público amplio. Como Whelan, se había dedicado a reeditar antiguas grabaciones de *blues*, y tenía plena conciencia de que sólo un pequeño grupo alternativo de oyentes compraba esa clase de discos, que no tenían un mercado en sentido estricto; sólo interesaban a una pequeña comunidad de bichos raros. A pesar de todo, el entusiasmo de Charters por esta música, combinado con su habilidad con la pluma, resultaría contagioso y conmovería incluso a algunos lectores que nunca habían tenido ningún contacto con el *blues* tradicional.

Charters dejó algunos capítulos de su obra en las oficinas de Rinehart, una editorial de Nueva York, y cuatro días más tarde le ofrecieron un contrato y un pequeño anticipo. En retrospectiva, podemos decir que la publicación de *The Country Blues*, en otoño de 1959, supone un acontecimiento señero en la historia de esta música, un primer momento de reconocimiento y legitimación, pero más aún de proselitismo. Se presentaron entonces las ocultas riquezas de una forma artística ante toda una generación. En aquella época había muy poca información disponible sobre los primeros cantantes de *blues*, y el éxito que tuvo Charters al contar sus historias, a pesar de ciertas limitaciones, supuso un paso fundamental. Su concienzuda investigación, basada en su obstinada búsqueda de discos y en su trabajo de campo en Mississippi, Texas, Tennessee, Georgia, Missouri, Illinois y Louisiana, le permitió saltar al vacío con plena confianza y organizar la primera historia detallada del *blues* tradicional. Cuando le faltaban datos, Charters se fiaba de su receptiva manera de escuchar y de su aguda sensibilidad hacia el espíritu de esta música. No hay duda de que su profundo compromiso con el *blues* desempeñó un papel decisivo a la hora de inspirar a sus lectores, unos cuantos de los cuales, a su vez, contribuyeron de un modo fundamental a la investigación sobre el *blues* a lo largo de la década siguiente. Aunque Charters escribiría media docena de libros más sobre el *blues*, ninguno

superó en popularidad a *The Country Blues*, obra que se ha reeditado una y otra vez durante medio siglo y que ha servido de guía a varias generaciones de aficionados a esta clase de música.

Paul Oliver, un infatigable investigador británico con una amplia gama de intereses —sus trabajos sobre arquitectura son casi tan influyentes como sus textos sobre música— publicó *Blues Fell This Morning* [Esta mañana empezó la tristeza] al año siguiente. Este libro se trataba, ante todo, de una mirada al *blues* desde lejos, un enfoque sociológico basado en un riguroso estudio de las letras de estas canciones, pero después Oliver emprendió un exhaustivo trabajo de campo. Durante el verano y el otoño de 1960, Oliver y su esposa Valerie viajaron a varias localidades del sur del país, así como a algunos importantes centros urbanos, como Chicago, Detroit y Nueva York. Estos viajes dieron lugar a su siguiente libro, *Conversations with the Blues*, y la cantidad de detalles que aportan las historias que le contaron a Oliver —la obra se basa en entrevistas realizadas a más de sesenta y cinco músicos— demostró que, si uno estaba dispuesto a echarse a la carretera y a preguntar puerta por puerta, podía desvelar una buena parte del pasado de este estilo de música. Oliver siguió publicando profusamente libros sobre el *blues*, y sus obras, junto a las de Charters, se vendieron bien y allanaron el camino para que, a lo largo de la década, resurgiera el *blues* tradicional y se transformara en una música capaz de despertar un interés comercial.

El más adecuado para emprender esta clase de investigaciones sería alguien nacido en Mississippi, pero sólo uno aceptó el desafío a comienzos de la década de 1960. Gayle Dean Wardlow empezó a recorrer minuciosamente los barrios negros en marzo de 1961, buscando antiguos discos de *blues*. Su idea inicial era cambiárselos a otros coleccionistas por grabaciones de Roy Acuff. Wardlow tenía cierta familiaridad con el *blues*, pero su primera impresión de esta música había sido negativa. «Había conocido a John Fahey en 1960^[234] en una *jam session* de folk celebrada en Washington D. C.», recuerda Wardlow. “Fahey descubrió que yo era de Mississippi, y me puso algo de Charley Patton. En aquel momento, me pareció demasiado primitivo, pero más adelante, cuando empecé a escuchar *blues*, volví a Patton y entonces me interesó mucho su música”. Fahey había estado en Clarksdale a finales de la década de 1950 e incluso había preguntado un poco sobre Patton, pero sería Wardlow quien se hiciera cargo de investigar, por primera vez de una manera exhaustiva, la vida de este guitarrista, así como de recopilar muchos datos fundamentales sobre la carrera de muchos otros pioneros de la música del Delta. En 1962, Wardlow dejó Meridian para trasladarse a Jackson (Mississippi), y su trabajo para la empresa de control de plagas Orkin le dio acceso a muchos hogares afroamericanos. La gente se ponía muy contenta de poder venderle sus polvorientas pilas de discos a este curioso fumigador que parecía más interesado en la música *blues* que en sus infestaciones. Wardlow solía ofrecer un cuarto de dólar por disco, aunque por ciertos artículos escogidos podía llegar a pagar cincuenta centavos e

incluso un dólar. Con el tiempo, su metódico escrutinio de los barrios negros le permitió hacerse con un verdadero tesoro formado por discos de *blues* de lo más raro.

La búsqueda de discos generó naturalmente un interés por los misteriosos músicos que los habían grabado. En 1963, Wardlow estaba peinando un barrio de Jackson cuando un caballero le dijo que Ishmon Bracey todavía estaba vivo y vivía en aquella zona. «Entonces busqué en la guía telefónica de la ciudad y ahí estaba. Figuraba como el reverendo Ishmon Bracey», explica Wardlow. En otras circunstancias, este descubrimiento podría haber supuesto el retorno de Bracey al escenario como intérprete de *blues* tradicional. «Pero Bracey no quería tocar *blues*. Tenía una culpa terrible con respecto al *blues* y al estilo de vida que conllevaba». Wardlow ayudó a Bracey a grabar algunas canciones religiosas, pero no lograron despertar el interés de ninguna casa de discos para editarlas. A diferencia del reverendo Robert Wilkins, que hizo la transición de la música profana a la religiosa con todo éxito, Bracey había eliminado los reveladores *licks* de *blues* de sus canciones. A pesar de que el mundo del *blues* estaba dispuesto a recibirlo con los brazos abiertos, Bracey se negó a llegar a un acuerdo.

Casi desde el comienzo, estos esfuerzos por encontrar a los «perdidos» músicos de *blues* de las décadas de 1920 y 1930 se hicieron con una sensación de urgencia. Los investigadores sentían que estaban disputando una carrera contra el tiempo. J. D. Short —que había publicado un puñado de discos con los nombres de Joe Stone y Jelly Jaw Short a comienzos de la década de 1930— fue grabado y entrevistado por Samuel Charters en julio de 1962; menos de cuatro meses más tarde, había muerto. Este interesante músico era un libro andante de historia de la tradición del Delta: había oído a Charley Patton en 1910 y había vivido en Clarks-dale entre 1912 y 1923. Si Short hubiera vivido unos años más, podría haber desempeñado un papel importante en el resurgimiento del *blues*, pero falleció unas semanas antes de cumplir los sesenta años. En otros casos, los investigadores tuvieron incluso menos suerte. Durante unos cuantos años, a mediados de la década de 1960, Gayle Dean Wardlow estuvo intentando dar con el paradero de Blind Joe Reynolds, que había grabado algunos *blues* escogidos en 1930, pero cuando al fin encontró su casa, cerca de Monroe, Louisiana, resultó que llegaba tarde, aunque sólo por poco: el cantante había fallecido de neumonía unas semanas antes.

Por supuesto, otros coleccionistas de discos ya se habían enterado de las actividades de Wardlow, y uno de los más fervientes, el neoyorquino Bernie Klatzko, fue a visitarlo en agosto de 1963. Klatzko había animado a Wardlow a que aprendiera algo más sobre los músicos de *blues*, y en aquel año ambos hicieron un viaje a la plantación Dockery. Sólo unas semanas antes, uno de sus informantes le había contado a Wardlow que Charley Patton había muerto en esta plantación. Esta afirmación resultó ser falsa, pero el viaje tuvo un valor inestimable: Wardlow y Klatzko encontraron a varias personas que habían conocido a Patton. Además, esta visita permitió a Klatzko esbozar una biografía de esta leyenda del Delta para

incluirla entre las notas que acompañarían al disco *The Immortal Charlie Patton* [El inmortal Charlie Patton], que se reeditó al año siguiente.

En este momento, otros investigadores empezaron a realizar viajes, más o menos duraderos, por Mississippi. Nick Perls y Stephen Calt se desplazaron desde Nueva York para visitar a Wardlow en el verano de 1964, en un momento peligroso para los originarios de los estados del norte que quisieran recorrer la región: algunos defensores de los derechos civiles ya habían sido asesinados en la zona. Calt terminó formando un equipo con Wardlow y lo ayudó a completar una biografía de Charley Patton. Más adelante, ya por su cuenta, escribiría un libro sobre Skip James. Perls era un neoyorquino extravagante —en realidad, el término que prefería emplear para definirse era «estrafalario»— que trabajó infatigablemente para reeditar grabaciones de *blues* en su sello Yazoo Records hasta muy poco antes de morir de sida en 1987. Perls procedía de una familia acomodada, propietaria de una galería de arte, y se hizo conocido cuando pagó nada menos que veinte mil dólares por una colección de discos. Compartía con generosidad la música que descubría, y sus mimadas reediciones todavía hoy, décadas después de su fallecimiento, son la piedra angular de las colecciones de discos de muchos aficionados al *blues*.

David Evans, un bostoniano graduado con *magna cum laude* en la Universidad de Harvard, había pasado brevemente por el Delta en 1965, cuando se dirigía al oeste para seguir estudiando en la Universidad de California; poco después, emprendía frecuentes viajes a la región, escribió una tesina sobre Tommy Johnson y su tesis doctoral sobre el *blues* tradicional. A finales de la década de 1970, Evans se instaló en Memphis, en cuya universidad da clases hoy en día. Se trata de un entorno poco habitual entre los investigadores del *blues*, ya que éstos no suelen formar parte del ámbito académico, pero también es un emplazamiento muy adecuado para quien quiera dedicarse a estudiar la tradición de Mississippi. Entre 1967 y 1976, William Ferris emprendió una investigación en el Delta, en principio para su tesis en la Universidad de Pennsylvania y más adelante para preparar su libro *Blues from the Delta* [El *blues* procedente del Delta], que aparecería en 1978. Steve LaVere se instaló en Memphis, procedente del sur de California, en 1970, y allí, además de dedicarse a la promoción de diversos artistas, a producir grabaciones y a llevar una tienda de discos, les siguió el rastro a algunos músicos de *blues*. Sus investigaciones biográficas sobre Robert Johnson, incluidas en la reedición de 1990 de la música de este artista, resultaron especialmente influyentes. El tejano Mack McCormick había empezado a hacer viajes de estudio al Delta y a otros lugares del sur incluso antes. A lo largo de las décadas de 1960 y 1970, McCormick se embarcaba en docenas de expediciones de este tipo, gracias a las cuales fue armando una valiosa colección de diez mil fotografías y unos libros de notas con alrededor de diez millones de palabras, así como grabaciones originales, documentos y otros objetos únicos. Lamentablemente, este verdadero tesoro no dio lugar a los esperados libros que, tal vez, podrían haber contestado muchas de las preguntas sin respuesta que todavía nos

hacemos con respecto al *blues* antiguo.

El redescubrimiento de Mississippi John Hurt en 1963, a cargo de dos intrépidos aficionados al *blues*, demostró que estos viajes e investigaciones podían producir mucho más que libros y artículos. De hecho, también se podía encontrar a los propios músicos, e iniciar una nueva etapa en sus estancadas o abandonadas carreras. Antes del encuentro con Hurt, la búsqueda de guitarristas de *blues* olvidados podía parecer un estrambótico pasatiempo de unos pocos fanáticos, pero a partir de aquel momento se convertiría en una actividad con una importante dimensión comercial. Hurt, nacido en Teoc (Mississippi) en 1892, había grabado un puñado de discos para el sello OKeh en 1928, antes de desaparecer en busca de una vida tranquila trabajando como músico en su región natal. Sus curiosos discos, en los que se aprecia el inquieto y sincopado estilo de Hurt con la guitarra, cautivarían a Tom Hoskins, un aficionado al *blues* que vivía en los alrededores de Washington. Con el aliento y el apoyo de sus amigos Richard Spottswood y Mike Stewart, Hoskins decidió intentar localizar al *bluesman*, aunque sólo tenían una pista, y ésta tenía treinta y cinco años de antigüedad. En su grabación de 1928 de «Avalon Blues» [El *blues* de Avalon], Hurt cantaba: «Avalon es mi ciudad natal y siempre está en mi recuerdo». ¿Sería Avalon un lugar real que se podía encontrar en el mapa? ¿Sería de verdad la ciudad natal de Hurt? ¿Habría alguien allí que conociera al músico e incluso supiera dónde se hallaba?

Mack McCormick fue el primero que siguió esta débil pista. En 1962, encontró la localidad de Avalon (Mississippi), situada justo al lado de la región del Delta, gracias a un mapa procedente de una edición de la Enciclopedia Británica anterior a la guerra. «Llamé por teléfono a Avalon y hablé con una mujer^[235] que trabajaba en una tienda de comestibles. Era la operadora del pueblo. Le pregunté si conocía a un músico llamado John Hurt. ‘John acaba de irse. ¿Quiere que vaya a buscarlo?’. Quedé en llamar un poco más tarde. Cuando lo hice, pude hablar con Hurt. No era muy comunicativo, pero contestó a mis preguntas». McCormick comentó su descubrimiento con unas cuantas personas y cree que es posible que Hoskins y compañía se enteraran así. En cualquier caso, serían ellos quienes dieran el paso decisivo cuyo resultado fue la extraordinaria “segunda carrera” de Hurt, las giras y grabaciones que marcaron sus últimos años de vida.

Hoskins y Spottswood también se enfrentaron al desafío que suponía encontrar la localidad de Avalon. Comenzaron estudiando mapas del sur que obtuvieron en el Automóvil Club de América, y el descubrimiento de Avalon (Georgia) fue muy emocionante, aunque resultara ser una pista falsa. Después, un atlas Rand-McNally del siglo XIX les reveló la existencia de la pequeña localidad de Avalon (Mississippi), al norte de Greenwood y cerca de Granada. Pero si McCormick había optado por llamar por teléfono, Hoskins decidió desplazarse hasta Avalon en busca del legendario guitarrista. Fue una idea brillante, como los acontecimientos se encargarían de demostrar. Hoskins volvía de Nueva Orleans, donde había ido por el Carnaval, y condujo hasta Stinson’s, el principal comercio de la ciudad, que

combinaba una tienda de alimentación con una gasolinera y una oficina de correos. Preguntó por Mississippi John Hurt a los primeros que se encontró y, para su sorpresa, le indicaron que debía recorrer un kilómetro y medio con el coche y detenerse en el tercer buzón que encontrara sobre la colina.

Hoskins se quedó muy sorprendido al encontrar en Avalon a Mississippi John Hurt, pero éste se asustó ante la inesperada llegada de un blanco desconocido procedente de la capital, ya que se imaginó que Hoskins trabajaba para el FBI o alguna otra agencia gubernamental. Hoskins sólo se quedó una breve temporada y tuvo que regresar a su casa, pero pronto volvió a Avalon y le trajo al *bluesman* una novela y una desconcertante propuesta: que Hurt viajara con él a Washington. El anciano músico acabó aceptando, pero quién sabe lo que esperaba encontrarse al llegar.

En cualquier caso, la recepción que obtuvo este músico largamente olvidado fue tan extraordinaria como sorprendente había sido su descubrimiento. Hurt fue agasajado y celebrado. Su encanto y su sutileza, evidentes tanto en su música como en la actitud sobre el escenario de este intérprete pequeño y delicado, le ayudaron a ganarse el aprecio de un público que tal vez se habría sentido incómodo ante los *blues* atormentados y angustiosos que encontramos con tanta frecuencia en la tradición del Delta. A Hurt le surgieron unas oportunidades, a los setenta y un años, con las que ni podría haber soñado en su juventud. Deleitó a los aficionados en el Festival de Folk de Newport, cautivó a los jóvenes oyentes en diversos campus universitarios y firmó un contrato con el sello discográfico Vanguard. Y aunque quizá no tuviera ni idea de quién era Johnny Carson —al fin y al cabo, Hurt no tenía televisión—, el presentador del *Tonight Show* oyó hablar del *bluesman* y lo invitó a su popular programa nocturno.

Hurt no encajaba demasiado bien en la tradición del Delta, aunque muchos aficionados lo consideraran uno de sus representantes. Avalon sólo estaba a unos pocos kilómetros de esta región, pero la música de Hurt procedía de un mundo muy diferente; no tenía nada que ver con las vetas de crudeza y pasión que caracterizaban a Charley Patton, a Son House, a Robert Johnson y a Muddy Waters. Hurt buscaba la precisión y el refinamiento, una sensación de control y contención. La delicadeza de su estilo casi parecía oponerse a la tradición del Delta, a ese *blues* primario en el que el Ello avasallaba al Superyó, el contenido desbordaba a la forma y la culpa y la trascendencia eran tan habituales como el amor y el coqueteo en la música más popular y comercial. Hurt había actuado muy pocas veces ante un público numeroso: los bolos que hacía en su localidad le reportaban un par de dólares, y ni siquiera toda la población de Avalon podría haber llenado algunas de las salas en las que tocaba ahora. De todas formas, nadie lo habría dicho, teniendo en cuenta la tranquila espontaneidad de que hacía gala cuando se enfrentaba a sus nuevos seguidores. Hurt tocaba la guitarra empleando tres dedos de la mano derecha y alternando los bajos con los acordes, siguiendo la tradición del *rag*. Esto le daba a su música un toque

alegre, exuberante y vitalista. Prefería los tiempos medios, y mantenía el pulso mucho mejor que los típicos músicos del Delta, que en esta cuestión solían flaquear. Cantaba cuidando mucho la pronunciación, la dicción y el volumen, y se abstenía de los gritos y aullidos, de los gruñidos y los gorgoritos, de las declamaciones y los susurros que, en la tradición del Delta, a veces hacían que las interpretaciones tuvieran menos que ver con la música que con un extático monólogo.

Las grabaciones que Hurt hizo en 1928 para el sello OKeh habían sido admiradas precisamente por estas cualidades. Harry Smith había incluido dos temas de Hurt en su extraña pero influyente recopilación *Anthology of American Folk Music* [Antología de la música folk norteamericana], publicada por Folkways en 1952. Cuando volvió a meterse en un estudio de grabación en la década de 1960, Hurt retomó el camino exactamente por donde lo había abandonado tantos años atrás, y los oyentes se sintieron afortunados por poder escuchar la pureza de un músico tradicional que parecía no haberle hecho ningún caso a los profundos cambios ocurridos en la forma de tocar la guitarra durante las décadas anteriores. Hurt había pasado esos años trabajando en el campo, talando árboles, construyendo carreteras y diques, redondeando de vez en cuando su salario con actuaciones en picnics y bailes, casi siempre cerca de su hogar. Tal vez el estilo de Hurt fuera anacrónico, pero en un momento en que se reexaminaban todos los supuestos beneficios de la vida moderna, este retorno a una época anterior, con su renuncia implícita a casi todo lo contemporáneo que representaba la música popular, resultaba electrizante para el espíritu, por mucho que sobre el escenario se emplearan instrumentos acústicos.

Hurt sólo pudo disfrutar de esta segunda y exitosa etapa de su carrera durante tres cortos años; murió tranquilamente mientras dormía el 2 de noviembre de 1966. En este breve periodo, hizo numerosas grabaciones y giras y demostró que los sonidos del Mississippi de antes de la guerra podían ocupar un lugar relevante en medio de la turbulenta búsqueda de la propia identidad que emprendió la nación en la década de 1960. De todos modos, el descubrimiento de Hurt planteó muchos interrogantes. ¿La favorable acogida que brindó el público moderno a este músico desconocido era un fenómeno anómalo? ¿Señalaba acaso una reevaluación del *blues* tradicional, o tenía más que ver con el carisma y la presencia escénica de este músico en particular? Y por encima de todo, ¿qué sucedería si un verdadero intérprete del Delta, con el alma atormentada y un toque menos folk —alguien como Son House, Skip James o Bukka White— reapareciera de repente en escena? ¿Aceptarían los aficionados su atribulada y perturbadora música con el mismo entusiasmo con que habían recibido a Hurt?

Los aficionados al *blues* no tuvieron demasiado tiempo para reflexionar sobre esta clase de cuestiones. Pocos meses después de la reaparición de Hurt, estas tres leyendas del *blues* volvieron a salir a la palestra dispuestos a presentar su música oscura e introspectiva ante una nueva generación educada en el *rock and roll*: Booker Washington White, el antiguo recluso de Parchman cuyas grabaciones de 1940 de apasionados *blues* habían cautivado al público antes de que el músico se ocultara en

la impenetrable niebla del anonimato; Son House, otro *bluesman* que había pasado por Parchman y que había sido una fuente de inspiración para Robert Johnson y Muddy Waters, también alejado de la escena musical desde comienzos de la década de 1940; y Skip James, el maestro del *blues* menor atormentado, cuya última grabación conocida se había hecho en Grafton (Wisconsin) en 1931.

2

LAS CANCIONES CAYERON DEL CIELO

Una vieja canción proporcionó la pista que conduciría a White, del mismo modo que había sucedido con Mississippi John Hurt. En 1949, White había grabado un tema llamado «Aberdeen Mississippi Blues» [El *blues* de Aberdeen (Mississippi)], y en 1963, el guitarrista John Fahey, que estudiaba en la Universidad de California en Berkeley, escribió una carta a White, confiando en que el título de esta canción le sirviera para dar con su paradero. La misiva iba dirigida a:

Booker T. Washington White (antiguo cantante de *blues*)

Lista de correos de Aberdeen (Mississippi)

Naturalmente, White se había marchado de Aberdeen hacía mucho tiempo; durante la mayor parte de las últimas dos décadas, había vivido en Memphis. Como ya hemos visto, ayudó a su primo B. B. King a hacerse un hueco en esta ciudad, pero su carrera musical había languidecido en los años posteriores a su última grabación, celebrada en Chicago. Sus *blues* rurales eran demasiado antiguos para que encajaran con el gusto de la posguerra, y aunque se pasó a la guitarra eléctrica, no logró interesar más que a un pequeño público. Sólo actuaba de vez en cuando, y su principal fuente de ingresos era su trabajo en la Newberry Equipment Company. Pero sin que él lo supiera, sus viejos discos lo habían convertido en un artista de culto; sólo unos meses antes de que Fahey le escribiera, Bob Dylan había incluido un tema de White, «Fixin' to Die Blues» en su primer disco. Y en aquel momento, por primera vez en mucho tiempo, recibía una carta de uno de sus seguidores.

El servicio postal de Estados Unidos tuvo que trabajar extra para encontrar el destinatario de esta carta llena de esperanza. White todavía tenía algunos parientes en Aberdeen que proporcionaron una dirección en Memphis a la que reenviar el sobre. Poco después, un sorprendido y encantado Fahey recibió una respuesta manuscrita de White en la que le agradecía su interés y le expresaba su disposición a conocerlo en persona. Aunque se suele decir que ED Denson, un amigo de Fahey, colaboró en la redacción de la carta, el propio Denson aclara que «fue todo idea de John^[236]. La verdad es que yo no me enteré de nada hasta que Bukka contestó. En aquel momento, John no supo qué hacer al respecto”. Pero Fahey y Denson urdieron un plan con rapidez. Unas horas después de haber recibido esta inesperada respuesta, abandonaron la ciudad para realizar un viaje de más de tres mil kilómetros que les permitiría ver —y, según esperaban, también oír— en persona al legendario *bluesman*.

»Fuimos en el coche de John, —recuerda Denson—. Como solía suceder cuando

Fahey se dejaba llevar por sus intuiciones, el viaje adquirió unos tintes surrealistas. “[John] estaba estudiando para sus exámenes finales de alemán, de modo que cada día nos deteníamos en algún sitio y él se dedicaba a conjugar verbos alemanes en voz alta sentado en un banco o en las escaleras de algún edificio. Recuerdo a un niño que lo miraba y escuchaba completamente desconcertado. Cuando nos acercamos al sur, empezamos a ver, de vez en cuando, una tortuga que atravesaba la carretera. John solía detener el coche y bajarse para ponerla fuera de peligro”. Al cabo de varios días de viaje, Fahey y Denson llegaron, triunfales, a Memphis, y fueron a ver a White a su habitación alquilada, donde descubrieron con gran satisfacción que seguía tocando la guitarra tan bien como en sus antiguos discos.

White era uno de los más jóvenes de los pioneros del Delta de antes de la guerra, y ahora sólo tenía cincuenta y pocos años, todavía estaba fuerte y gozaba de buena salud. «No se había enterado de nada relacionado con el resurgimiento del folk o de que hubiera ningún interés por el *blues* antiguo», explica Denson. «Para él, se trataba sólo de una música pasada de moda que ya nadie quería escuchar. No puedo imaginarme lo que pensaría de nosotros, dos jovencitos que acababan de salir de la adolescencia y que emprendían un viaje en un coche viejo para ir a conocerlo». Pero White no quiso dejar pasar la oportunidad que le ofrecían aquellos sorprendentes visitantes. Fahey había mencionado en su carta que estaba dispuesto a pagarle cien dólares por una sesión de grabación, y esto, sin ninguna duda, contribuyó a que el *bluesman* se mostrara tan cordial. «Bukka vivía de alquiler en la pequeña parte superior de una casa», continúa Denson. «Tratamos de grabarlo allí mismo, pero en ese lugar y con el equipo que teníamos no pudimos obtener unos buenos resultados, así que fuimos a un estudio de grabación. Al ingeniero de sonido le gustó aquella música, cosa que nos dio muchas esperanzas». White hizo unas emotivas versiones de muchas de las canciones que había interpretado en su juventud. Más adelante, Fahey y Denson publicarían los temas de White en su sello Takoma, y sus actividades destacaron no sólo por la calidad de la obra que editaron sino también por su insistencia en que el *copyright* de todo el material se pusiera a nombre de su artista. Esta escrupulosidad era algo muy poco habitual en el mundo del *blues*, en el que son conocidas las prácticas abusivas.

White decidió seguir a sus visitantes hasta la Costa Oeste, y en el otoño de 1963 llegó en tren al norte de California, donde se instaló en un bungalow en Berkeley. Allí deleitó a los estudiantes tocando en las clases de folclore, hizo varias actuaciones y participó en un concierto retransmitido en directo por la emisora KPFA. «De todos modos, estaba un poco nervioso porque iba a salir por la radio^[237]», explica Denson, “y dio todo lo que tenía. A medida que la canción se intensificaba, también lo hacía su manera de tocar. Al final, con un fuerte rasguído hacia abajo, rompió tres de las seis cuerdas de la guitarra. Sin perder ni un pulso, siguió tocando y logró terminar de tocar el tema con sólo tres cuerdas”.

En un concierto en The Cabale, un club local de música folk, White conoció a

Alan Lomax, y ambos estuvieron charlando en el pequeño *backstage*; tal vez comentaran el hecho de que el padre de Alan había grabado a White en Parchman veinticinco años antes. En cualquier caso, tras esta conversación, Lomax le dijo a Denson que debería animar a White a que tocara *blues* antiguos en lugar de interpretar canciones más contemporáneas, pero era inútil intentar dirigir los pasos de White. Este artista recién redescubierto era un espíritu libre sobre el escenario, un improvisador que se alejaba considerablemente de las rígidas estructuras que tenían las canciones en sus grabaciones clásicas, que era como las conocían los aficionados al *blues*. En algunas ocasiones, un pase consistía en sólo tres o cuatro canciones, y White introducía en ellas historias y narraciones *blueseras*, extendiendo cualquier pieza hasta convertirla en un pequeño relato épico. Cada noche, las mismas canciones podían evolucionar en direcciones muy diferentes. Cuando Chris Strachwitz decidió grabar a White para publicarlo en su sello Arhoolie, Fahey y Denson le recomendaron que, si quería temas de los típicos tres o cuatro minutos de duración, le diera al intérprete un toqucito en el hombro cuando llegara el momento de terminar la canción; de lo contrario, cada toma podría durar indefinidamente.

Pero Strachwitz tenía otros planes. Se consideraba un «documentador» más que un productor, y no planteó ninguna objeción cuando White ofreció componer nuevas canciones para sus discos en Arhoolie ni cuando una interpretación se extendía durante varios minutos. Cuando Strachwitz le pedía alguna clase de música en concreto —como canciones sobre juegos de azar, o con una afinación especial—, White siempre proponía componer una nueva pieza en ese estilo o con ese formato en lugar de estrujarse los sesos para recordar viejos temas de antes de la guerra. Como los chamanes de las sociedades tradicionales, White afirmaba que las canciones le llovían del cielo. Lo único que tenía que hacer era estar atento y darles forma.

Poco tiempo después, Strachwitz ya tenía suficiente material para sacar dos elepés, que hoy están disponibles en un cedé titulado *Sky Songs* [Canciones del cielo]. Fahey y Denson habían conseguido resucitar la música de White de las décadas de 1930 y 1940, pero Strachwitz logró demostrar que la capacidad imaginativa de su artista no se había agotado con aquellas antiguas canciones. Sin embargo, toda esta espontaneidad y confianza en uno mismo no encajaba nada bien con el aspecto comercial del resurgimiento del *blues*. De los antiguos músicos de *blues* se esperaba que cantaran viejos *blues*. En realidad, a Booker White nunca le habían interesado demasiado las canciones tradicionales, y siempre había dado lo mejor de sí en sus propias composiciones. Recordemos que cuando White grabó sus famosos discos para Lester Melrose en 1940, discos que publicaría Vocalion, compuso la mayor parte de los temas durante una explosión de creatividad de un par de días. Parece que también en su juventud el guitarrista elevaba la vista al cielo y confiaba en la inspiración del momento.

Pero la carrera de White prosperó pese a no satisfacer las expectativas de algunos aficionados. En 1967, participó en una gira por Europa como parte del American Folk

Blues Festival. Volvería a viajar al extranjero en diversas ocasiones, dejando a su paso una serie de devotos seguidores además de varias películas y grabaciones. Al año siguiente, White cantó en los Juegos Olímpicos celebrados en Ciudad de México. En 1969, grabó con un músico residente en Memphis que era todavía mayor que él, Furry Lewis, y ambos, junto a otros intérpretes de *blues*, formaron un tiempo después la Memphis Blues Caravan, que se fue de gira dirigida por Steve LaVere y Arne Brogger. En 1973 tuvo lugar una colaboración incluso más emotiva: White compartió escenario con B. B. King, y le recordó a su famoso primo el día en que le había regalado su primera guitarra, una gran Stella de color rojo. Entonces King miró hacia abajo, con los ojos rebosantes de lágrimas, y se fundió en un abrazo con su pariente en medio de un aplauso atronador.

White siguió diversificándose siempre que sus productores se lo permitían. Para el sello Blue Horizon, grabó una serie de temas con una banda de *blues*, cosa rara entre los tradicionalistas que regresaron a escena en aquel momento, y en su último disco grabado en estudio, para Biograph, incluso intentó seducir a sus seguidores con material nuevo. La salud de White comenzó a resentirse a mediados de la década de 1970, lo cual limitó sus actividades musicales, y finalmente murió de cáncer en 1977. En cualquier caso, había disfrutado de una carrera de catorce años, un remolino de proyectos que confirmó su importancia histórica y amplió su público de manera considerable, y todo había comenzado de nuevo gracias a que dos entusiastas aficionados lograron localizarlo sin más ayuda que el título de una canción.

Tras el éxito de su tentativa de encontrar a White, Fahey se puso a seguir la pista de otros músicos de *blues* de antes de la guerra que se hallaban en paradero desconocido. En el norte de California no había demasiada información sobre los primeros tiempos del *blues* del Delta, pero Fahey encontró en Oakland a K. C. Douglas, que con anterioridad había vivido en Jackson (Mississippi). En la década de 1940, Douglas había tratado a Tommy Johnson, una figura cuyo redescubrimiento sería algo muy importante. Sin embargo, Douglas defraudó las expectativas de Fahey cuando le contó que era casi seguro que Johnson estuviera muerto. La salud de Johnson se había deteriorado mucho debido a su afición a la bebida, y el antaño enérgico cantante de *blues* se había ido transformando en un individuo demacrado y enclenque; era muy improbable que hubiera llegado a los sesenta y muchos años que tendría por aquel entonces. Pero Douglas tuvo otra idea: Ishmon Bracey, el cantante de *blues* que se había convertido en pastor, sí que podría seguir con vida en Jackson. Y tal vez Bracey le fuera de ayuda a Fahey para encontrar a otros viejos músicos del Delta.

Fahey no necesitaba mucho más para animarse a entrar en acción. Acompañado por Bill Barth y Henry Vestine, volvió a viajar a Mississippi, donde encontró al reverendo Bracey, que estaba dispuesto a ayudarlo... por un precio. A cambio de treinta dólares, Bracey accedió a responder a las preguntas de sus visitantes al menos durante un par de horas. Su reciente encuentro con Gayle Dean Wardlow tal vez le

hizo darse cuenta del valor económico que tenía su posición como venerable representante del *blues*, y había tomado la determinación de obtener algo de dinero gracias a su pecaminoso pasado. Las respuestas de Bracey eran a menudo muy vagas, pero cuando le preguntaron por Skip James, que cantaba aquellos inquietantes *blues* que habían influido en Robert Johnson en la década de 1930, aportó una pista muy útil: como había ocurrido con Hurt y con White, se trataba del nombre de una ciudad. James era originario de Bentonia, afirmó Bracey. Es posible, desde luego, que sólo estuviera repitiendo lo que le había contado Wardlow hacía poco, puesto que éste le había seguido la pista a James hasta esta localidad y se lo había mencionado al pastor.

Los tres aficionados subieron al coche y recorrieron los cincuenta kilómetros que los separaban de Bentonia, pero en esta aldea de quinientos ciudadanos, casi nadie se acordaba de James. Wardlow ya había visitado la localidad aquel mismo año, siguiendo un consejo de Johnnie Temple, antiguo compañero de James, pero no pudo encontrar a nadie que hubiera visto al *bluesman* durante la última década. Fahey no tuvo mejor suerte, al menos al principio. Preguntó a un empleado del registro civil y a uno de correos, ninguno de los cuales conocía a James. Después, los tres empezaron a parar a la gente por la calle y a preguntar puerta por puerta, buscando sobre todo a los vecinos de más edad, ya que era más probable que éstos recordaran al músico. Al final, alguien le indicó a Fahey la dirección de la tía de James, Martha Polk. Cuando su marido llegó a casa, aportó una pista interesante: James había asistido al funeral de su padre en Birmingham, el año anterior, y ahora residía en Dunbar, una localidad cercana a Tunica, en la zona norte del estado.

En el mapa de Fahey no aparecía Dunbar, pero llegados a este punto, los tres intrépidos aficionados no iban a desanimarse por un obstáculo tan insignificante. Se dirigieron al norte con la esperanza de que el lugar donde residía en ese momento Skip James figurara con el nombre de Dundee o con el de Dubbs; estos dos pueblos sí que aparecían en el mapa, situados a pocos kilómetros de Tunica. Al principio, Dundee pareció ser otro callejón sin salida. Allí nadie tenía ninguna información sobre el desaparecido *bluesman*. Pero de camino hacia Dubbs, se detuvieron en una gasolinera y preguntaron si alguien conocía a un músico llamado Skip James. Un joven negro les dijo que recordaba haber conocido a un tipo mayor, un tanto ebrio, en la barbería de Benny Simmons, en Dundee. Este hombre alardeaba de que sabía tocar la guitarra y el piano y de que había grabado discos, cosa que nadie se creía. Fahey y compañía volvieron, encontraron la barbería y allí los dirigieron hacia una cabaña cercana.

Habían llegado a su destino, pero todavía quedaban algunos obstáculos por superar. Mabel James, la esposa de Skip, al principio negó conocer al antiguo artista de Paramount, pensando que estos extraños visitantes podían ser agentes del gobierno. (Esta clase de sospechas, como ya hemos visto, era recurrente cuando se producían estos encuentros entre los artistas y sus seguidores, a pesar de que nos preguntemos qué clase de agencia gubernamental contrataría a unos bohemios como

éstos para llevar a cabo sus malignos planes). En cualquier caso, cuando se pusieron a hablar con ella, los jóvenes aficionados mostraron una devoción tan grande por los *blues* antiguos y un conocimiento tan profundo de los discos de James, que todo el mundo había olvidado hacía mucho tiempo, que Mabel se dio cuenta de que era imposible que se tratara de inspectores de hacienda. Al final, lograron convencerla de que los llevara a ver a Skip James al Hospital del condado de Tunica, donde se estaba recuperando de una embarazosa dolencia —«una mujer fue la causante de todo^[238]» era su manera preferida de explicar que padecía tumor genital—, aunque ya faltaba poco para que le dieran el alta. James debería haber sabido que, probablemente, la verdadera causa de su enfermedad no tenía nada que ver con una antigua novia: se trataba del cáncer que acabaría con su vida cinco años más tarde. Pero en aquel momento pensaba que sus problemas médicos ya estaban resueltos y se estaba preparando para volver a su casa.

Los tres aficionados al *blues* estaban sobrecogidos por conocer a Skip James en persona, y el *bluesman*, por su parte, se mostró extremadamente displicente. Ellos le mostraron con orgullo que tenían la discografía completa de James, al menos todos los discos que se supiera que había grabado, y él contestó: «¡Muy bonito!^[239]»; fue una respuesta condescendiente, como la que un maestro severo le daría a un chiquillo de siete años que le regala una manzana. Tras volver a casa, accedió a tocar unas canciones en respuesta a los ruegos de sus visitantes. Tocaba la guitarra con torpeza, ya que llevaba siete años sin coger el instrumento, pero su voz no parecía haber cambiado desde la década de 1930: se alzaba, con la pureza de las voces infantiles de un coro, sobre sus lastimeros acordes menores. Con un poco de práctica, James estaría listo para las candilejas y el estudio de grabación.

Pero James no tenía demasiadas ganas de practicar. Pasaban los días y él no cogía el instrumento casi nunca. Prefería escuchar lo que sus jóvenes visitantes tocaban para él. También se mostraba apático cuando se hablaba de planificar su vuelta a la música. Le interesaba, por el contrario, hablar de los cerdos que criaba en la parte de atrás de su cabaña y beberse el *whisky* clandestino que conseguía por medio de un contrabandista de la localidad. Fahey intentó despertar el interés de James por la música mostrándole el contrato que le proporcionaría algo de dinero si grababa para el sello Takoma, pero este complejo documento legal sólo sirvió para que James se fiara menos de sus visitantes. Le pidió a un plantador blanco que conocía, S. A. Arnold, que le aconsejara con respecto al contrato, y éste le recomendó que hablara con su abogado, un senador estatal, que aceptó algunas de las cláusulas y rechazó otras con minuciosidad y desdén. Al final, James cedió, animado por su esposa y por Arnold, que le dijo que no fuera tonto y aprovechara la oportunidad de reavivar su carrera musical. La verdad es que James nunca se sintió completamente cómodo con el contrato; por otra parte, era demasiado listo como para tener excesiva confianza en aquellos papeles. Fue el compromiso que asumió su protector lo que le dio ánimos para dar el paso. «Si tratan de liar^[240]», le había prometido Arnold, “yo

me encargaré de que esos hijos de perra te paguen lo que te deban”.

INTENSA EXPECTACIÓN EN EL AIRE

Sólo un mes más tarde, el 25 de julio de 1964, Skip James subió al escenario en Newport para actuar en un «taller de *blues*» que se celebraba el tercer día de un festival de folk que atraería a casi setenta mil personas durante media semana de actividades musicales. James no había entrado en la programación inicial; fue contratado por una decisión de última hora, y no para un concierto de primera categoría, como los que se celebraban por la noche, sino para una actividad secundaria que se llevaría a cabo por la tarde. Sin embargo, incluso quienes apenas habían oído hablar de James hasta hacía unas semanas sentían el hormigueo de las grandes expectativas y se daban cuenta de que su regreso era un evento muy significativo.

El aspecto de James daba cuenta de su reciente hospitalización. Estaba «demacrado y parecía inseguro^[241]», recordaría más adelante Peter Guralnick, y algunos aficionados llegaron a preguntarse si realmente actuaría aquel día. Tal vez James se limitaría a salir al escenario para que lo presentaran y aceptaría el aplauso del público antes de retirarse de nuevo a la oscuridad en la que había permanecido durante unos treinta años. Pero James se sentó en una silla cerca del borde del escenario, sacó unos sonidos desmañados de su guitarra, la afinó y se lanzó a interpretar la misma canción que había empleado para su audición con H. C. Speir hacía media vida:

*I'd rather be the devil
Than be that woman's man.*

[Prefiero ser el diablo
antes que el hombre de esa mujer].

James creó una especie de hipnosis colectiva con sus poderosas imágenes, contando cómo su mente se ponía a vagar «como los gansos salvajes procedentes del oeste», con su voz sinuosa y femenina que contrastaba fuertemente con el aspecto del hombre de expresión adusta, traje de empleado de pompas fúnebres y sombrero de predicador.

Aquel día, James tocó menos de diez minutos, pero el público quedó transfigurado por su mínima actuación. Más de cien artistas participaron en los seis conciertos y diecinueve talleres de aquel año, entre los que estaban Bob Dylan, Joan Baez y Muddy Waters, pero muchos de los asistentes recordarían el breve paso de James por el escenario como el momento álgido del festival, e incluso como uno de

los más impactantes de toda la historia de Newport. Bruce Jackson comentaría más adelante que el comienzo de la actuación de James fue «uno de esos momentos eléctricos tan poco frecuentes^[242] en los que todo logra entrar en contacto y fusionarse a la perfección. [...] Se podía ver a muchos jóvenes escuchando absortos; algo estaba cambiando en ellos, empezaban a sentir y entender de qué iba todo eso». «Cuando las primeras notas empezaron a flotar por encima del campo^[243]», escribiría Guralnick un tiempo después, “cuando la voz se cernió sobre nosotros, con el penetrante falsete recortado contra la dura afinación cruzada de la guitarra, hubo un instante de intensa expectación en el aire [...]. Cuando terminó la canción y Skip, que había ido ganando confianza a medida que tocaba, levantó la vista y miró a su público, todo el campo estalló en aplausos y silbidos y una parte de toda esa terrible tensión se disipó”.

»Aquél fue el punto culminante^[244] de su carrera, le dijo Dick Waterman, que también estaba por allí ese día, a Guralnick. “Llegó y triunfó. Fue muy emocionante. [...] Si hubiera llegado, tocado, triunfado y abandonado la música entonces, no habría en todo el mundo una leyenda mayor que Skip James”. Con el tiempo, James disfrutaría de algunos otros momentos de inspiración frente al público, pero no muchos. Mack McCormick me dio otro ejemplo: «Recuerdo una actuación de Skip James^[245] en un concierto gratuito celebrado en Washington. Había algo en esa voz clara que cantaba “Cherry Ball” [Cerecita] que cautivó al público. Fue un momento mágico. Él estaba enfadado aquel día —siempre estaba enfadado—, pero cuando se subía al escenario y empezaba a cantar, era incomparable».

En un ambiente menos formal, como un café o un club nocturno, James no resultaba tan atractivo. A diferencia de Mississippi John Hurt, que podía fascinar a sus seguidores y hacer que se sintieran como unos amigos a los que había invitado a su casa para que escucharan algo de música, James era un intérprete más bien distante. Su desconfianza y su desdén, que se hacían evidentes muy pronto para quienes pasaban un rato con él fuera del escenario, también les llegaban a los aficionados en estos conciertos organizados en contextos más íntimos. En el circuito de los cafés, con toda la importancia que tenía para que los músicos de aquella época se labraran una reputación, no se trataba sólo de interpretar unas canciones; un cierto ambiente de apertura y bohemia, propio de la década de 1960, echó raíces allí, y la gente acudía a empaparse de esa sensibilidad además de a disfrutar la música. Si Skip James tenía conciencia de lo que estaba sucediendo, del florecimiento del paz y amor y otros conceptos metafísicos que surgieron en esos círculos, no dio ninguna señal de ello ante los clientes que pagaban una entrada para escucharlo. Y los propietarios de estos locales también notaron esta extraña dinámica o, al menos, el impacto que tuvo en el libro de cuentas. James no consiguió hacer mucha caja en el Fret de Filadelfia, ni en el Ash Grove de Los Ángeles ni en el Gaslight de Nueva York. Los promotores se quejaban de que su desolada música deprimía a los aficionados, que, a su vez, consumían menos comida y bebida. James, por su parte, se consideraba un artista y

no un mero animador —incluso quienes nunca lo conocieron en persona podrían haberse dado cuenta escuchando sus discos de antes de la guerra, con su refinamiento y espiritualidad— y sólo hacía algunas mínimas concesiones a las sutilezas de la puesta en escena, a las sonrisas y las bromas que eran habituales en los conciertos de otros músicos de *blues* en activo. Tal vez los escrúpulos religiosos de James fueran otro elemento que tuviera algo que ver con la distancia emocional de sus actuaciones. En cierto momento, James le confesó a Stephen Calt que tocar *blues* era pecaminoso y que, por ello, él nunca lo hacía con total convicción. Había decidido que interpretar esta clase de música como un ejercicio intelectual, sin poner en ello su corazón y su alma, era un compromiso aceptable, una manera de llegar a un trato con su pasado, algo que podría satisfacer a sus seguidores sin llegar a atraerlos hacia la senda de perdición por la que él transitaba.

Sin embargo, el hecho de que James no consiguiera sacar partido a su gran éxito de Newport no se puede atribuir sólo a su personalidad. También tuvo problemas de salud poco después de su reaparición: el cáncer le consumía la energía y lo obligó a volver a ingresar en el hospital, cosa que reflejó en su canción «Washington D. C. Hospital Center Blues» [El *blues* del hospital de Washington], una de las mejores de sus nuevas composiciones de la década de 1960. Esta canción tal vez fuera el único resultado positivo de su experiencia en este centro médico, donde le diagnosticaron el cáncer y le practicaron una castración quirúrgica que no logró detener su avance, aunque quizá lo ralentizara. Si hubiera estado mejor de salud, James podría haber llegado mucho más lejos durante esta segunda parte de su carrera, pero se encontraba debilitado físicamente y se sentía bastante apático; en esta etapa apenas practicaba, y aunque esto casi no tenía ningún impacto negativo en su manera de cantar, que todavía conservaba la exquisita belleza que caracterizaba sus primeros discos, se notaba mucho cuando tocaba la guitarra y, sobre todo, el piano. Llegó a admitir con franqueza que ya no podía tocar «I'm So Glad» con el fervor de su versión de 1931, y a veces se veía obligado a bajar el tempo para poder interpretar algunas de sus canciones antiguas. A medida que su salud se deterioraba, se fue decantando por los curanderos tradicionales que trabajaban con hierbas, pero éstos no fueron más eficaces que los cirujanos. Los costes de los diversos tratamientos que siguió consumían una buena parte de los ingresos que obtenía con la música. Desde este punto de vista, la aparición, en 1966, de una versión rockera de «I'm So Glad», a cargo de Cream, la banda de Eric Clapton, fue un regalo divino. Cream (a diferencia de muchos otros grupos de *rock* que hacían versiones de viejos *blues*) atribuyeron la autoría del tema a James, y el dinero que recibió en concepto de *royalties* —que pudo acercarse a los diez mil dólares— le permitió continuar sus tratamientos médicos y pagar sus gastos de manutención.

Otros trastornos que hubo en su vida fueron provocados por el propio James. Dejó a su esposa Mabel y se fue a vivir con Lorenzo Meeks, una sobrina de Mississippi John Hurt. También fueron agitadas sus relaciones con las compañías

discográficas y los managers, y también en estas cuestiones siguió los consejos de John Hurt. James confió en Dick Waterman, que llevaba con acierto la carrera de Hurt y que intentó que su nuevo cliente pasara a formar parte de la programación habitual de los mismos locales. Sin embargo, pronto se hizo evidente que James no tenía el mismo tirón que Hurt en ese circuito. James podía ganar cien dólares por actuar en un café y quizá trescientos por un concierto en el campus de una universidad, pero el trabajo era esporádico y nunca sabía cuánto le iban a pagar. En cierto momento, sus ingresos eran tan bajos que podía haber recurrido a la ayuda de la Seguridad Social, pero a Meeks le parecía que no se podía caer tan bajo y se negó a considerar esa posibilidad.

A pesar de todos estos problemas y desgracias —o tal vez gracias a ellos, si queremos creer en el tópico que relaciona al *blues* con esta clase de penalidades—, durante los años que siguieron a su reaparición, James consiguió hacer unos cuantos discos de una inolvidable belleza. Grabó para distintos sellos, y aunque carecía de la energía y del dominio técnico que había disfrutado en su juventud, demostró que no había perdido su capacidad como artista visionario y pintor de etéreos paisajes sonoros. Estas últimas obras, en general, suenan muy frágiles, pero es precisamente su delicadeza y el enrarecido ambiente de esta música lo que muchos oyentes consideran más conmovedor. Los discos de esta etapa se parecen mucho a esa clase de artesanía cuya misma materia —porcelana, cristal o cera— logra extraer una especie de sutil suavidad del espíritu creativo. Empleó con mucha frecuencia canciones de sus grabaciones para Paramount, y los aficionados que escuchen todos los discos de James de la década de 1960 encontrarán un montón de temas repetidos. En cualquier caso, esas nuevas versiones de canciones antiguas como «Hard Time Killin' Floor Blues», «Devil Got My Woman», «Cherry Ball Blues» o «Cypress Grove Blues» [El *blues* del campo de cipreses] resisten muy dignamente la comparación con las versiones clásicas grabadas unas décadas atrás, e incluso, en cierto sentido, resultan superiores; desde luego, por la calidad del sonido, pero también por un elemento intangible que expresa el hastío, algo difícil de definir pero que forma parte de la esencia de esta música, una sensación de ver más allá de los caprichos mundanos que hace que estas canciones resulten más apropiadas para que las interprete un hombre maduro que uno joven.

Unas pocas semanas después de aparecer en Newport, James grabó para Fahey, Denson y Barth en el estudio que Gene Rosenthal tenía en el sótano de su casa de Silver Spring (Maryland). En esta grabación se le oye con más energía y vivacidad que en la mayor parte de sus últimos discos, en especial en las canciones rápidas como «I'm So Glad» y «All Night Long». Sólo unos meses más tarde, volvió a grabar este último tema para Dick Spottswood, pero entonces el tempo sería mucho más lento y James estaría en un estado de ánimo mucho más sombrío, como demuestran las dos nuevas composiciones grabadas aquel día, «Sick Bed Blues» [El *blues* del lecho de enfermo] y «Washington D. C. Hospital Center Blues». Sin embargo, en

términos generales, la sesión de grabación con Spottswood fue muy productiva; en lugar de grabar los ocho temas con los que contaban para sacar un elepé, James produjo catorce canciones en un sólo día, suficiente para hacer dos álbumes. Casi parece como si James estuviera dispuesto a continuar el camino justo por donde lo había abandonado en 1931, cuando Arthur Laibly, de Paramount, le había preguntado cuántas canciones podía grabar ese día, y James había contestado con suficiencia: «Todas las que usted quiera».

Pero ni Fahey ni Spottswood, a pesar de todo su entusiasmo, podían apoyar la carrera de James como lo haría una gran compañía. James tomó la decisión de grabar para Vanguard en enero de 1966, y esto supuso un gran paso de cara a su reaparición. Fundada en 1950 por Maynard y Seymour Solomon, la «Vanguard Recording Society, Inc.» [Sociedad de Grabaciones de Vanguardia, S. A.] (éste es su ostentoso nombre) tuvo un fuerte impacto en el ambiente cultural a pesar de su pequeño tamaño y su limitado presupuesto. Apoyó la carrera de artistas que estaban en la «lista negra», como Paul Robeson y los Weavers, y estuvo a la altura de su nombre con respecto a las vanguardias y nuevas corrientes de la década de 1960, contribuyendo a promocionar a Joan Baez, Mimi y Richard Fariña y Buffy Sainte-Marie, todos ellos artistas al menos tan preocupados por sacudir la conciencia social de la gente como por el volumen de ventas de sus discos. Maynard Solomon había apoyado la reaparición de Mississippi John Hurt, y ahora se volcaba en promocionar la carrera de Skip James. Cuando concluyó el proceso que daría lugar al histórico álbum *Skip James Today* [Skip James hoy], le confesó al músico que aquella había sido la mejor sesión en la que había participado durante los quince años que llevaba haciendo discos.

Solomon, que además de un erudito era un músico muy bien preparado, sacó el máximo partido a sus tendencias perfeccionistas en esta impresionante colaboración. Nadie volvería a grabar a James así de bien. Incluso los más sutiles titubeos y matices de su forma de cantar se escuchan con absoluta claridad, y la guitarra también está muy bien mezclada. James suena extraordinariamente relajado, pero también lleno de poderosas emociones; es como si un oráculo délfico se hubiera metido en un estudio de grabación para juzgar la vanidad de los deseos humanos. Si la esencia del talento de James consistía en transformar los *blues* en canciones de primera categoría artística, este proyecto tal vez sea la mejor realización de su objetivo. James volvió una vez más a sus clásicos habituales como «Hard Time Killin' Floor» y «Cypress Grove Blues», pero con una cercanía y un sentimiento tales que resulta difícil creer que éstas eran viejas canciones de una época pasada.

Skip James Today, a pesar de todos sus méritos artísticos, no se vendió bien. De todas maneras, Solomon, que sabía mejor que nadie que el impacto de Vanguard no se podía medir por las ventas, se declaró satisfecho con los resultados y empezó a organizar una nueva grabación. Para este proyecto, que aparecería con el título de *Devil Got My Woman* en mayo de 1968, Solomon demostró un dominio todavía

mayor de las estrategias para grabar en estudio. Stephen Calt, que acompañó a James aquel día, ha señalado que el guitarrista «metía la pata en todas las canciones^[246]». James estaba experimentando con un enfoque menos estructurado, más libre, que se basaba en una mayor medida en la inspiración espontánea del momento. Calt recuerda que James «empezaba con un^[247] riff de guitarra al estilo de Blind Lemon Jefferson, es decir, no tenía ni idea de adónde le llevaría aquello, y (a diferencia de Jefferson) avanzaba a trompicones. Los sonidos discordantes y la indecisión con que tocaba ciertas notas daban muestra de su confusión. Al final concluía el interludio con el omnipresente acorde de tónica». A pesar de ello, «Solomon parecía estar encantado con todas las tomas^[248]», y el resultado final demostró que tenía sus motivos. De algún modo, Solomon consiguió, empalmando diversos fragmentos, crear unas interpretaciones perfectamente pulidas que tal vez fueran la realización de algún ideal platónico que James nunca podría haber llevado a cabo en un concierto en directo. El productor había logrado montar un espectacular documento musical, y aunque sus métodos pudieran desagradar a los puristas, su grado de manipulación fue muy modesto si lo comparamos con los recursos de pirotecnia y brujería que se emplean de manera habitual en los estudios de grabación en la actualidad.

En otoño de 1967, James por fin pudo hacer realidad su sueño de tocar en Europa, pero éste fue uno de sus últimos triunfos. Su salud continuó deteriorándose, y en septiembre del año siguiente cayó enfermo tras una actuación en Bethel (Pennsylvania). Pasó la mayor parte de octubre sin poder salir de la cama, y bebía con mucha frecuencia para aliviar el dolor que sentía de manera permanente. Cuando al fin acudió al hospital de la Universidad de Pennsylvania para que lo trataran, le dijeron que tenía un cáncer imposible de extirpar. No podía hacer nada más que volver a casa y esperar a la muerte. James sobrevivió casi un año más y falleció el 3 de octubre de 1969. Durante sus últimos meses hubo momentos en que se preguntó si su enfermedad no sería, de algún modo, consecuencia de tocar *blues*. Según Calt, James prometió que, si el Señor le concedía salud de nuevo, se limitaría a interpretar música religiosa en sus conciertos.

Muchos aficionados podrían imaginarse que el conflicto entre el *blues* y la religión ya estaría resuelto, o se habría dejado de lado, en la década de 1960, cuando se impuso una visión del mundo supuestamente más ilustrada, o al menos más profana. Pero la angustia de James no era en absoluto inusual, como demuestra el hecho de que Ishmon Bracey, Robert Wilkins y otros músicos se negaran, por preocupaciones similares, a aprovechar la oportunidad de retomar sus carreras de cantantes de *blues*, oportunidad que se les presentó a lo largo de esta década.

Sin embargo, el ejemplo más impactante de las complejidades psicológicas de este conflicto de valores entre los intérpretes de *blues* del Delta lo encontramos en la figura de Son House, que fue una fuente de inspiración para Robert Johnson y Muddy Waters y que había tenido recelos con respecto a la posibilidad de que cantar *blues* fuera un sacrilegio desde la adolescencia. Ahora House compartiría sus profundas

capacidades premonitorias ante el público moderno: surgió de la oscuridad y entró en escena como una exhalación justo en el mismo momento en que se redescubría a Skip James.

ESTOY TRATANDO DE CONSTRUIRME UNA IGLESIA

«En la búsqueda de estos antiguos^[249] *bluesmen* siempre ha habido un elemento de urgencia», explicaba a sus lectores la revista *Newsweek* el 13 de julio de 1964. “No es de extrañar que la semana pasada se armara tanto revuelo cuando se difundió la noticia de que habían encontrado a Son House y Skip James”. Una semana antes, el público de la revista difícilmente habría podido identificar estos nombres, pero ahora se decía que eran “los únicos grandes cantantes de *blues* rural que seguían en paradero desconocido”.

Habían pasado más de dos décadas desde que Alan Lomax había intentado, sin éxito, que Son House se desplazara a Nueva York para actuar y, posiblemente, comenzar una nueva etapa de su carrera. El resultado de esto fue que House se había mudado a Nueva York instado por la última carta de Lomax, pero se había instalado en Rochester, lejos de las corrientes musicales de Manhattan. Wardlow y Fahey, entre otros, se habían dado cuenta del valor en potencia de encontrar a esta figura fundamental en la historia de esta música, pero la gran distancia que separaba a House de las localidades del Delta en que se había hecho una reputación lo mantenían fuera del alcance de los investigadores que peinaban el estado de Mississippi en busca de los olvidados intérpretes de *blues* de antes de la guerra. «Lo último que se sabía de él era que se había ido del Delta^[250] hacia el norte», escribía Simon Napier en *Blues Unlimited* en abril de 1964, “y hay indicios de que estuvo en Chicago hace unos cuantos años, pero esto no está confirmado”. Sólo unas semanas antes de que apareciera el artículo de *Newsweek*, Stephen Calt, tras enterarse de que House podría estar viviendo en Nueva York, presionó a una persona de su familia que trabajaba en la administración de servicios sociales del estado, intentando que aprovechara que tenía acceso a información confidencial sobre los destinatarios de las prestaciones sociales para comprobar si el nombre y la dirección de House aparecían por algún lado. Pero ella se negó a hacerlo, por lo que hubo que seguir otro camino para tratar de resolver el misterio de Son House. Y, como había sucedido con Hurt, James y White, fue una única e insignificante pista lo que proporcionó la clave para descubrir el paradero de este *bluesman*.

En abril de 1964, Booker White había viajado a Boston para una actuación. Durante su estancia en esta ciudad, se instaló con Al Wilson y Phil Spiro en la casa que compartían en Roberts Road, en la ciudad de Cambridge. Wilson no fundaría la banda Canned Heat hasta más de un año después, y en aquel momento, sus condiciones de vida eran casi miserables. «Teníamos unos diez céntimos^[251]», recuerda Spiro. “Conseguimos una casa por un alquiler irrisorio. Yo vivía en la habitación de atrás y Al en la de adelante. Cuando Booker White se quedó con

nosotros, Al trajo dos cubos de basura y una pala, limpió su habitación y se la prestó a Booker”.

»Booker y Al no tenían nada que hacer en todo el día, y Al tenía un talento oculto para conseguir que los demás hablaran sobre la música que hacían, así que le ponía discos a Booker y le hacía hablar sobre ellos». Las preferencias de White pronto quedaron claras. No tenía una buena opinión sobre Robert Johnson, debido, por lo visto, a que Johnson cantaba en un registro más agudo del que White consideraba adecuado para el *blues*. Escuchaba con más entusiasmo a Charley Patton, a quien había admirado durante mucho tiempo. Pero más tarde la conversación se dirigió hacia la figura de Son House, y White se quedó muy pensativo. Recordó que una amiga suya había mencionado que había visto a House saliendo de un teatro de Memphis el año anterior.

Se trataba de una revelación sensacional. Los aficionados al *blues* habían estado años tratando de encontrar a House, y ahora aparecía una pista que parecía señalar la dirección donde tal vez se encontrara el escurridizo guitarrista. «Pensé durante mucho tiempo que Al Wilson había sido quien le preguntó a Booker por Son House», explica Spiro; de hecho, él mismo había sido la fuente que originó este relato: su artículo en *The Broadside of Boston* del 22 de julio de 1964 fue la descripción más detallada, de todas las que se publicaron, del redescubrimiento de Son House, y ahí se afirmaba que Wilson había sido quien le preguntó a White por House. «Pero resulta que fue Dave Evans^[252] [que todavía estudiaba en Harvard en aquella época]», continúa Spiro. “Evans es una persona excepcional, y quizá decir que no tiene nada de ego sea ir demasiado lejos, pero imagínate: fue quien dio lugar al redescubrimiento de Son House y ha dejado que pasaran cuarenta años sin atribuirse ese mérito ni una sola vez”.

Wilson y Spiro decidieron partir de inmediato hacia Memphis para investigar esta prometedora pista; pero como ninguno de los dos conducía, necesitaban un tercer compañero, preferiblemente alguien que conociera las carreteras y pudiera llevarlos a su destino. Evans tenía compromisos académicos, así que Spiro se puso en contacto con Tom Hoskins, que no estaba disponible pero le sugirió que llamara a Nick Perls. El problema era que Spiro no lo conocía. Mientras sucedía todo esto, Spiro se encontró con Dick Waterman en una cafetería cercana a Harvard y le explicó la situación. Waterman expresó su deseo de unirse a la expedición y poco después los tres aficionados metieron sus maletas, dos grabadoras, una cámara y unos sacos de dormir en un Volkswagen rojo y emprendieron viaje rumbo a Tennessee. Pasarían los siguientes dieciséis días tras las huellas del *bluesman* más buscado del país.

Pero la prometedora pista que dio origen al viaje condujo a un callejón sin salida. La amiga de White que vivía en Memphis, la cantante de *blues* Lillian Glover, había visto a House, en efecto, pero no sabía dónde vivía. Obligados a buscar otra clave para dar con la casa de House, el trío decidió pedir ayuda al reverendo Robert Wilkins, cuyo número encontraron en la guía de teléfonos, suponiendo que Wilkins

podría tener contactos que los ayudaran o, como mínimo, que la colaboración del pastor les soltaría la lengua a quienes tuvieran alguna información útil. «Lo más inteligente que hicimos fue ponernos en contacto con Robert Wilkins^[253]», recuerda Spiro; sin su ayuda, para los tres aficionados hubiera sido casi imposible superar todos los obstáculos que se encontraban en su camino. Wardlow y Klatzko, cuando investigaban a Charley Patton, se habían enterado de que House había vivido en Lake Cormorant (Mississippi), y fue ahí donde el grupo comenzó sus pesquisas. Wilkins conocía bien la zona y logró, con unas pocas preguntas, que le recomendaran hablar con Fiddling Joe Martin, que a su vez orientó a los investigadores hacia Benny Brown Junior, que les sugirió que visitaran a Grace Strong, la suegra de la hija adoptiva de House, que les dio el teléfono de su hijo, J. W. Smith, en Detroit. Éste, cuando lo llamaron, les proporcionó —al fin— la dirección de la antigua leyenda del *blues* en Rochester (Nueva York). No pudieron conseguir un número de teléfono, por lo que le enviaron un telegrama con una sencilla petición: “Si usted es el Son House que grabó para Paramount en los años treinta y para la Biblioteca del Congreso en los cuarenta, por favor, llame a cobro revertido a Memphis...”. A pesar de haber llegado hasta aquí, todavía no lograron su objetivo: había un error con la dirección y el telegrama no pudo entregarse. Con una nueva llamada a Detroit se pudo solucionar el problema y enviaron otro telegrama. Finalmente, el Día del Padre de 1964, el padre espiritual de tantos músicos de *blues* habló por teléfono con sus devotos seguidores.

La primera reacción de House fue de total desconcierto. Nadie había mostrado el menor interés por su música en veinte años, por lo que se preguntaba cómo podían conocerla estos jovencitos. Mencionó que no tocaba la guitarra desde hacía unos cuatro años, pero que podía hacerlo. Sus tres devotos seguidores emprendieron entonces la última parte de su viaje, conduciendo hasta Rochester, donde, más de dos semanas después y tras seis mil quinientos kilómetros desde el comienzo de su visionaria búsqueda, encontraron a House sentado a la puerta de su casa. Aquel hombre parecía demasiado pequeño para ser el legendario músico de *blues*. Lo habían imaginado más grande, en correspondencia con su impresionante voz, pero como ese delgado caballero era la única persona que había por allí, le preguntaron si sabía cuál era el apartamento del señor House. «Ése soy yo», contestó.

Pero una cosa era encontrar la casa de House y otra muy diferente era conseguir llevarlo al escenario. House padecía un pronunciado temblor en las manos, tan grave que a veces tenía dificultades para manejar un lápiz o un tenedor, así que ni hablar de una guitarra. Su propensión a la bebida requería una supervisión constante por parte de quienes lo rodeaban si pretendían que estuviera suficientemente sobrio como para tocar, ya que bastaba con una pequeña dosis de alcohol para incapacitarlo. Y, sobre todo, House siempre había albergado dudas con respecto a si cantar *blues* era una actividad inmoral, y si no le había interesado aprovechar la oportunidad que le ofreció Lomax en la década de 1940, menos aún se iba a entusiasmar por algo similar en la de 1960. En resumen: Estados Unidos podía estar deseando recibir con los

brazos abiertos a Son House, el cantante de *blues* que había estado desaparecido durante tanto tiempo, pero ¿querría House participar en las celebraciones?

Además, aunque se superaran los obstáculos médicos y morales, todavía quedarían los musicales. Las primeras grabaciones que hizo House con Nick Perls no eran nada prometedoras, y la decisión de no editarlas en aquel momento a pesar de su evidente importancia muestra cuánto se había deteriorado la forma de tocar de esta leyenda del Delta. La historia, tal como suele contarse, resulta impactante: del mismo modo que Willie Wilson le había enseñado a tocar la guitarra casi cuarenta años antes, ahora otro Wilson —Alan Wilson— tuvo que darle unas clases para mostrarle cómo tocar sus propias legendarias composiciones. La situación es llamativa: uno de los guitarristas más influyentes de la historia de la música norteamericana, aparentemente tan poco interesado en su música que ya no se acuerda de cómo tocarla, recibiendo lecciones de una futura leyenda del *rock*. Es un relato atractivo pero, la verdad, un tanto exagerado. Phil Spiro hizo hincapié en este punto cuando me entrevisté con él: «Se dice que Al le enseñó a Son House^[254] a tocar como Son House, pero lo que sucedió en realidad fue que Al se sentó con Son en nuestro apartamento y puso algunos discos para ver cómo reaccionaba Son. Le puso a Son sus propias grabaciones y también tocó la guitarra para él. Le estaba recordando a Son lo que había hecho en el pasado, pero no enseñándole a tocar. Se trataba más de recordarle las canciones. Al no le decía a Son dónde tenía que poner los dedos ni cómo tocar su propia música».

Más aún que Wilson, Dick Waterman desempeñó un papel decisivo en la revitalización de la carrera de House. Fue él quien se ocupó de todas las cuestiones necesarias para organizar el regreso. El padre de Waterman era médico, y envió a House al Hospital General de Massachusetts para que le hicieran una exploración neurológica del temblor que tenía en las manos. Waterman se encargó de que apareciera un importante artículo en *Newsweek* —el responsable de la sección de música de esta publicación, Hubert Saal, era su cuñado— que sirvió para dar a conocer a House a un público muy amplio. Waterman orientó a House en el complejo camino de reanudar una carrera discográfica, y mientras los otros músicos de *blues* redescubiertos en esta época eran promovidos por pequeños sellos dirigidos por aficionados, Waterman consiguió un contrato con Columbia, la compañía discográfica más poderosa de Estados Unidos, y que el famoso John Hammond se hiciera cargo de la producción. Waterman también actuó de representante artístico de House, una labor que no sólo exigía una gran capacidad para las funciones de un manager normal sino, especialmente, que estuviera atento al *bluesman* las veinticuatro horas del día: además de llegar a acuerdos con los propietarios de los locales de música en directo y con los promotores de conciertos, tenía que hacer de escolta y de acompañante. Como ha señalado Lawrence Cohn, Waterman era «el hombre a quien House le debía todo^[255]» en esta etapa de su carrera.

Aunque Waterman todavía hoy cuida de la reputación de House y prefiere no

hablar demasiado sobre los problemas del *bluesman* con el alcohol, admite que buscarle actuaciones conllevaba unas responsabilidades especiales. «Son House representaba un trabajo duro^[256]: todos los días, todas las semanas, todos los meses del año», me explicó a lo largo de la conversación que mantuvimos en su casa de Oxford (Mississippi). La mayor parte de los managers le habría enviado a House un billete de tren o de autobús para que se desplazara hasta donde tuviera que dar un concierto, pero Waterman sabía que la única forma de asegurarse de que House llegara era viajar hasta Rochester y acompañarlo en persona. En general, House se mostraba más interesado por tomar unos tragos que por su carrera musical. Empeñaba su guitarra si necesitaba dinero para comprar alcohol. Sobre el escenario, todavía era un intérprete impresionante, pero conseguir que se subiera a él era una misión llena de dificultades. “En cuanto le dabas la espalda”, recuerda Waterman, “desaparecía”.

La grabación de Columbia ha sido reeditada con la añadidura de casi una hora de tomas alternativas y canciones inéditas. Gracias a esto, el proyecto no sólo destaca como la afirmación artística más importante de los últimos años de la carrera de House; también nos aporta un valioso conocimiento sobre los desafíos que plantea la comercialización orientada a un público masivo de esta clase de música. House nunca había sido un guitarrista demasiado competente, y los años no habían hecho precisamente que aumentara su destreza con el instrumento, y sin embargo, en estas últimas grabaciones su música no se ve en absoluto lastrada por estas limitaciones técnicas. La verdad es que House nunca mostró demasiado interés por sacar de la guitarra sonidos sutiles o delicados, y la toca de un modo que recuerda a esos masajistas de enormes manos que aporrean el cuerpo de la gente sin piedad y lo retuercen por completo hasta dejarlo en posiciones incomodísimas; casi parece una burla de la verdadera técnica, y sin embargo proporciona una especie de alivio salvaje, un agotamiento y una relajación que un masajista más sutil nunca podría haber provocado. De la misma manera, House sólo le pide una cosa a su guitarra: una sumisión total. Golpea las cuerdas con una pasión que raya con la ferocidad, y el tubo de metal que lleva en un dedo de la mano izquierda se asemeja a esos nudillos metálicos que redoblan la fuerza de un puñetazo. Hay algunos extraños momentos en que una canción parece flaquear, pero House toca entonces con mayor intensidad, ya sea porque no es consciente de los obstáculos que se le presentan, o porque tiene la determinación de superarlos con su fuerza de voluntad. Es uno de esos raros artistas —Miles Davis es otro ejemplo— cuyas notas fallidas parecen incrementar la proximidad emocional de la interpretación y hacen que el oyente casi se sienta agradecido por los errores.

Pero para apreciar la intensidad de House no era suficiente oírlo; también era necesario verlo. Quienes asistieron a las grabaciones para Columbia se quedaron impresionados por lo que presenciaron. «Tiene los ojos cerrados^[257], echa la cabeza para atrás», escribió Lawrence Cohn en *Saturday Review* en aquella época, “y jadea mientras va elevando el nivel emocional de la canción hasta lo febril. Tiene la

capacidad de quedar tan absolutamente inmerso en su arte que, desde todos los puntos de vista, cada canción parece ser una catarsis total”. Los compradores de discos no podían imaginar cómo era contemplar, casi ritualmente, a House entrando en lo que los psicólogos llaman “estado de flujo”, ese momento mágico en que el intérprete y la música se funden, convirtiéndose en la misma cosa. En cualquier caso, los oyentes, sentados junto a sus tocadiscos en cualquier lugar de Estados Unidos, no podían engañarse con respecto a esta música. Se trataba de algo potente, sin adornos, sin etiquetas ni barnices; nadie la había manipulado para adaptarla a los gustos de los consumidores. Para muchos, seguro que era una experiencia desagradable, pero para otros suponía nada menos que una revelación.

Son House también demostraba este fervor en sus actuaciones, de modo que los aficionados al *blues* de la década de 1960 pudieron conocer la poderosa personalidad musical que había cautivado a Robert Johnson unas décadas antes. House no escatimaba nada de energía ni decidía el nivel de intensidad de sus interpretaciones en función del lugar del concierto o de la cantidad de público que tuviera delante. Sólo conocía una manera de tocar, y esa manera le exigía una entrega total desde la primera nota hasta la última. «Son House lo hacía exactamente igual^[258] para veinte, dos mil o veinte mil [personas]», explica Waterman. “Lo hacía exactamente igual. Verle cerrar los ojos y sumergirse en su interpretación, dándolo todo, emoción absoluta, esfuerzo físico, furioso, furioso, a lo largo de un tema de quince minutos, era sorprendente”.

House actuó en Newport menos de dos semanas después de que *Newsweek* publicara el reportaje sobre su redescubrimiento. También tocó en el Carnegie Hall, en el mismo escenario en que John Hammond le había comunicado al público, más de un cuarto de siglo antes, la muerte de Robert Johnson. Llevó su música a universidades y cafés. El público siempre recibía lo mismo con respecto al apasionamiento de sus interpretaciones, pero también con respecto a las canciones que formaban su repertorio, que era bastante limitado. Volvía una y otra vez a las mismas composiciones, las que había grabado para Columbia: «Death Letter» [Carta de muerte], «Preachin’ the Blues», «Pearline» y «Levee Camp Moan» eran las más habituales. La mayor parte de su repertorio databa del comienzo de su carrera discográfica. En «My Black Mama – Part 2», grabada para Paramount en 1930, House cantaba:

*I got a letter this morning, how do you think it read?
Oh, hurry, hurry. Gal you love is dead.*

[Esta mañana recibí una carta. ¿Qué crees que decía?
Oh, corre, corre. La chica que quieres ha muerto].

Ésta pasa a ser la imagen central de «Death Letter», que House tocaba en

prácticamente todos los conciertos y consistía en una macabra serie de acontecimientos: el cuerpo que yace sobre una camilla, la escena en el cementerio, el ataúd que se mete en la tumba, el sol que se pone sobre este paisaje de sufrimiento. En la década de 1960, para los aficionados más jóvenes, que en buena medida habían llegado al *blues* pasando por el *rock and roll*, la crudeza de estos temas demostraba hasta qué punto el estilo del Delta resistía las presiones comerciales y con cuánta naturalidad se alejaba de los temas tópicos de las canciones poperas y se sentía más a gusto en un contexto de detalles truculentos y angustia psicológica.

Pero si en la música de House se percibía con claridad el carácter obsesivo e implacable del lenguaje del Delta, todavía se notaba más en los largos monólogos del guitarrista, que podían ocupar una buena parte de sus actuaciones. Independientemente del lugar del concierto, de su estado de ánimo y de la clase de público que tuviera delante, los comentarios de House solían referirse al tema que constituía la inmensa y constante tragedia de su vida. No hablaba de la época que pasó en la prisión de Parchman, ni parecían importarle demasiado sus matrimonios fallidos, que habían sido nada menos que cinco, ni las décadas pasadas en trabajos rutinarios cuando podría haber sido un músico de éxito. Lo que House lamentaba era el carácter pecaminoso de la música que interpretaba, y el hecho de que su vocación fuera el *blues* en lugar de la carrera religiosa a la que había aspirado en otro tiempo.

En un concierto celebrado en la Universidad de Oberlin en abril de 1965, y grabado en cinta, Dick Waterman se sube al escenario y hace una larga y erudita introducción en la que describe la historia personal de House, su técnica con la guitarra *slide* y el estilo regional que representa. Pero cuando aparece el artista, cambia de tema antes de tocar una sola nota: «No soy más que un viejo músico de *blues* común y corriente», empieza House, menospreciando su propio talento, el que ha congregado al público para presenciar su actuación. Y después sigue:

No diré nada más. Y es que yo empecé predicando. Prediqué durante años. He pasado más tiempo predicando que *haciendo estas cosas* [dicho con desdén y mucho énfasis]. Me ponía de mal humor cuando veía a un tío con una de éstas [señalando la guitarra de forma evidente], tocando esos viejos *blues*. Me ponía de mal humor. Y estoy tratando de construirme una iglesia. Aquí viene, con una guitarra colgada del hombro. Me pongo de muy mal humor.

Y así continuó. Alguna gente del público suelta una risa nerviosa de vez en cuando, creyendo que estos sentimientos se expresan medio en broma, y otros guardan un silencio sepulcral, aparentemente confundidos o decepcionados por este inesperado sermón. Pero para House, estos enmarañados discursos probablemente funcionaban como las advertencias que se ponen en las cajetillas de tabaco o en otros productos nocivos para la salud: sus seguidores tenían que saber que, si querían escuchar su música, debían hacerlo bajo su propia responsabilidad y asumir los riesgos. Escuchad estos *blues*, pero no os dejéis dominar por sus seductores mensajes. El predicador frustrado por fin se hallaba frente a una gran congregación, y aunque el público no había acudido a oír la palabra sagrada, él quería aprovechar la oportunidad

para que recibieran una dosis de religión.

En algunas ocasiones, incluía una canción religiosa en el programa. La que escogía con mayor frecuencia era «John the Revelator» [Juan, el autor del Apocalipsis], que cantaba sin la guitarra; en este tema, House se acompañaba sólo dando palmas, y hacía una interpretación apasionada. Es inevitable recordar que, durante una entrevista, comentó que cuando era joven le parecía pecado incluso coger una guitarra. ¿Es por esto que la abandona para cantar esta canción? Y la elección del Libro del Apocalipsis como tema de su canción resulta todavía más elocuente. Se trata del libro más místico de todos los que conforman la Biblia, el más rico en imágenes, el más difícil de interpretar; es sublimemente poético y a la vez contiene los pasajes más duros, severos y sentenciosos del Nuevo Testamento. Dicho de otro modo: la relación de este libro con el resto de las Escrituras es muy semejante a la que mantiene el estilo del Delta con el resto del *blues*. Es una intensificación del todo por medio de una de las partes, una trascendencia surgida de la angustia y el tormento, una obsesión expresada en imágenes de lo más potente. En cierta medida, parecería que House siempre había citado el Apocalipsis —oigamos, por ejemplo, su «Dry Spell Blues», de 1930, con su vaticinio de que el fin del mundo está cerca—, incluso cuando abordaba asuntos profanos. Lo único que había cambiado era que ahora mostraba los vínculos de manera explícita para sus seguidores más jóvenes.

El público de House se fue modificando a lo largo de los años que siguieron a su reaparición. Al principio, el circuito de los músicos de *blues* resurgidos consistía en los mismos locales que alojaban los conciertos de folk, los cafés y los campus universitarios donde un público joven y predominantemente blanco podía oír, en casi todos los casos por primera vez, a viejos cantantes como House, Booker White o Skip James. Pero en 1968 y 1969, con los primeros síntomas de un movimiento de recuperación de las raíces afroamericanas, un público distinto empezó a acudir a las actuaciones de las estrellas del *blues* antiguo. House y otros músicos de su generación empezaron a dar conciertos en instituciones académicas negras, como la Universidad de Howard, la de Fisk o la de Spelman. En aquella época se celebró en Ann Arbor (Michigan) el primer festival importante dedicado exclusivamente al *blues*, y Son House tocó frente a lo que tal vez fuera el público más amplio que tuvo en toda su carrera. Pero al final de la década, House tuvo la oportunidad de llegar a un sector del público incluso más influyente gracias a una invitación que le permitiría empezar a tener seguidores del mundo del *rock and roll*.

En 1967, la carrera de B. B. King se intensificó considerablemente tras una actuación memorable en un concierto de *rock* en el Fillmore, en San Francisco. En la misma época, Muddy Waters incrementó su número de seguidores gracias a su colaboración con el rockero Johnny Winter, igual que hizo John Lee Hooker con su trabajo junto a Canned Heat. Ahora se le planteaba una oportunidad similar a Son House. «Delaney Bramlett y su esposa, Bonnie^[259], iban a salir de gira», recuerda Waterman. “Era algo pequeño, [hasta que] Clapton aceptó tocar la guitarra rítmica”.

Waterman continúa así:

Clapton se quedaba atrás, en un segundo plano, y un par de veces cada pase se acercaba al borde del escenario, hacía un solo tremendo y luego retrocedía. Iban a tocar en el Fillmore East, en el Lower East Side de Manhattan, contratados por Bill Graham. Y Bill me llamó y me contó que quería que Son House teloneara a Delaney & Bonnie & Friends, con Eric Clapton. Bill dijo —y tenía razón— que probablemente no hubiera mayores *fans* de Robert Johnson que Delaney Bramlett y Eric Clapton, y ambos idolatraban a Son House. Si yo conseguía que Son House tocara quince o veinte minutos cada noche, para empezar el concierto de Delaney & Bonnie & Clapton, ellos lo escucharían junto al escenario y eso les inspiraría y les permitiría alcanzar alturas musicales [...]. Era una situación beneficiosa para todos. Son House cobraría bien y estaría tocando ante tres mil personas cada noche. Y Delaney y Eric podrían ver a uno de sus dioses un día tras otro y subirían al escenario después que él.

Pero House no pudo apuntarse. Se había desmayado sobre la nieve, en Rochester, después de pasarse con la bebida, y así pasó toda una noche. El resultado de esto fue un caso grave de congelación, así que tuvo que ser hospitalizado. House, con el tiempo, se recuperó lo suficiente como para poder volver a tocar la guitarra, pero el número de sus actuaciones se redujo en la década de 1970, y se retiró de forma definitiva en 1976. Se trasladó entonces a Detroit, donde vivió tranquilamente hasta que murió, a causa de un cáncer de laringe, el 19 de octubre de 1988.

Durante los últimos doce años de su vida, Son House no tuvo apenas relación con el mundo del *blues*, pero no cayó en el olvido. En 1980 pasó a formar parte del Salón de la Fama del *blues*, y, poco después de su muerte, las espectaculares e inesperadas ventas de las grabaciones de Robert Johnson, reeditadas por Columbia, volvieron a llamar la atención sobre esta figura fundamental que inspiró a Robert Johnson y a tantos otros músicos de *blues*. Sin embargo, para House, las etapas de su vida en que había interpretado y grabado *blues* no eran más que breves interludios; había pasado más años trabajando en el ferrocarril, donde se dedicaba a preparar comida rápida, o haciendo otras labores manuales. Y todas estas ocupaciones lo mantuvieron alejado de su verdadera vocación, la religiosa. Aunque siempre estuvo fascinado por esta tarea, nunca pudo dedicarse a predicar, y ni los aplausos ni las grabaciones ni los premios pudieron compensar esta especie de fracaso.

QUE ME ENTIERREN EN LA AUTOPISTA 61

Otros talentos menores y no tan conocidos también disfrutaron del resurgimiento del *blues*, y la dedicación y el entusiasmo de los investigadores, que siempre viajaban equipados con grabadoras, supusieron para muchos músicos de Mississippi una oportunidad para preservar sus canciones en cinta o en vinilo. En algunos casos, era la primera vez que grababan en toda su carrera.

La muerte de Tommy Johnson, en 1956, había impedido que uno de los músicos de *blues* más talentosos de antes de la guerra pudiera participar en el resurgimiento. Pero muchos de los músicos que lo conocieron llenaron este vacío con sus interpretaciones, que en determinados casos eran réplicas, casi nota a nota, de las canciones de Johnson. David Evans, que había hecho su proyecto de fin de carrera en la Universidad de Harvard sobre la épica de Homero, escogió a Johnson como tema de su tesina, que haría en la Universidad de California en Los Ángeles, y para su tesis llevó más adelante a cabo un estudio hecho y derecho sobre unos cuantos músicos que se movían en la órbita de Johnson. El cambio que hizo Evans de la épica griega por el *blues* del Delta puede resultar sorprendente para los observadores, pero para él representaba una manera de continuar con su investigación, basada en un interés que venía de lejos, sobre cómo toman forma y se transmiten las tradiciones orales. Existe el consenso cada vez mayor de que, como establecieron Albert Lord y Milman Parry, entre otros, los relatos homéricos son el resultado de las narraciones de un gran número de individuos olvidados que compartían ciertas tradiciones, tal vez incluso en contextos informales no demasiado distintos de los garitos y las pequeñas reuniones donde floreció el *blues* del Delta por primera vez. Los préstamos de temas y toda clase de materiales, su decantación a lo largo de años de interpretaciones, la transmisión de maestros a discípulos, son peculiaridades de la música del Delta que reproducen las prácticas inmemoriales de las culturas antiguas. Evans (que había estudiado con Lord en Harvard) llegó a creer que investigar las raíces de la música *blues* que tanto le gustaba le ofrecería la poco frecuente posibilidad de recorrer el fascinante camino por el cual una tradición folclórica se convierte en un movimiento artístico. Con el tiempo, como parte de su estudio, llegó a grabar unos setecientos *blues* interpretados por más de ochenta músicos, de lo que saldría la publicación de su libro fundacional *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues* [El *blues* de la gran carretera: Tradición y creatividad en el *blues* folk].

Sólo algunas de las grabaciones de campo de Evans han sido editadas para la venta, y la verdad es que no iban dirigidas a un público masivo. En algunos casos, los músicos que encontró habían perdido muchas de las habilidades que habían disfrutado en su juventud, y quizá bastantes de ellos nunca fueran demasiado talentosos. Babe Stovall, que tenía casi sesenta años cuando Evans lo encontró,

cuando actuaba en los cafés solía bromear diciendo: «No soy el mejor del mundo^[260], pero me apañaré hasta que venga el mejor». Evans también grabó a Houston Stackhouse, Mott Willis, Isaac Youngblood, Arzo Youngblood, Boogie Bill Webb, John Henry “Bubba” Brown y Roosevelt Holts, todos los cuales habían tenido algún tipo de contacto con Tommy Johnson. Evans incluso grabó al hermano de Tommy, Mager Johnson, otro exponente de esta misma tradición. Algunos de los músicos que grabó tenían muy poca relación directa con la región del Delta. Stovall, por ejemplo, había pasado la mayor parte de su vida en la zona sur del estado y en Louisiana. Pero esto, en sí mismo, ya era interesante y sugerente, pues demostraba que, aunque era cierto que las prácticas musicales tenían su centro en el Delta, donde la densidad de población, por decirlo de algún modo, de los músicos importantes de *blues* era más alta que en ninguna otra parte, en última instancia éstos no respetaban los límites de las ciudades ni las fronteras que separaban los estados. Y nosotros hemos llegado a la misma conclusión mediante este trabajo: el historiador del *blues* tiene que ser razonablemente flexible a la hora de establecer las fronteras geográficas; en ciertos casos, algunas actividades situadas fuera de los límites estrictos de la región del Delta han tenido una enorme importancia en nuestra historia. Evans estudió este proceso con más detalle que nadie, siguiendo las líneas de influencia y diseminación con una diligencia y un cuidado que han convertido a sus obras en una fuente de vital importancia para todos los investigadores futuros de la tradición del Delta.

Con anterioridad, Paul Oliver y Chris Strachwitz ya habían buscado artistas de *blues* entre la generación previa de habitantes de Mississippi. En 1960 redescubrieron a Samuel Chatmon, que entonces tenía sesenta y tres años, y aunque su música carecía del crudo vigor de la de su (posible) hermanastro Charley Patton —de hecho, Chatmon se enorgullecía de actuar para un público blanco de clase alta al que no le interesaba en absoluto el *blues* de baja estofa—, resultó una valiosa fuente de información sobre la época de antes de la guerra. Estos investigadores encontraron otros intérpretes más pasionales en una peluquería llamada Big Six, en Clarksdale; allí conocieron a Wade Walton y a Robert Curtis Smith. Un tiempo más tarde, Wade abandonaría las tijeras para intentar buscarse la vida como músico en Nueva York, y Smith llegaría a grabar para el sello Arhoolie, de Strachwitz, y para Prestige-Bluesville, pero ninguno de los dos tuvo demasiado éxito comercial. Sin embargo, el hecho de que en Clarksdale hasta el peluquero cantara *blues* sirvió para reforzar el aura romántica de la constante búsqueda de artistas en la zona del Delta, cosa que inspiró a otros a que se lanzaran en pos de un nuevo gran talento.

William Ferris también recorrió el estado tratando de encontrar músicos de *blues* desconocidos a finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, primero para preparar su tesis y después para completar su obra *Blues from the Delta*, publicada en 1978. Ferris grabó a Scott Dunbar, Lee Kizart, Lovey Williams y James «Son» Thomas, entre otros, e investigó las trayectorias vitales de todos estos músicos con una atención y una meticulosidad que no son habituales entre los estudiosos del

blues. En su libro, Ferris incluye un mapa del barrio de Son Thomas, un esquema de cómo era su casa y una reproducción de su caligrafía, además de otras cosas más comunes en esta clase de obras, como algunas fotografías y transcripciones de las letras de sus canciones. También documentó la música de Thomas en una película y en otros textos. Thomas supo aprovechar la oportunidad que le brindó este apoyo y, con el tiempo, llegó a actuar en la televisión, a dar conciertos en el extranjero e incluso en la Casa Blanca. Esto supuso un cambio radical en la vida de este hombre que siempre había trabajado de aparcerero y de sepulturero, y que había padecido epilepsia y un enfisema, había sufrido una quemadura grave y había sobrevivido a los disparos de su exmujer.

La música de Thomas era mucho más agradable que su vida: su voz era cálida y sinuosa, y tocaba la guitarra con una precisión y una claridad armónica que no es habitual entre los músicos de Mississippi de su generación. A pesar de todo, bajo la superficie se ocultaba un elemento subversivo; por ejemplo, cuando Thomas cantaba su versión sin censurar de «Catfish Blues», ciertas sensibilidades delicadas solían sentirse ofendidas. En cualquier caso, Thomas se daba perfecta cuenta de qué clase de público tenía enfrente en cada actuación, por lo que no incluía tales temas en el repertorio que interpretaba en la Casa Blanca y, en general, no metía en sus *blues* más material *bluesero* que el que pensaba que la gente podía soportar. Nunca logró vender muchos discos, y la mayor parte de la música que publicó en vida procedía de las grabaciones de campo y no de proyectos comerciales. Durante sus últimos años, tuvo constantes problemas de salud, y sufrió un derrame cerebral que le causaría la muerte en junio de 1993, a los sesenta y seis años. En su tumba, en el cementerio de Bogue, en Leland (Mississippi), se puede leer un resumen de la filosofía del músico de *blues*, condensada en una de las letras favoritas de Thomas:

*Give me beefsteak when I'm hungry
Whiskey when I'm dry
Pretty women when I'm living
Heaven when I die.*

[Dadme un filete cuando tenga hambre
un *whisky* cuando tenga sed
mujeres bonitas mientras viva
y el cielo cuando muera].

Alan Lomax, de manera inevitable, también desempeñó un papel destacado en el resurgimiento del *blues*, aunque, a diferencia de Evans y Ferris, no tenía tanto interés por conseguir llevar a cabo una investigación académica como por captar la esencia poética de la tradición del Delta. Lomax llevaba planeando hacer un libro sobre el Delta por lo menos desde comienzos de la década de 1940. Mucha gente seguramente

perdió la esperanza de que apareciera, ya que los años pasaban sin que hubiera ninguna noticia referente a su publicación; pero finalmente, en 1993, más de medio siglo después de poner en marcha el proyecto de la Biblioteca del Congreso y la Universidad de Fisk que le proporcionaría una gran parte del material para su investigación, Lomax publicó *The Land Where the Blues Began*. Este razonado y reflexivo volumen de quinientas páginas ganaría el National Book Critics Circle Award [Premio Nacional del Círculo de Críticos de Libros] y se considera la última contribución importante de Lomax a la musicología, aunque se trata de un libro que, como ya hemos visto, generó una cierta polémica.

Las actividades de Lomax durante el resurgimiento del *blues* de finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960 fueron bastante discretas, al menos si las comparamos con sus antiguas y prolíficas grabaciones y promociones. No aportó demasiado en cuanto al redescubrimiento de los «perdidos» músicos de *blues* de los años previos a la guerra, y hay quien ha sugerido que, en algunos casos, incluso lo retrasó: según algunas fuentes, Lomax sabía que Son House vivía en Rochester y no dijo nada cuando otros se embarcaron en la laboriosa y larga búsqueda de este artista desaparecido. Pero Lomax compensó con creces este silencio con el descubrimiento de un gran artista que nunca había sido reconocido, Mississippi Fred McDowell, mientras hacía trabajo de campo en Mississippi en 1959. Lomax grabó a McDowell al aire libre, de noche, con la ayuda de una linterna, y quedó profundamente impresionado al escuchar la música de este venerable *bluesman*. Un tiempo más tarde, afirmaría que McDowell sonaba «como un heraldo negro de los dioses^[261]»; a su voz profunda le contestaba un coro celestial, de voces plateadas, desde las cuerdas más agudas». La reacción de McDowell al escuchar la grabación también fue de satisfacción, aunque más terrenal. Lomax escribe: «Empezó a saltar por el porche^[262], aullando y riéndose y abrazando a su esposa. Sabía que lo habían oído y se sentía afortunado».

¡Y tan afortunado! McDowell no había grabado nada durante su juventud, y ahora, en la madurez, tenía la determinación de aprovechar al máximo las oportunidades que se le presentaran. Nacido en Rossville (Tennessee), probablemente el 12 de enero de 1904, McDowell es un buen ejemplo de los extraños caminos que podía seguir la carrera de un músico de *blues* en las décadas centrales del siglo, y su historia refuerza aún más lo que hemos dicho un poco más arriba: que no tiene sentido emplear unos límites geográficos estrictos para referirse a los distintos estilos de *blues*. McDowell creció en una granja, donde ayudaba a su padre a trabajar en las casi cinco hectáreas donde cultivaban algodón, guisantes y maíz. Más o menos cuando cumplió veintiún años, se fue a vivir a Memphis, y finalmente se instaló en Como (Mississippi) a comienzos de la década de 1940. Su música estaba imbuida de la intensidad y la libertad de espíritu de la tradición del Delta, pese a que sus lazos con la zona central de esta región fueran, como mucho, bastante débiles; y su nombre suele ser uno de los primeros que mencionan los aficionados al *blues* cuando hablan

de sus guitarristas favoritos.

McDowell desconfiaba de cualquier clase de innovaciones, aunque en cierto momento se pasó a la guitarra eléctrica. De todos modos, lo hizo sólo porque sonaba más fuerte y era más fácil de tocar; pero su enfoque, en lo fundamental, siguió siendo el de un guitarrista que toca con una acústica. Su sonido se mantuvo fiel a las convenciones de antes de la guerra, a eso que McDowell llamaba «el *blues* correcto y natural^[263]», y siempre le faltaba tiempo para recordarles a los aficionados que él “no tocaba *rock and roll*” y bromear sobre su condición de viejo purista. A pesar de todo esto, con el tiempo los *rockeros* llegarían a aprender algo de McDowell; los Rolling Stones, en concreto, atrajeron a muchos nuevos oyentes hacia la música del *bluesman* gracias a la versión que hicieron de su tema “You Got to Move” [Tienes que irte].

Pero, aunque muchos lo imitaron, nadie igualaría el sonido de McDowell, tan característico del Delta, ni su suprema habilidad con el cuello de botella. Aprendió esta técnica, cuando era niño, de su tío, que cogía un hueso de bistec, lo picaba y limaba hasta darle el tamaño que consideraba necesario y después se lo ponía en el dedo meñique. A McDowell el sonido que esto producía le resultaba fascinante, y con el tiempo aprendería a tocar la guitarra con una navaja, una técnica muy complicada que lo obligaba a tumbar el instrumento para colocárselo sobre las rodillas, cosa que hacía que fuera más difícil tocar acordes. Más adelante se pasó al habitual cuello de botella, que se ponía en el anular o en el meñique. Conseguía unos sonidos mágicos con esta pequeña herramienta; McDowell tenía derecho a alardear de que su guitarra hablaba cuando él hablaba y cantaba cuando él cantaba. Su paleta tonal abarcaba una inmensa variedad de sonidos, jugando con la afinación, haciendo vibrato y empleando toda clase de recursos expresivos: era una especie de regreso a una época primordial e inocente en la que no existían las notas, sino los sonidos, y en lugar de las doce notas de la escala occidental, los músicos tenían la suerte de disponer de una infinidad de colores sonoros, cada uno de ellos único e imposible de representar por medio de esos símbolos blancos y negros que se colocan ordenada y firmemente en su lugar tras los barrotes de los compases de nuestros pentagramas. Su criterio de calidad, por lo tanto, no procedía de ningún libro de texto ni de ninguna escuela, sino simplemente de su propia imaginación. «No me importa si a los demás les suena bien^[264]», solía afirmar McDowell. “A mí me suena bien”.

Sin embargo, los escrúpulos morales —una vez más— estuvieron a punto de desbaratar la carrera musical de McDowell mucho antes de que Lomax lo descubriera. «Iba a la iglesia», explicaría el músico. «Me empecé a interesar por la religión, ¿sabes? Y dejé de tocar». Antes de morir, la madre de McDowell le pidió que abandonara su pecaminoso instrumento, y entonces él estuvo seis años sin coger una guitarra. Pero cuando conoció a Lomax, a finales de la década de 1950, ya se había reconciliado con el *blues*. A pesar de todo, mantuvo una buena proporción de material religioso en su repertorio, y en algunas ocasiones tocaba incluso las canciones profanas con un fervor verdaderamente espiritual; éste es el caso de la

conmovedora interpretación que hizo McDowell de «Highway 61 Blues» [El *blues* de la autopista 61] cuando grabó para Lomax. En ella, McDowell homenajea a la famosa carretera del Delta y la emplea como peculiar escenario para sus últimos ritos; es una canción que nos hace olvidar todas las historias de cruces de caminos y de tratos con el diablo a medianoche, reemplazándolos por una auténtica celebración de los aspectos más estereotipados y también de los menos conocidos de la vida vagabunda de los músicos de *blues*.

*Lord, if I Should happen to die, baby, before you think my time have come,
Lord, if I Should happen to die, baby, before you think my time have come,
I want you to bury my body down on Highway 61.*

[Señor, si yo muriera antes de que tú creas que ha llegado mi hora,
Señor, si yo muriera antes de que tú creas que ha llegado mi hora,
quiero que me entierren en la autopista 61].

McDowell sólo viviría algo más de una docena de años desde que Lomax impulsó su carrera, pero se mantuvo activo durante todo ese tiempo. Atlantic editó una parte de la música que había grabado Lomax, la cual supuso una conmoción bastante grande en el ambiente del *blues*. Además, McDowell pronto aprovechó las oportunidades que le brindaron algunas compañías independientes y llevó a cabo proyectos con el sello Testament, de Pete Welding, y con el sello Arhoolie, de Chris Strachwitz. McDowell incluso contó con el apoyo de una compañía importante: Wayne Shuler, de Capitol, publicó su memorable álbum de «flujo de conciencia *bluesera*» titulado *I Do Not Play Rock and Roll* [Yo no toco *rock and roll*], que sería nominado para los premios Grammy tanto en la categoría tradicional como en la de música étnica y folk. McDowell tocó en Newport y en las dos costas del país, dio conciertos en el extranjero y disfrutó de sus seguidores tanto como éstos se deleitaron en este recuerdo andante y cantante de un tiempo pasado. Sin embargo, su actitud con respecto al hecho de que su suerte hubiera cambiado siempre fue modesta y discreta y, cuando no tenía que viajar, incluso siguió trabajando como empleado en una estación de servicio de Como por treinta y dos dólares a la semana. La gasolinera también hacía las veces de oficina para McDowell, y los otros trabajadores pronto se acostumbraron a que pasaran cosas curiosas, relacionadas bien con sus seguidores, bien con promotores extranjeros; los clientes, en cambio, solían quedarse perplejos cuando se oía un grito desde dentro —«¡Fred, te llaman desde París!»— que hacía que el venerable gasolinero se alejara para hacerse cargo de sus negocios privados.

McDowell dejó de hacer giras en noviembre de 1971, cuando unos dolores estomacales lo obligaron a cancelar sus actuaciones y a ponerse en tratamiento. Aunque le contó a mucha gente que tenía una úlcera, el verdadero diagnóstico fue de cáncer de estómago. Aunque lo operaron, los médicos no lograron detener el

desarrollo de la enfermedad, y McDowell falleció el 3 de julio de 1972 en el Hospital Bautista. No fue enterrado en la autopista 61 sino en la iglesia bautista de Hammond Hill, entre Como y Senatobia (Mississippi). Se dice que lo inhumaron vestido con un traje de lamé color plata que le regalaron los Rolling Stones. La admiración de los famosos, sin embargo, no evitó que su nombre se escribiera mal (McDewell) en la sencilla lápida, error que no se corrigió hasta muchos años después, cuando se erigió un monumento más respetable para homenajear a uno de los talentos musicales más grandes de Mississippi. En este nuevo monumento conmemorativo, encontramos de nuevo un fragmento de la letra de una canción —de la composición más conocida de McDowell— a modo de epitafio:

*You may be high,
You may be low.
You may be rich, child,
You may be poor.
But when the Lord gets ready,
You got to move.*

[Puedes ser de clase alta,
puedes ser de clase baja.
Puedes ser rico, chaval,
puedes ser pobre.
Pero cuando el Señor lo dispone
tienes que irte].

6

SI BUSCAS A UN HOMBRE QUE DOMINE^[265] EL *BLUES*

La breve carrera de McDowell podría haber marcado el fin de una época, pero lo que hizo fue contribuir a que empezara una nueva —tal vez la definitiva— fase de exploración. La historia del descubrimiento de este venerable *bluesman* por parte de Lomax demostró que, mediante una investigación persistente, todavía se podían encontrar nuevos e importantes artistas entre los ciudadanos de más edad de Mississippi. El centro de atención se desplazó a la zona de colinas que se halla al norte del estado, una zona empobrecida que, como ya hemos visto, está fuera del límite de la fértil región del Delta, si somos estrictos, pero cuyos principales músicos son herederos espirituales de Charley Patton, Son House, Muddy Waters y John Lee Hooker. En ese territorio, no lejos de Como, donde tanto tiempo vivió McDowell, otros músicos llamaron la atención de los investigadores. Muchos de ellos tocaban un estilo tradicional muy poco comercial, que en algunos casos evocaba las raíces africanas de este tipo de música de una forma sorprendentemente clara.

Alan Lomax había explorado brevemente la zona a comienzos de la década de 1940, y se había entusiasmado con la versatilidad musical del anciano Sid Hemphill, que había nacido en 1876 y que, según se afirmaba en la región, era «el mejor músico del mundo». Hemphill podía tocar, según su estado de ánimo, la guitarra o el banjo, el violín o la mandolina, la caja o el bombo, el pífano o la flauta de Pan; podía incluso defenderse con el órgano y aprendía a tocar cualquier instrumento nuevo si tenía un rato para familiarizarse con él, fuera de viento, de cuerda o de percusión. Hemphill se había construido muchos de sus instrumentos, y aunque en la zona había otras personas capaces de hacer un violín o un tambor de buena calidad, él alardeaba de su superioridad como artesano. Su interpretación de «Devil's Dream» [El sueño del diablo] a la flauta de Pan —un instrumento sencillo que Hemphill había construido con cañas— es una de las músicas que suenan menos occidentales de todas las que grabó Lomax. Con su sencilla melodía que se niega a encajar en una escala pentatónica —Hemphill, al hacer sus flautas de Pan, se tomaba ciertas libertades con respecto a los intervalos convencionales—, y adornada por medio de exclamaciones monosilábicas en *staccato*, esta interpretación bien podría pasar por una grabación de campo procedente de África o de América del Sur. Lomax quedó tan fascinado con esta música, que representa una tradición que ya ha desaparecido de las comunidades negras, que volvió a buscar a Hemphill a finales de la década de 1950, en el mismo viaje que propició su encuentro con McDowell, para grabarlo de nuevo.

Durante su larga carrera, Hemphill trabajó sobre todo con grupos de cuerdas, pero la música que hacía con el pífano y el tambor llamó la atención de los investigadores y los aficionados que rastreaban la zona de las colinas en busca de nuevos sonidos.

Muchos soldados negros habían tocado el pífano o el tambor en el ejército de la Unión durante la Guerra Civil, y se ha documentado un caso también entre las tropas confederadas, pero es probable que esta tradición musical venga de mucho antes, tal vez de la época colonial. Los sellos discográficos que promovieron la música afroamericana en la década de 1920 dejaron de lado este estilo interpretativo; en realidad, ignoraron a todos los músicos de la zona norte del estado, tocaran lo que tocaran. Sin embargo, el sonido del tambor y el pífano había surgido en los picnics comunitarios y en las reuniones celebradas los días festivos. Cuando Lomax volvió a esta parte del estado en 1959, también grabó a los hermanos Young: Ed tocaba el pífano, Lonnie aporreaba el bombo y G. D. los acompañaba con la caja. Mientras Lomax realizaba la grabación en sus aparatos Ampex, comenzó un improvisado baile, al que se sumaron las esposas, los primos, los niños y los vecinos. George Mitchell y David Evans registraron esa misma tradición con las grabaciones de campo que llevaron a cabo en los condados de Tate y Panola a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. Gracias a los intérpretes Napoleon Strickland y Otha Turner, descubrieron que la música para pífano y tambor seguía viva y coleando.

Turner había disfrutado de una larga carrera marcada por una inesperada y satisfactoria mejora durante sus últimos años. De joven, empleaba una lata de ciento ochenta litros de manteca de cerdo como tambor, y en la adolescencia, alrededor de 1923, empezó a tocar el pífano de caña. Fueron muchos los investigadores y los entusiastas —Alan Lomax, David Evans, George Mitchell, William Ferris y Jim Dickinson, entre otros— que llamaron a su puerta. Turner ya era un anciano cuando fue agasajado y grabado por estos pertinaces visitantes, pero consiguió seguir tocando música durante unas cuantas décadas más. En 1992, la Fundación Nacional para las Artes lo distinguió con el título de «patrimonio cultural»,^[266] pero Turner, que por aquel entonces ya tenía ochenta y cuatro años, no estaba en absoluto dispuesto a dormirse en los laureles. En 1998 publicó el disco *Everybody Hollerin' Goat* [Todo el mundo gritando cabra], producido por Luther Dickinson, y demostró que esta anticuada música podía funcionar como propuesta comercial y no sólo como objeto de estudio y de grabaciones de campo por parte de académicos e investigadores. Un tiempo más tarde, la revista *Rolling Stone* lo alabaría distinguiéndolo como uno de los cinco mejores discos de *blues* de la década de 1990, y no, no se refería a discos hechos por músicos que ya hubieran sobrepasado los noventa años. Esta obra generó la clase de rumor que suele acompañar a los artistas emergentes, no a los ancianos y temblorosos. Turner hizo su última grabación, *From Senegal to Senatobia* [De Senegal a Senatobia], al año siguiente, y pudo sentirse orgulloso al mirar atrás y constatar la importancia de su papel a la hora de transmitir la tradición del pífano y el tambor a las generaciones más jóvenes, ya que fue prácticamente el único en cumplir con este cometido. Cuando Turner murió de neumonía, el 27 de febrero de 2003, a los noventa y cuatro años, en el norte de Mississippi este estilo interpretativo todavía era algo vibrante y reconocido, aunque en otras regiones del sur prácticamente había

desaparecido. Y casi todos los intérpretes de la región habían aprendido directamente con Turner, que había instruido a sus nietos, primos, vecinos y a cualquier otra persona que tuviera ganas de seguir llevando la antorcha tras la inevitable partida del anciano.

Turner también proporcionó la pista que condujo a Mitchell hasta R. L. Burnside, el más grande *bluesman* del norte de Mississippi. George Mitchell era un ferviente aficionado que había descubierto el *blues* alrededor de los catorce años, cuando oyó un tema de Muddy Waters en la emisora de radio WAOK, de Atlanta. Pero durante el verano de 1967, siendo ya estudiante universitario, se dio cuenta de que no se conformaba con escuchar esta música en disco y decidió aprovechar las vacaciones para buscar y grabar a algunos antiguos músicos de Mississippi. En Como, se detuvo en una estación de servicio para preguntar por el paradero de Fred McDowell y, para su sorpresa, se encontró frente a frente con el guitarrista, con su mono de trabajo, echando gasolina en un vehículo. McDowell le dio la bienvenida y lo invitó a una fiesta que había organizado. Entre los invitados estaba la flor y nata de los músicos de la zona norte del estado de Mississippi; Otha Turner era uno de ellos.

«Si buscas a un hombre que domine el *blues*, yo sé quién es», había fanfarroneado Turner, y quedaron para que el maestro del pífano y el tambor llevara a Mitchell a conocer al guitarrista. Condujeron largo tiempo por un camino de tierra a las afueras de Coldwater (Mississippi) que parecía no llevar a ninguna parte; no se veían barrios ni residencias, pero al fin una tenue luz que se vio al fondo le indicó a Mitchell que estaba llegando a su destino. Burnside, su mujer y nueve de sus diez hijos vivían hacinados en una destartalada casa en la que todo el mobiliario consistía en un par de camas, un viejo sillón con los muelles asomando a través de los cojines y una guitarra «tapizada» con un plástico de colores. Los jovencuelos se sentaron en el suelo, sucio y combado, llenos de curiosidad por saber qué había traído a su hogar a aquel inesperado visitante desconocido. Burnside accedió amablemente a tocar unos *blues* para él, y a Mitchell le bastó escuchar una canción para darse cuenta de que las entusiastas alabanzas de Turner tenían razón de ser. Había encontrado algo auténtico, un viaje al pasado, a la tradición, que se remontaba a la época de antes de la guerra, de los *blues* de un solo acorde, crudos y descarados. «Me quedé boquiabierto cuando escuché la música que hacía^[267]», recordaba Mitchell cuando lo entrevisté. “La primera canción que tocó fue ‘Goin’ Down South’ [Me bajo al sur], que yo nunca había oído antes. Me sentí un privilegiado por tener la oportunidad de contribuir a preservar aquella música”.

Robert Lee Burnside había nacido el 23 de noviembre de 1926 en Harmontown (Mississippi). Empezó a tocar *blues* a los dieciséis años, primero con la armónica y después con la guitarra. Conoció a Fred McDowell y era pariente lejano de Muddy Waters; ambos fueron para él fuentes de inspiración, igual que John Lee Hooker, cuyos *vamps* marcadamente rítmicos se pueden detectar en su forma de tocar la guitarra. En su juventud, Burnside se ganó la vida trabajando como aparcerero y como

pescador, y haciendo música de vez en cuando. Pasó la mayor parte de la década de 1950 en Chicago, pero allí le asqueó la violencia reinante, que acabó con las vidas de su padre, dos de sus hermanos y uno de sus tíos, y que motivó su regreso a Mississippi al final de la década. Allí Burnside se vio involucrado en un incidente fatal: abatió a tiros (según su propio relato) a un matón que pretendía echarlo de su propiedad. Como tantos otros músicos de Mississippi antes que él, tuvo un montón de tiempo para meditar sobre el significado del *blues* durante la temporada que pasó recluido en la prisión de Parchman.

Si en la industria del espectáculo se premiara el verdadero mérito y los auténticos ritmos prevalecieran sobre las baterías programadas, las primeras grabaciones de Burnside lo habrían catapultado a la fama y se habría hecho rico. Pero el descubrimiento de Mitchell no recibió la atención internacional ni la admiración de los aficionados de las que disfrutaban Fred McDowell, John Hurt, Son House y Skip James. Cuando Robert Palmer buscó a Burnside, doce años después, para el documental *Deep Blues* [*Blues profundo*], que hizo en colaboración con Robert Mugge, la vida de Burnside apenas había cambiado con respecto a lo que era antes de sus discos, y sólo era un poco más conocido que entonces. La secuencia que se rodó para *Deep Blues* nos presenta a Burnside otra vez en su casa, pero el entorno es tan lóbrego e inhóspito —con coches viejos y abandonados en el exterior, electrodomésticos rotos en la vivienda, animales sueltos rondando la construcción, más choza que casa, y una penetrante sensación de pobreza y desolación— que se podría sospechar que el director, Mugge, había organizado una cuidadosa escenografía para crear una imagen de la vida de los músicos de *blues*. Pero no era así: aquél era el verdadero hogar de Burnside, y sólo le redimía la música, que seguía siendo tan contundente y vibrante en su vejez como había sido cuando el intérprete tenía cuarenta años.

El siguiente paso de Burnside, y hasta cierto punto de toda la escena del *blues* del norte del Mississippi, requirió la inesperada intervención de Matthew Johnson, que había estudiado con Palmer en la Universidad de Mississippi y que en 1991 fundó el sello Fat Possum Records con el poco dinero que pudo conseguir. La compañía nunca sería muy próspera; a pesar de sus intermitentes éxitos comerciales, Fat Possum sufrió todas las desgracias que les pueden suceder a las compañías discográficas independientes: enfrentamientos legales, dificultades para la distribución, problemas de liquidez, abandonos por parte de algunos de sus artistas y fallecimientos y encarcelamientos de otros. Además, el sello tenía su sede en la remota región del norte de Mississippi, donde la gente ni siquiera sabe lo que es un Grammy. Palmer había animado a Johnson para que grabara toda la música desconocida que encontrara en la zona, pero el primer lanzamiento de la compañía, el disco *Bad Luck City* [La ciudad de la mala suerte], de Burnside, sólo vendió setecientas copias y pareció confirmar que promover el *blues* antiguo en la época de las fiestas *rave* y el *gangsta rap* era una empresa inútil.

Sin embargo, Johnson persistió, y descubrió que sus mayores éxitos surgieron de una temeraria asimilación de las tendencias musicales contemporáneas. Percibió sagazmente, quizá de un modo instintivo, que la crudeza del *blues* de la zona norte de Mississippi le daba una cierta proximidad espiritual con la música de su generación. Burnside había ido de gira con la Jon Spencer Blues Explosion, una banda de jóvenes blancos procedente de Nueva York que hacían tanto hincapié en la explosión como en el *blues*. Johnson reunió a Burnside con el grupo de Spencer en una cabaña de cazadores que alquiló cerca de Holly Springs, y allí grabó una *jam session* informal que se extendió durante cinco horas una tarde de febrero de 1996. Esas grabaciones se cortaron y empalmaron para crear un sorprendente éxito, *A Ass Pocket of Whiskey* [Un bolsillo del culo de *whisky*], un disco que no respeta ninguna gramática y suena tan crudo como libre de censura. Los puristas del *blues* se horrorizaron y hubo quien lanzó acusaciones de explotación, aunque es bastante difícil sostener que el astuto Burnside sea una víctima en este caso. La verdad es que el guitarrista no tocó a su máximo nivel: su sentido rítmico, que en general era muy agudo, se perdió en el sonido garaje que resultó tras la mezcla, y su trabajo vocal se limita a bramidos, gritos y sonidos guturales. Pero la energía salvaje de esta música y su impacto visceral fueron una revelación. He ahí algo nuevo en el *blues* antiguo. Las ventas fueron excepcionales, y Burnside se convirtió en un músico de culto. Un tiempo después, el número de sus seguidores aumentaría gracias a *Come On In* [Entra], disco en el que una pequeña dosis de *blues* se satura con sonidos electrónicos, *loops*, pistas adicionales y un bajo que retumba de un modo tremendo.

Johnson continuó cosechando éxitos por medio de otras colaboraciones entre músicos de generaciones distintas. Burnside hizo de telonero para los Beastie Boys, otra banda de jóvenes blancos de Nueva York que, sorprendentemente, se sintieron almas gemelas de este *bluesman* afroamericano de la época de sus padres. Junior Kimbrough, que también apareció en el documental de Palmer, firmó un contrato con Fat Possum y poco después llevó su *blues* chillón y vibrante de gira junto a un acompañante también sorprendente, Iggy Pop. Pero antes Johnson se había encargado de que Palmer grabara a Kimbrough, y el disco resultante, *All Night Long* [Toda la noche], que la revista *Rolling Stone* calificó elogiosamente como una obra maestra del *blues*, sirvió para sacar a la luz a otro artista de gran talento procedente de la zona norte de Mississippi. El título del álbum resulta muy apropiado: Kimbrough capta en él una sensación que se tiene a altas horas de la noche y las características flotantes y oníricas de ese último rato antes de que amanezca. La pulsación de esta música es penetrante de una manera familiar, casi como el ritmo de un proceso orgánico, la vibración de una migraña o el latido de un corazón; y, por encima, la lastimera voz de Kimbrough expresa una larga serie de sufrimientos e indignidades mediante frases sencillas y repetitivas que, con frecuencia, se mueven paralelas a las notas de su guitarra eléctrica. Esta música era más accesible para los aficionados al *blues* convencional que *A Ass Pocket of Whiskey*, pero no por ser menos original que el

disco de Burnside; quedaba claro que Mississippi aún no había dejado de hallar nuevos e innovadores caminos para sus *blues*.

David Kimbrough nació en Hudsonville (Mississippi) el 28 de julio de 1930, y descubrió la guitarra eléctrica gracias a la desobediencia de su hermana mayor. Ella se encargaba de cuidar a Junior cuando su padre salía a trabajar al campo, y tendría que haber impedido que se hiciera con la guitarra de su progenitor. Sin embargo, Junior descubrió cómo llegar al elevado estante donde la habían dejado, supuestamente fuera de su alcance, y pronto cogió la costumbre de aporrear las seis cuerdas cuando nadie lo veía. En su juventud, Kimbrough disfrutó de pocos de los beneficios de la vida de músico. Dio clases de guitarra a la futura leyenda del *rockabilly* Charlie Feathers, y fue testigo del ascenso de la carrera de éste mientras la suya no llegaba a despegar. Trabajó en un concesionario de John Deere, de mecánico y en una granja. Pero incluso cuando decidió centrarse en la música, su firme decisión de tocar sus propias composiciones en lugar de hacer versiones de temas conocidos limitó de forma considerable sus posibilidades de éxito. Kimbrough pasó algún tiempo en Chicago y en Memphis, e intentó de forma esporádica comenzar una carrera discográfica, pero su reputación nunca se extendió más allá de su entorno más próximo. Sin embargo, con el tiempo logró un cierto número de seguidores entusiastas, que surgieron entre quienes tuvieron la oportunidad de escucharlo en directo. Uno de ellos fue el investigador David Evans, que a finales de la década de 1970 coincidió con Kimbrough en un garito de Holly Springs donde el público atestaba una pequeña sala para oír sus hipnóticas canciones. El *bluesman* consiguió abrir su propio garito y Evans le organizó algunas grabaciones, como a otros artistas del norte de Mississippi; pero fue la posterior intervención de Johnson y Fat Possum lo que al fin le permitió a Junior Kimbrough, a los sesenta y dos años, convertirse en una estrella del *blues* conocida a nivel nacional.

Burnside y Kimbrough siguieron encadenando éxitos y ampliaron su público hasta los más jóvenes; al mismo tiempo, los aficionados de mayor edad, que no conectaban con la sensibilidad de Fat Possum, también disfrutaron de la reedición del material antiguo y olvidado de estos dos artistas, material que estaba más próximo al estilo del *blues* tradicional. En cualquier caso, la fama les llegó demasiado tarde a estos incorruptibles músicos, por lo que tuvieron muy pocas oportunidades de gozar de sus ventajas. Kimbrough no estaba bien de salud; había superado un derrame cerebral, pero su elevada tensión arterial y su débil corazón le impedían someterse a los rigores de la carretera. A pesar de todo, muchos seguidores, incluyendo a celebridades como los Rolling Stones y U2, se desplazaron hasta el garito de Kimbrough, Junior's Place, situado en Chulahoma (Mississippi). Murió de un infarto el 17 de enero de 1998, sólo cinco años después de que el lanzamiento de su disco lo convirtiera en un artista conocido en todo el país.

Burnside se sometió a su primer *bypass* en 1999 y tuvo un ataque al corazón en 2001. Durante sus últimos años estuvo más solicitado que nunca; los promotores de

conciertos le ofrecían diez mil dólares por noche, una cantidad de dinero que difícilmente podría haber ganado en un año hacía una década. Pero Burnside tampoco tenía suficiente energía para aceptar esas ofertas. En el verano de 2005, no obstante, el guitarrista accedió a viajar a Davenport (Iowa) para que le hicieran entrega de la llave de la ciudad en una ceremonia que reunió a sus hijos y nietos. Burnside apareció en silla de ruedas y no podía tocar. Cuando su hijo Daniel le pasó el micrófono, reaccionó de un modo característico en él ante los azares de la vida, diciendo: «Bueno, bueno». Dos meses después, el 1 de septiembre de 2005, Burnside murió en un hospital de Memphis a los setenta y ocho años.

CEMENTERIOS Y GARITOS

Tras la muerte de Junior Kimbrough, su familia trató de que su garito siguiera funcionando como punto de encuentro de los músicos de la zona y como destino turístico. David Kimbrough, uno de los treinta y seis hijos del guitarrista, solía dirigir las actuaciones musicales, intentando conjurar el espíritu de su padre por medio de su propia música. Pero Junior's Place quedó destruido por un incendio, parece ser que provocado, el 6 de abril del año 2000. Otros incendios similares también acabaron con las casas del antiguo bajista del bluesman, Gary Burnside, y de su batería, Kent Kimbrough.

Por supuesto, los aficionados al *blues* se han habituado desde hace mucho tiempo a la fuerza simbólica y a la sustancia de esta clase de acontecimientos inexplicables. La historia de la música que aman siempre ha parecido estar dictada por un destino veleidoso, incluso maligno, en el que el fuego, las inundaciones, la sequía, la enfermedad, la muerte y las encarcelaciones desempeñan un papel demasiado importante. Más que ningún otro estilo de música, el *blues* ha asimilado estas tragedias, aprendiendo incluso a aprovecharlas para hacerse más fuerte y tener más posibilidades de sobrevivir. Al comienzo del nuevo milenio, un siglo después del legendario encuentro de W. C. Handy con el flaco guitarrista de Tutwiler, el *blues* de Mississippi casi ha sido exterminado por la larga serie de desastres, tanto impersonales como específicos, que han diezmando sus filas. Mientras preparaba este libro, prácticamente cada vez que mencionaba que estaba escribiendo sobre el *blues* del Delta, me preguntaban por los efectos devastadores del huracán Katrina. Esta pregunta revela una confusión geográfica, ya que la región del Delta está lejos de la costa de Mississippi, donde se hallan Biloxi y sus casinos, que fue donde el huracán causó más daños. En cualquier caso, la percepción de mis interlocutores era cierta. Una buena parte de la auténtica tradición del *blues* del Delta ha sido devastada y destruida, pero no por algo tan transitorio como un huracán.

El sueño de H. C. Speir, consistente en crear un sello discográfico con sede en Mississippi para promover la música de la región fue reavivado unos años más tarde, como ya hemos visto, gracias al esfuerzo de Matthew Johnson, que creció cerca del lugar donde había estado el antiguo emporio de Speir. Tal vez Johnson sea la última persona dedicada a buscar y grabar a los artistas ocultos que todavía surgen con fuerza en su estado natal. Por desgracia, el catálogo de artistas de su sello, Fat Possum, parece haber recibido la maldición de alguna deidad vengativa. La pérdida de Burnside y Kimbrough fue, probablemente, un golpe más duro de lo que ninguna compañía independiente podría superar.

Robert Palmer, el crítico e historiador del *blues* que había colaborado con el sello haciendo de asesor y, ocasionalmente, de productor, podría haber servido como guía

para encontrar otro artista talentoso. Pero Palmer falleció en noviembre de 1997 de una enfermedad hepática. Sólo tenía cincuenta y dos años.

Matthew Johnson decidió seguir adelante sin su mentor, pero sus diversos proyectos para promover el principal recurso natural de Mississippi tuvieron muy mala fortuna. Johnson creyó que Asie Payton, que trabajaba a tiempo completo como granjero en Holly Ridge, donde había pasado la mayor parte de su vida desde que nació, en 1937, podría convertirse en una estrella del *blues*. Payton tenía una voz expresiva y un estilo interpretativo muy enérgico, dos cualidades adecuadas para llegar a un público amplio, no restringido al de los aficionados al *blues*. Desgraciadamente, Payton murió de un ataque al corazón en 1997. Fat Possum se tuvo que conformar con editar unas maquetas y unas viejas grabaciones en cinta como homenaje póstumo a otro músico que podría haber sido una estrella del Delta. Un descubrimiento más reciente, Charles Caldwell, parecía perfecto para convertirse en el siguiente gran éxito de Fat Possum: se trataba de un músico crudo y apasionado de la zona del norte del estado que se acercaba a su sexagésimo cumpleaños y nunca había grabado un disco. Johnson le hizo un contrato, pero cuando estaban preparando su primer lanzamiento, *Remember Me* [Recuérdame], a Caldwell se le diagnosticó un cáncer de páncreas y falleció antes de que la obra pudiera editarse. Johnson tuvo más suerte con T-Model Ford, un *bluesman* que estaba en la miseria y cuyo lenguaje subido de tono parecía muy apropiado para gustar a la generación del *hip-hop* —sus canciones de amor están plagadas de promesas de «patearte el culo» y «romperte un brazo»—, aunque hiciera difícil que sus temas se pincharan en la mayoría de las emisoras de radio. Pero James Lewis Carter Ford, nacido probablemente en 1924 (no está muy seguro), tiene un aspecto demasiado envejecido y decrépito como para llevar a cabo estas amenazas; además, la lista de sus antecedentes penales es mucho más larga que la de su producción discográfica. Por todo esto, no es el artista ideal para contribuir al éxito de una compañía. Si Fat Possum tuviera acciones, los inversores las venderían a bajo precio, aunque sólo fuera por el envejecimiento de los bienes de la sociedad.

Esta clase de penalidades no es exclusiva de Fat Possum. Muchos otros prometedores músicos de la región consiguieron hacer uno o dos discos antes de morir, de caer enfermos o de que la indiferencia del público acabara con sus carreras. Lonnie Pitchford, nacido en 1955 en Lexington (Mississippi), parecía destinado a convertirse en el principal exponente de la tradición local entre los nacidos en la generación del *baby boom*. Tocaba el arco de diddley con una habilidad impresionante, teniendo en cuenta las limitaciones inherentes a este instrumento de una sola cuerda, y también dominaba la guitarra, el piano, el bajo y la armónica. Además, como era un excelente carpintero, Pitchford recordaba a los primeros músicos de *blues*, que construían sus propios instrumentos. Por otra parte, siendo un protegido de Robert Lockwood, podía reivindicar que provenía de un potente linaje que se remontaba al profesor y padrino de Lockwood, Robert Johnson. Pero Pitchford

murió de sida en 1998, a los cuarenta y tres años, y en el momento en que escribo todos sus discos están descatalogados. Una situación triste la de este artista de gran talento: su música nunca estuvo bien documentada durante su vida, y ha sido injustamente dejada de lado tras su fallecimiento.

Eddie Cusic sacó su primer disco en 1998, después de haber pasado casi toda la vida trabajando de picapedrero en una cantera perteneciente al gobierno. Cusic había tocado con frecuencia en la zona del Delta con otro residente de Leland, Son Thomas, pero nunca había tenido la oportunidad de hacer una grabación comercial hasta los setenta y un años, cuando Matthew Block logró dar con él en su modesto hogar, situado detrás de la vieja tienda de grano y productos alimenticios de la localidad. Lo más importante que había hecho Cusic hasta entonces era enseñarle casi todo lo que sabía del *blues* a una futura estrella del *rhythm and blues*, Little Milton. Pero Block tenía la firme determinación de grabar un disco con la música de Cusic, y el resultado, titulado *I Want to Boogie* [Quiero bailar el *boogie*], puso de manifiesto que las tradiciones musicales de la generación de antes de la guerra todavía se mantenían vivas en la región del Delta. Sin embargo, también Cusic, como tantos otros músicos sexagenarios y septuagenarios que se descubrieron en esta época, parece destinado a no ser más que una nota al pie en la historia del *blues* del Delta, un artista más cuyas oportunidades fueron demasiado escasas y llegaron demasiado tarde.

Big Jack Johnson, nacido en 1940, es un jovencito en comparación, y aunque ya haya superado la edad en que, en la mayor parte de los oficios, la jubilación es obligatoria, suele servir como ejemplo para afirmar que la tradición del Delta todavía goza de vitalidad. En el Delta, Johnson tiene bastante éxito, y a diferencia de muchos de sus contemporáneos, ha grabado varios discos, tanto bajo su nombre como formando parte de los Jelly Roll Kings. Tiene una gran voz y un gran corazón, conoce bien su tradición musical y su forma de tocar la guitarra es una digna continuación del estilo de Clarksdale, donde vivió a lo largo de casi toda su carrera. Johnson, pues, merece más que de sobra todos los elogios que ha recibido. De todos modos, es revelador que su apodo, «el Hombre del Petróleo», no tenga que ver con alguna peculiaridad en su forma de comportarse sobre el escenario sino con el hecho de que, durante largos años, hasta que a comienzos de la década de 1990 se pudo dedicar plenamente a la música, trabajara conduciendo un camión cisterna. Así es la vida para muchos músicos de *blues* de Mississippi de la generación actual, igual que fue para Skip James, Son House, Booker White y tantos otros que tuvieron que ganarse la vida dedicándose a ocupaciones en las que en ningún momento intervenían sus guitarras. Big Jack Johnson, por su parte, continúa defendiendo la tradición del Delta, pero ¿cuántos músicos jóvenes hay entre bastidores dispuestos a salir al escenario y sustituirlo cuando llegue el momento?

Mucho más conocidos que Johnson son Keb Mo y Chris Thomas King, pertenecientes a la generación del *baby boom*, que han hecho más que ningún otro músico de su quinta por llevar el sonido tradicional del Delta a un nuevo público.

Pero gracias a sus casos descubrimos una característica de los caprichos de la moderna industria del espectáculo, ya que ambos se hicieron populares en el mundo del *blues* como actores antes de llegar a ser ampliamente conocidos por sus discos. Cuando nació en Los Ángeles en 1951, Keb Mo fue bautizado con el mucho menos romántico nombre de Kevin Moore. En su juventud, aprendió a tocar la trompeta y la trompa, además de la guitarra. Hizo sus primeros bolos tocando con una banda de *calypso*, pero en los últimos años de su adolescencia empezó a dedicar toda su atención al *rhythm and blues*. El momento decisivo para el lanzamiento de su carrera fue cuando lo contrataron para interpretar a un *bluesman* del Delta en una producción teatral llamada *Rabbit Foot* [Pie de conejo]. Su trabajo resultó tan convincente que volvieron a darle una oportunidad, en este caso para interpretar al mismísimo Robert Johnson en el docudrama *Can You Hear the Wind Howl?* [¿Oyes como aúlla el viento?]. Moore demostró, en el escenario y en la pantalla, que tenía mucho en común con un músico del Delta. Poniéndose un nombre más *bluesero*, Keb Mo ya estaba listo para asumir la tarea de mantener viva la llama del Delta: la realidad imita al arte. Sus discos se han vendido bien y han recibido numerosos premios.

Chris Thomas King recorrió un camino similar. La primera música que le interesó fue la de Jimi Hendrix, el *soul* y el *rap*. Pero la oportunidad de interpretar a Tommy Johnson, la leyenda del Delta, en la exitosa película de los hermanos Coen *O Brother!*, le sirvió para demostrar que podía representar bien el personaje de un *bluesman* tradicional. Sus grabaciones, como las de Keb Mo, suelen estar entre las que mejor venden y más se escuchan del género. Que quede claro que ambos son músicos ejemplares, que pueden tocar *blues* antiguo de un modo muy convincente cuando así lo desean; la cuestión es cuánto lo desean, ya que los dos parecen querer evitar que se los asocie demasiado con la música tradicional y dan la impresión de dirigirse a un público más amplio que el que tiene ésta. Es imposible no percibir la ironía de esta situación: los más famosos custodios del lenguaje del Delta, tan valorado por su autenticidad y por la profundidad de sus raíces, ahora despuntan, aparentemente, gracias a los caprichos de los directores de *castings* que con toda probabilidad nunca han puesto el pie en el estado de Mississippi.

Pero, aunque la oferta de músicos de *blues* del Delta talentosos y auténticos sea escasa, la demanda está creciendo, ya que la industria turística del estado cada vez se esfuerza más por promocionar esta clase de música. Se publican guías y mapas del *blues*, se abren museos del *blues*, se erigen monumentos conmemorativos y se organizan más de una docena de festivales de *blues* por año. Sin embargo, esta incesante actividad superficial apenas puede ocultar el hecho de que los jóvenes afroamericanos del Delta demuestran muy poco interés por esta tradición. Los aficionados que en la actualidad hacen que el *blues* del Delta sea un producto económicamente viable son, en una proporción muy elevada, blancos, de nivel cultural alto y no residentes en Mississippi. Los visitantes más entusiastas de los museos del *blues* y los sitios sagrados de la tradición del Delta suelen venir de muy

lejos; en general, se trata de devotos viajeros que provienen de Europa, Japón, Australia y otros lugares lejanos, cuya llegada a estos lugares tal vez sirva de elocuente testimonio del alcance global que ha tenido esta clase de música, pero apenas contribuye a despejar las dudas sobre si la influencia fundamental del Delta en la historia de la música norteamericana (y global) es algo que pertenece al pasado. Tampoco resulta tranquilizador para los aficionados constatar que los mapas y guías de viaje donde aparecen los lugares de referencia del Delta señalan más cementerios que garitos.

En cualquier caso, las compañías discográficas no han perdido el interés por los jóvenes intérpretes formados en la tradición de Mississippi; aunque lo cierto es que suelen escoger a los artistas del mismo modo que las sociedades medievales elegía a sus reyes, es decir, entre la prole de los nombres más famosos de la generación anterior. En los últimos años, se han publicitado de una manera sorprendente los discos de varios hijos y nietos de John Lee Hooker, Muddy Waters, R. L. Burnside, Junior Kimbrough, Sid Hemphill y otros maestros de una época lejana. Sería un error desestimar esta música sencillamente por el gran esfuerzo de *marketing* que se ha hecho para darla a conocer, que da a entender que el talento para el *blues* es una especie de derecho hereditario o de capacidad transmisible genéticamente. Pero no deja de resultar chocante que el *blues*, tal vez la más *innoble* de todas las tradiciones culturales de Estados Unidos, la menos susceptible de tener pretensiones de pedigrí, ya que es, de hecho, una auténtica meritocracia en la que la profundidad espiritual es lo que da la talla de un músico, y no su árbol genealógico; no deja de resultar curioso que, en este contexto, la fama de los apellidos tenga tanta fuerza.

La más exitosa de todas estas bandas de segunda generación ha sido, sin ninguna duda, la North Mississippi Allstars, formada en torno al considerable talento de Luther Dickinson, que canta y toca la guitarra *slide* de manera cautivadora, del batería Cody Dickinson y del bajista Chris Chew. Durante un tiempo, Dwayne Burnside, el hijo de R. L., también aportó su guitarra y su voz al grupo. Luther y Cody, por su parte, son hijos del legendario productor y músico Jim Dickinson, que trabajó como músico de estudio con los Rolling Stones (su piano se puede oír en «Wild Horses» [Caballos salvajes]), Arlo Guthrie (lo mismo en «The City of New Orleans» [La ciudad de Nueva Orleans]) y otros artistas de la compañía Atlantic, además de estar involucrado en algunas bandas influyentes, aunque no muy populares, de Memphis, como Mudboy and the Neutrons, y de mantener relaciones personales con varias generaciones de leyendas del *blues* de Memphis y Mississippi desde la época en que participaba en *jam sessions* con gente como Furry Lewis y Gus Cannon.

Luther Dickinson le cogió el gusto a la vida de músico desde muy jovencito y se llevaba a la cama una guitarra del mismo modo que otros niños se llevan un muñeco de peluche, pero al principio sus intereses eran bastante distintos de los de su padre. El breve flirteo del joven con el *punk rock* dejó paso a un profundo aprecio por las

riquezas musicales que había en su entorno, y los North Mississippi Allstars montaron su repertorio basándose en las canciones —y, a veces, contando con las apariciones estelares— de R. L. Burnside, Otha Turner y otros exponentes de la tradición local. Cuando se formó la banda en 1996, estos artistas todavía vivían, pero con el declive gradual y la desaparición de la generación anterior, los jóvenes Allstars han ido ascendiendo hasta convertirse en los principales representantes, a nivel nacional, del estilo de *blues* practicado en la zona norte de Mississippi.

Mientras tanto, Matthew Johnson, cuya compañía no ha participado directamente en este éxito —los Allstars en la actualidad graban para su propio sello—, sigue trabajando para mantener a flote a Fat Possum. En su esfuerzo por descubrir maestros desconocidos del *blues* de Mississippi, Johnson ha viajado a muchos garitos ignotos y ha esperado en los umbrales de las casas de incontables desconocidos —no sin cierta nostalgia, dice que le gustaría tener un dólar por cada vez que ha oído a un niño gritar: «hay un hombre blanco en la puerta»—, pero se ha dado cuenta de que, cada vez más, los artistas que graba y apoya proceden de otros estados. Los Black Keys, otra prometedora banda que durante un tiempo grabó para Fat Possum, suena como un auténtico grupo de Mississippi, sobre todo cuando hacen sus excelentes versiones de Junior Kimbrough; pero el guitarrista Dan Auerbach y el batería Patrick Carney son de Akron (Ohio). Erika Wennerstrom, cuyo grupo, Heartless Bastard, también graba para Fat Possum, es asimismo originaria de Akron. Dax Riggs, el líder de Deadboy & the Elephantmen, nació en Evansville (Indiana), y su compañera musical Tessie Brunet creció en Louisiana. En resumen, el sello surgido en Mississippi ya no se basa en los artistas surgidos en Mississippi.

En cierto modo, este enfoque de Johnson, más abarcador, es el adecuado. El legado de las tradiciones del Delta y de la zona norte del estado ya no está circunscrito a ninguna frontera. En realidad, la grandeza de la música puede medirse por la fuerza con que se introduce en el paisaje sonoro global y por su categórico rechazo a permanecer confinada en la definición estática de un arte folclórico o un estilo local. El buscador de talentos interesado por la próxima gran banda de *blues* puede encontrarla en cualquier parte, en Bakersfield o en Newark, en Liverpool o en Addis Abeba. Allá donde esté, la sangre de los pioneros del Delta correrá por las venas de este grupo, el espíritu de Robert Johnson se cernirá sobre sus actuaciones y su genealogía imaginaria se remontará a Clarksdale y Parchman, Tutwiler y el río Yazoo, digan lo que digan los certificados de nacimiento de sus componentes.

Pero, a pesar de todo esto, sería un error desdeñar el Delta, considerarlo meramente un lugar histórico y turístico similar a los campos de batalla de la Guerra Civil, donde ya no pasa nada y sólo quedan los recuerdos. Hace poco tiempo, muchos aficionados al *jazz* pensaban eso sobre Nueva Orleans: su lugar en la historia de esa música había sido eclipsado años atrás por Chicago, Nueva York, Los Ángeles, Filadelfia, Detroit y otros núcleos urbanos más vibrantes. Los turistas podían imaginarse, después de tomar unas copas, que el *jazz* que se tocaba en el barrio

francés era de primera categoría, pero los verdaderos aficionados sabían la verdad. Sin embargo, el ascenso de una nueva generación de músicos de Nueva Orleans —Wynton Marsalis y sus hermanos, Henry Butler, Harry Connick, Terence Blanchard, Nicholas Payton y algunos otros— reafirmó la importancia (no sólo artística, sino también comercial, desde luego) de la tradición de Nueva Orleans un siglo después del nacimiento de Jelly Roll Morton y King Oliver. Es muy posible que algo similar suceda en el Delta: un resurgimiento del *blues* que no se limite a imitar el pasado sino que lleve a esta música hacia el futuro. Muchos de los elementos que contribuyeron al primer florecimiento del *blues* del Delta —sus huellas digitales sociológicas, demográficas y culturales, por decirlo así— todavía están presentes, por desgracia, en muchos aspectos. El conflicto entre las visiones del mundo espiritual y profana permanece arraigado en la conciencia de la gente, aunque, durante todas estas décadas, la balanza se ha inclinado un tanto hacia la segunda. Por otra parte, nadie discutirá que el pueblo de esta región todavía tiene muchos motivos para conservar el sentimiento *blue*, ni que se han ganado el derecho de convertirlo en canciones. Y, por encima de todo, los aficionados están esperando que el fuego se reavive en el Delta; en buena medida, lo están deseando. Algo me dice que no se verán decepcionados.

AUDICIONES RECOMENDADAS CIEN *BLUES* FUNDAMENTALES

La mayor parte de las audiciones recomendadas en los libros de música se refieren a cedés o elepés. En cambio, yo proporciono aquí una lista de cien canciones sueltas; me interesan estas interpretaciones concretas y no tanto los discos de que formaron parte ni sus reediciones. Tengo la esperanza de que sugerir una canción en lugar de un álbum entero, servirá para suscitar una escucha más atenta y constante, de manera que esta cantidad de música relativamente pequeña —los cien temas durarán unas cinco o seis horas— llegará a ser profundamente familiar para mis lectores. Un listado de canciones también tiene ventajas prácticas en esta época de descargas y listas de reproducción, en la que muchos aficionados a la música ya no emplean el formato cedé. Por último, una guía de esta clase podrá seguir siendo útil incluso cuando ciertos discos sean descatalogados, o cuando sus títulos se sustituyan por otros; quedando, por lo tanto, al margen de las veleidosas decisiones de los ejecutivos de la industria del espectáculo. Cada canción lleva una identificación adicional, que en general consiste en el número del lanzamiento original, con el objetivo de que a los lectores curiosos les resulte más sencillo encontrarla. Aunque mi tema es el *blues* del Delta, he incluido unas pocas canciones de fuera de esta región —por ejemplo, de Blind Lemon Jefferson y Bessie Smith— para situar nuestra materia en un contexto más amplio.

ARTISTA	CANCIÓN	REFERENCIA DISCOGRÁFICA
Akers, Garfield (con Joe Callicott)	“Cottonfield Blues”	Vocalion 1442
Bailey, Kid	“Mississippi Bottom Blues”	Brunswick 7114
Bracey, Ishmon	“Saturday Blues”	Victor 21349
Brown, William	“Mississippi Blues”	Biblioteca del Congreso, 1942
Brown, Willie	“Future Blues”	Paramount 13090
Brown, Willie	“Make Me a Pallet on the Floor”	Biblioteca del Congreso, 1941
Burnside, R. L.	“Goin’ Down South”	<i>First Recordings</i> (Fat Possum), 2003
Canned Heat (con John Lee Hooker)	“Drifter”	Liberty LST-35002
Cream	“I’m So Glad”	Polydor 623 031
Crudup, Arthur	“Dirt Road Blues”	Victor 20-2757
Delaney, Mattie	“Tallahatchie River Blues”	Vocalion 1480
Edwards, David “Honeyboy”	“Worried Blues”	Biblioteca del Congreso, 1942

ARTISTA	CANCIÓN	REFERENCIA DISCOGRÁFICA
Handy, W. C.	"St. Louis Blues"	Black Swan 2053
Harris, William	"I'm Leavin' Town"	Gennett 6306
Hooker, John Lee	"Boogie Chillen"	Modern 20-627
Hooker, John Lee	"Boom Boom"	Vee-Jay 438
Hooker, John Lee	"Dimples"	Vee-Jay 205
Hooker, John Lee	"The Healer"	Chameleon D2-74808
Hooker, John Lee	"I'm in the Mood"	Modern 835
Hooker, John Lee	"Tupelo Blues"	Riverside 838
House, Son	"Death Letter"	Columbia 48867 (1965)
House, Son	"Dry Spell Blues"	Paramount 12990
House, Son	"My Black Mama"	Paramount 13042
House, Son	"Preachin' the Blues"	Paramount 13013
House, Son	"Walking Blues"	Biblioteca del Congreso
Hurt, Mississippi John	"Avalon Blues"	OKeh 8759
Hurt, Mississippi John	"See See Rider"	Biblioteca del Congreso, 1963
James, Elmore	"Dust My Broom"	Trumpet 146
James, Skip	"Devil Got My Woman"	Paramount 13088
James, Skip	"Hard Time Killin' Floor Blues"	Vanguard 79219
James, Skip	"If You Haven't Any Hay Get On Down the Road"	Paramount 13066
James, Skip	"I'm So Glad"	Paramount 13098
Jefferson, Blind Lemon	"See That My Grave Is Kept Clean"	Paramount 12585
Johnson, Louise	"All Night Long Blues"	Paramount 12992
Johnson, Robert	"Come On in My Kitchen"	Vocalion 03563
Johnson, Robert	"Hellhound on My Trail"	Vocalion 03623
Johnson, Robert	"I Believe I'll Dust My Broom"	Vocalion 03475
Johnson, Robert	"Kindhearted Woman Blues"	Vocalion 03416
Johnson, Robert	"Love in Vain"	Vocalion 04630
Johnson, Robert	"Sweet Home Chicago"	Vocalion 03601
Johnson, Robert	"Terraplane Blues"	Vocalion 03416
Johnson, Tommy	"Big Road Blues"	Victor 21279
Johnson, Tommy	"Canned Heat Blues"	Victor V-38535
Johnson, Tommy	"Cool Drink of Water Blues"	Victor 21279
Johnson, Tommy	"Maggie Campbell Blues"	Victor 21409
Jordan, Frank, y un grupo de prisioneros de Parchman	"I'm Going to Leland"	Biblioteca del Congreso, 1936

ARTISTA	CANCIÓN	REFERENCIA DISCOGRÁFICA
Kimbrough, Junior	“Meet Me in the City”	<i>All Night Long</i> (Fat Possum), 1995
King, B.B.	“How Blue Can You Get?”	<i>Live at the Regal Theater</i> , Chicago, 1964
King, B.B.	“Never Make a Move Too Soon”	<i>Midnight Believer</i> (MCA), 1978
King, B.B.	“Paying the Cost to Be the Boss”	<i>Deuces Wild</i> (MCA), 1997
King, B.B.	“Sweet Little Angel”	<i>Live at the Regal Theater</i> , Chicago, 1964
King, B.B.	“Three O’Clock Blues”	RPM 339
King, B.B.	“The Thrill is Gone”	Bluesway LP 6037
Lacy, Rube	“Mississippi Jailhouse Groan”	Paramount 12629
Lewis, Furry	“I Will Turn Your Money Green”	Victor V-38506
McClennan, Tommy	“Bottle It Up and Go”	Bluebird 8373
McDowell, “Mississippi” Fred	“61 Highway Blues”	Biblioteca del Congreso, 1959
McDowell, “Mississippi” Fred	“Red Cross Store”	Capitol SM-409
Mississippi Sheiks	“Sittin’ on Top of the World”	OKeh 8784
Nighthawk, Robert	“Friars Point Blues”	Decca 93037
Patton, Charley	“Banty Rooster Blues”	Paramount 12792
Patton, Charley	“High Water Everywhere”	Paramount 12909
Patton, Charley	“Mississippi Bo Weevil Blues”	Paramount 12805
Patton, Charley	“Moon Going Down”	Paramount 13014
Patton, Charley	“Pony Blues”	Paramount 12792
Patton, Charley	“A Spoonful Blues”	Paramount 12869
Patton, Charley	“Tom Rushen Blues”	Paramount 12877
Petway, Robert	“Catfish Blues”	Bluebird 8838
Reynolds, Blind Joe	“Outside Woman Blues”	Paramount 12927
Rolling Stones	“Love in Vain”	Decca SKL 5025
Shines, Johnny	“Ramblin’”	J.O.B. 116
Smith, Bessie	“Empty Bed Blues”	Columbia 14312-D
Smith, Mamie	“Crazy Blues”	OKeh 4169
Spruell, Freddie	“Milk Cow Blues”	OKeh 8422
Stokes, Frank	“How Long Blues”	Victor V-38512
Thomas, Mattie May	“Dangerous Blues”	Biblioteca del Congreso, 1939
Turner, Otha	“Shimmy She Wobble”	<i>From Senegal to Senatobia</i> (Birdman Records), 2000
Virgial, Otto	“Little Girl in Rome”	Bluebird 86213
Waters, Muddy	“I Be’s Troubled”	Biblioteca del Congreso, 1941

Waters, Muddy	"I Feel Like Going Home"	Aristocrat 1305
Waters, Muddy	"I'm Ready"	Chess 1579
Waters, Muddy	"I'm Your Hoochee Coochee Man"	Chess 1560
Waters, Muddy	"I've Got My Mojo Working"	<i>Muddy Waters at Newport, 1960</i>
Waters, Muddy	"Mannish Boy"	<i>Hard Again (1977)</i>
Waters, Muddy	"Rollin' Stone"	Chess 1426
White, Booker	"Aberdeen Mississippi Blues"	OKeh 05683
White, Booker	"District Attorney Blues"	OKeh 05683
White, Booker	"Fixin' to Die Blues"	Vocalion 05588
White, Booker	"Shake 'Em On Down"	Vocalion 03711
Wiley, Geeshie	"Last Kind Words Blues"	Paramount 12951
Wilkins, Robert	"Rolling Stone"	Victor 21741
Williams, "Big" Joe	"Baby Please Don't Go"	Bluebird B6200
Williams, "Big" Joe	"Providence Help the Poor People"	Bluebird B5930
Wolf, Howlin'	"Back Door Man"	Chess 1777
Wolf, Howlin'	"Evil is Going On"	Chess 1575
Wolf, Howlin'	"Killing Floor"	Chess 1923
Wolf, Howlin'	"Moanin' at Midnight"	Chess 1479
Wolf, Howlin'	"The Red Rooster"	Chess 1804
Wolf, Howlin'	"Smokestack Lightnin'"	Chess 1618
Wolf, Howlin'	"Wang Dang Doodle"	Chess 1777

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

Además de los libros y artículos que se indican aquí, los lectores disfrutarán con los números antiguos de las revistas *Living Blues*, *Blues Unlimited*, *Blues World*, *Blues Revue*, y *78 Quarterly*. Casi todos los números contienen artículos o reseñas relacionados con la tradición del *blues* del Delta que merece la pena leer.

Hugh Barker y Yuval Taylor, *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music* [Imitarlo: La búsqueda de la autenticidad en la música popular], Nueva York, W. W. Norton, 2007.

Michael Bloomfield, con la colaboración de S. Summerville, *Me and Big Joe* [Big Joe y yo], San Francisco, Re/Search Publications, 1980.

Stephen Calt, *I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues* [Preferiría ser el Diabolo: Skip James y el *blues*], Nueva York, Da Capo Press, 1994.

Stephen Calt y Gayle Wardlow, *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton* [El rey del *blues* del Delta: La vida y la música de Charlie Patton], Newton (Nueva Jersey), Rock Chapel Press, 1988.

Samuel Charters, *The Bluesmen* [Los *bluesmen*], Nueva York, Oak Publications, 1967.

Samuel Charters, *The Country Blues* [El *blues* rural], Nueva York, Da Capo Press, 1975.

Samuel Charters, *The Roots of the Blues: An African Search* [Las raíces del *blues*: Una búsqueda africana], Nueva York, Perigee, 1981.

Samuel Charters, *Walking a Blues Road: A Blues Reader 1956-2004* [Recorriendo un camino del *blues*: Guía de lectura 1956-2004] Nueva York, Marion Boyars, 2004.

John Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility* [El ritmo africano y la sensibilidad africana], Chicago, University of Chicago Press, 1981.

James C. Cobb, *The Most Southern Place on Earth: The Mississippi Delta and the Roots of Regional Identity* [El lugar más al sur del mundo: El Delta del Mississippi y las raíces de la identidad regional], Nueva York, Oxford University Press, 1992.

Lawrence Cohn, ed. *Nothing But the Blues: The Music and the Musicians* [Nada más que *blues*: La música y los músicos], Nueva York, Abbeville Press, 1993.

Francis Davis, *The History of the Blues* [La historia del *blues*], Nueva York, Hyperion, 1995.

Robert Dixon y John Godrich, *Recording the Blues* [Grabar *blues*], Nueva York,

Stein & Day, 1970.

David «Honeyboy» Edwards, *The World Don't Owe Me Nothing: The Life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards* [El mundo no me debe nada: La vida y la época del *bluesman* del Delta Honeyboy Edwards], Chicago, Chicago Review Press, 1997.

Dena Epstein, *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War* [Canciones y *spirituals* pecaminosos: La música folk negra hasta la guerra civil] Urbana, University of Illinois Press, 1981.

David Evans, *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues* [El blues de la gran carretera: Tradición y creatividad en el *blues* folk], Berkeley, University of California Press, 1982.

David Evans, *Tommy Johnson*, Londres, Studio Vista, 1971.

John Fahey, *Charley Patton*, Londres, Studio Vista, 1970.

John Fahey, *How Bluegrass Music Destroyed My Life* [Cómo la música *bluegrass* estropeó mi vida], Chicago, Drag City, 2000.

William Ferris, *Blues from the Delta* [El blues procedente del Delta], Garden City (Nueva York), Anchor Books, 1978.

Steve Franz, *The Amazing Secret History of Elmore James* [La asombrosa historia secreta de Elmore James], Saint Louis, BlueSource, 2002.

Paul Garon, *Blues and the Poetic Spirit* [El blues y el espíritu poético], Nueva York, Da Capo Press, 1978.

Ted Gioia, *Work Songs*, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 2006.

Robert Gordon, *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters* [Nada me satisface: La vida y la época de Muddy Waters], Boston, Little, Brown, 2002.

Robert Gordon y Bruce Nemerov, eds., *Lost Delta Found: Rediscovering the Fisk University-Library of Congress Coahoma County Study, 1941-1942* [El Delta perdido y recuperado: Redescubrir el estudio de la Universidad de Fisk y la Biblioteca del Congreso en el condado de Coahoma], Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, 2005.

Bob Groom, *The Blues Revival* [El resurgimiento del blues], Londres, Studio Vista, 1971. Peter Guralnick, *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock 'n' Roll* [Tengo ganas de irme a casa: Retratos del blues y el rock and roll], Nueva York, Bay Back Books, 1999.

Peter Guralnick, *Searching for Robert Johnson*, [En busca de Robert Johnson], Nueva York, Plume, 1998.

- Marybeth Hamilton, *In Search of the Blues: Black Voices, White Visions* [En busca del blues: Voces negras, perspectivas blancas], Londres, Jonathan Cape, 2007.
- W. C. Handy, *Father of the Blues: An Autobiography* [El padre del blues: Una autobiografía], Nueva York, Da Capo Press, 1991.
- Charles Keil, *Urban Blues* [El blues urbano], Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- B. B. King, con la colaboración de David Ritz, *Blues All Around Me: The Autobiography of B. B. King* [Blues a mi alrededor: La autobiografía de B. B. King], Nueva York, Avon Books, 1996.
- B. B. King, con la colaboración de Dick Waterman, *The B. B. King Treasures: Photos, Mementos and Music from the B. B. King Collection* [Los tesoros de B. B. King: Fotos, recuerdos y música de la colección de B. B. King], Nueva York, Bullfinch, 2005.
- Richard Kostelanetz, *The B. B. King Companion: Five Decades of Commentary* [La guía de B. B. King: Cinco décadas de comentarios] Nueva York, Schirmer, 1997.
- Gerhard Kubik, *Africa and the Blues* [África y el blues], Jackson (Mississippi), University Press of Mississippi, 1999.
- Stephen LaVere, ensayo biográfico publicado en *Robert Johnson: The Complete Recordings* [Robert Johnson: Las grabaciones completas] (Columbia C2K 46222).
- Mike Leadbitter, ed., *Nothing But the Blues* [Nada más que blues], Nueva York, Oak Publications, 1971.
- Alan Lomax, *The Land Where the Blues Began* [La tierra donde surgió el blues], Nueva York, Pantheon, 1993.
- David McGee, *B. B. King: There Is Always One More Time* [B. B. King: Siempre hay una vez más], San Francisco, Backbeat, 2005.
- Charles Shaar Murray, *Boogie Man: The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century* [El hombre del boogie: Las aventuras de John Lee Hooker en el siglo xx norteamericano], Nueva York, St. Martin's Press, 2000.
- Robert Nicholson, *Mississippi: The Blues Today* [Mississippi: El blues hoy], Nueva York, Da Capo Press, 1999.
- Jas Obrecht, ed., *Rollin' and Tumblin': The Postwar Blues Guitarists* [Vueltas y volteretas: Los guitarristas de blues de después de la guerra], San Francisco, Miller Freeman, 2000.
- Howard W. Odum y Guy B. Johnson, *The Negro and His Songs: A Study of Typical*

- Negro Songs in the South* [El negro y sus canciones: Un estudio de las típicas canciones negras del sur], Hatboro (Pennsylvania), Folklore Associates, 1964.
- Howard W. Odum y Guy B. Johnson, *Negro Workaday Songs* [Canciones negras para trabajar], Nueva York, Negro Universities Press, 1969.
- Paul Oliver, *Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues* [Esta mañana empezó la tristeza: El significado en el blues], Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Paul Oliver, *Conversation with the Blues* [Conversación con el blues], Nueva York, Horizon, 1965.
- Jim O'Neal y Amy van Singel, eds., *The Voice of the Blues: Classic Interviews from Living Blues Magazine* [La voz del blues: Entrevistas clásicas de la revista *Living Blues*], Nueva York, Routledge, 2002.
- Robert Palmer, *Deep Blues* [Blues profundo], Nueva York, Penguin Books, 1982.
- Charles Peabody, «Notes on Negro Music» [Notas sobre la música negra] *Journal of American Folk-Lore*, 16 (julio-septiembre de 1903), pp. 148-52.
- Barry Lee Pearson y Bill McCulloch, *Robert Johnson: Lost and Found* [Robert Johnson: Perdido y encontrado], Urbana, University of Illinois Press, 2003.
- John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds* [La música negra de dos mundos], Nueva York, Original Music, 1972.
- Robert Sacré, ed., *The Voice of the Delta: Charley Patton and the Mississippi Blues Traditions, Influences and Comparisons, An International Symposium* [La voz del Delta: Charley Patton y las tradiciones, influencias y comparaciones del blues de Mississippi], Lieja, Presses Universitaires de Liège, 1987.
- Charles Sawyer, *The Arrival of B. B. King* [La llegada de B. B. King], Nueva York, Doubleday, 1980.
- James Segrest y Mark Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf* [Gimiendo a medianoche: La vida y la época de Howlin' Wolf], Nueva York, Pantheon, 2004.
- Jon Michael Spencer, *Blues and Evil* [El blues y el mal], Knoxville (Tennessee), University of Tennessee Press, 1993.
- Charles S. Sydnor, *Slavery in Mississippi* [La esclavitud en Mississippi] Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1966.
- Jeff Todd Titon, *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis* [El antiguo blues rústico: Un análisis musical y cultural], Chapel Hill (Carolina del Norte), University of North Carolina Press, 1994.

Alex van der Tuuk, *Paramount's Rise and Fall: A History of the Wisconsin Chair Company and Its Recording Activities* [El ascenso y el declive de Paramount: Una historia de la compañía de sillas de Wisconsin y sus grabaciones], Denver, Mainspring Press, 2003.

Elijah Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* [Escapar del Delta: Robert Johnson y la invención del *blues*], Nueva York, Harper-Collins, 2004.

Gayle Dean Wardlow, *Chasin' That Devil Music* [La persecución de esa música diabólica], San Francisco, Backbeat Books, 1998.

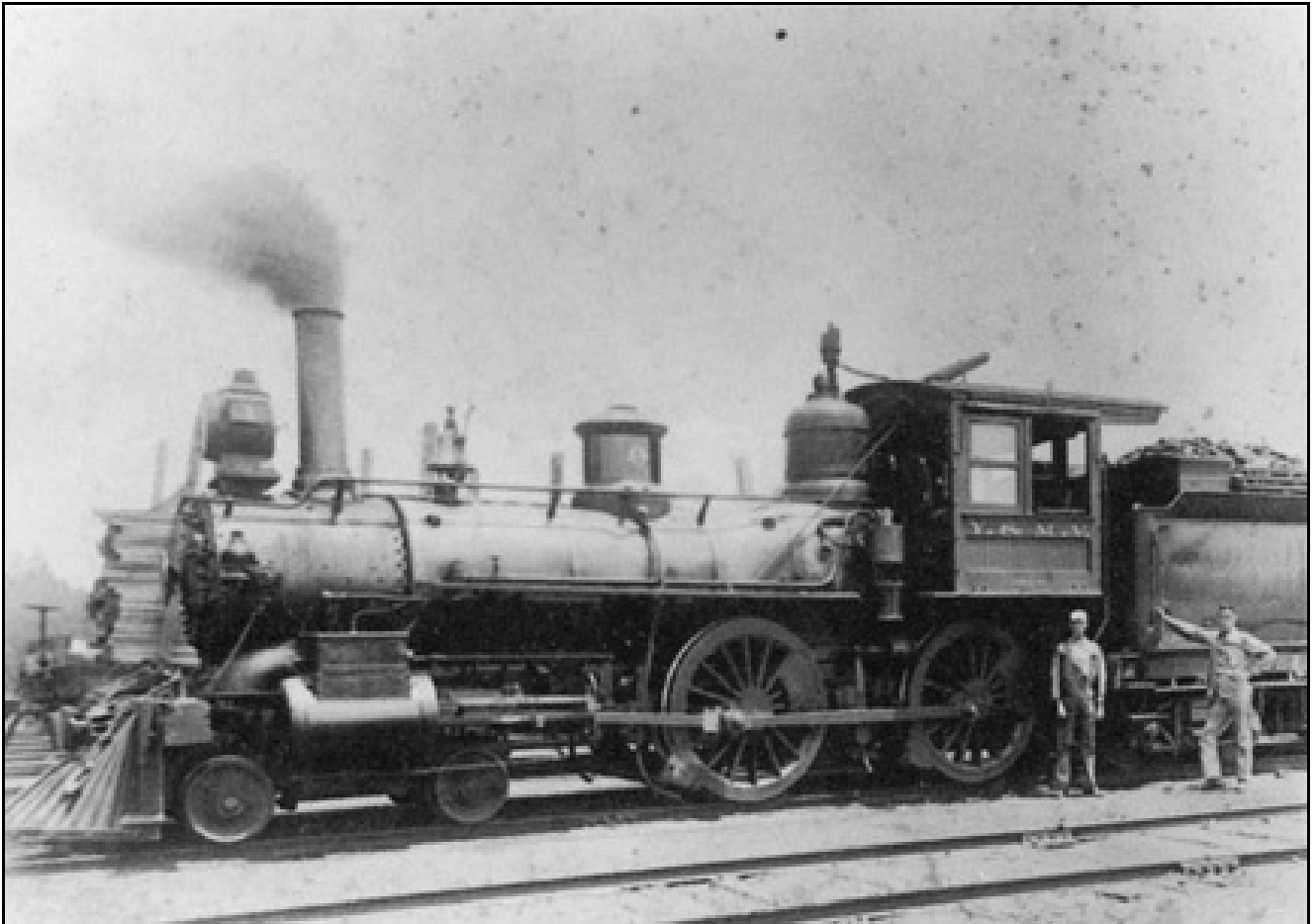
Dick Waterman, *Between Midnight and Day: The Last Unpublished Blues Archive* [Entre la medianoche y el día: El último archivo inédito del *blues*], Nueva York, Thunder's Mouth Press, 2003.



Durante el trabajo arqueológico que llevó a cabo en la región del Delta en 1901 y 1902 (que recoge la imagen), el estudioso Charles Peabody documentó algunos de los primeros ejemplos del *blues* del Delta. (De Charles Peabody, *Exploración de túmulos, condado de Coahoma, Mississippi*, junio de 1904)



Parchman era una mezcla de prisión y plantación, y fue el hogar, durante periodos breves y prolongados, según el caso, de muchos grandes intérpretes de *blues* del Delta. Esta foto, tomada alrededor de 1916, muestra a los reclusos frente a la casa del superintendente. (Departamento de archivos y registros de Mississippi)



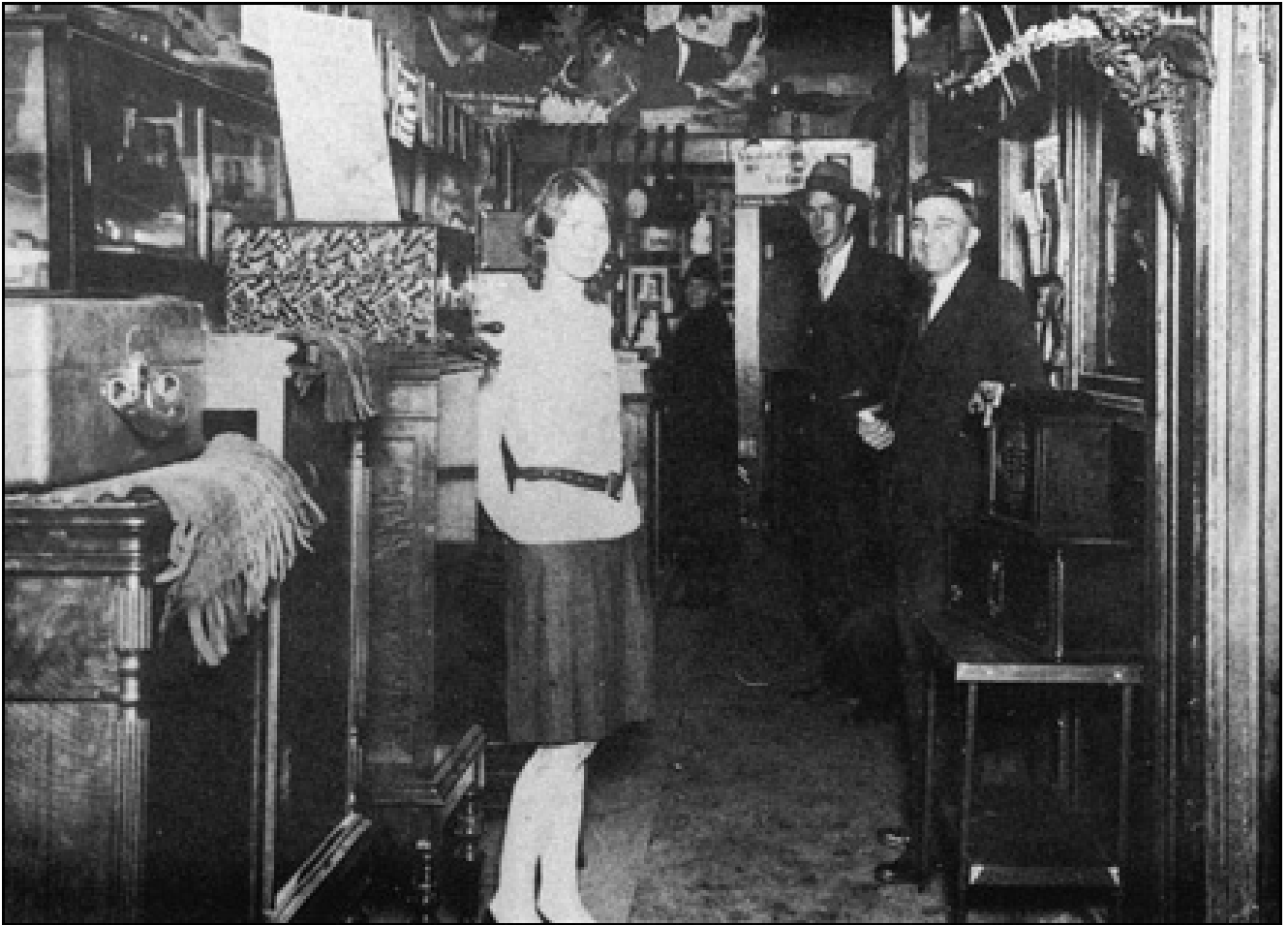
La letra de un famoso *blues* habla del lugar donde «el sureño se cruza con el perro». Se refiere al tren de pasajeros *Yellow Dog*, retratado aquí en Clarksdale en 1909. (Foto por cortesía de Gayle Dean Wardlow)



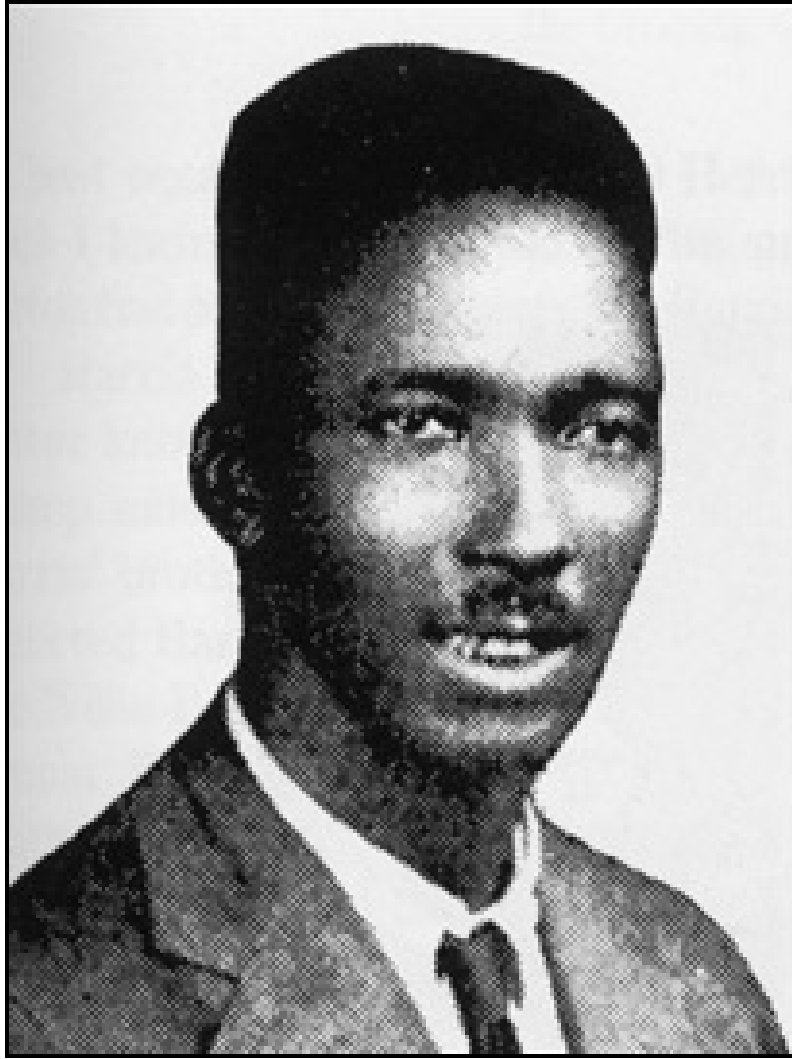
La plantación Dockery era el hogar de Charley Patton cuando hizo sus primeras grabaciones para el sello Paramount. (Fotos por cortesía de Gayle Dean Wardlow)



Muchos músicos de *blues* también encontraron trabajo en los espectáculos de los curanderos. En el sur, éstos eran uno de los pocos escenarios en los que se les permitía actuar ante un público numeroso. (Foto por cortesía de Gayle Dean Wardlow)



La tienda de H. C. Speir en Jackson (Mississippi), fotografiada en 1929. Este local atraía a músicos de *blues* como Robert Johnson y Skip James, que acudían a hacer una audición con la esperanza de que los fichara un sello discográfico. (Foto por cortesía de Gayle Dean Wardlow)



Tommy Johnson es uno de los músicos de Mississippi más influyentes de las décadas de 1920 y 1930, pero sólo se conoce la existencia de una foto suya, procedente del catálogo de 1929 de una compañía discográfica. (Foto por cortesía de Gayle Dean Wardlow)

New!
Paramount Records
 — Super Electrical Recordings —



L. JEFFERSON C. PATTON

Everybody Enjoys These

13821—Blues Harmonica Blues—Instrumental BluesCarver Boys
 Wang Wang Harmonica Blues—Instrumental Blues.....Carver Boys

13821—Ain't Goin' That Way—You
 You Can't Get Enough of

13822—Black And Evil Blues—The
 Broadway St. Woman Blues

13823—Back To The Woods Blues
 Good Gal—Yours—Please

13824—It Ain't So Good—Trunk
 Squeeze' The Blues—Trunk



El sello Paramount promocionó a Charley Patton como el sucesor de Blind Lemon Jefferson, cuyos discos habían demostrado la viabilidad comercial del *blues* tradicional. (Imagen por cortesía de Gayle Dean Wardlow)



Las imágenes publicitarias de los discos de *blues* tradicional solían recurrir a los estereotipos de la vida disipada y la conducta poco honorable. (Imágenes por cortesía de A. Paul Pedersen)



Los trabajadores del Delta, como los que aparecen en esta foto de 1938, solían trabajar de sol a sol por sólo un dólar al día. (Foto de Dorothea Lange, por cortesía de la Biblioteca del Congreso)



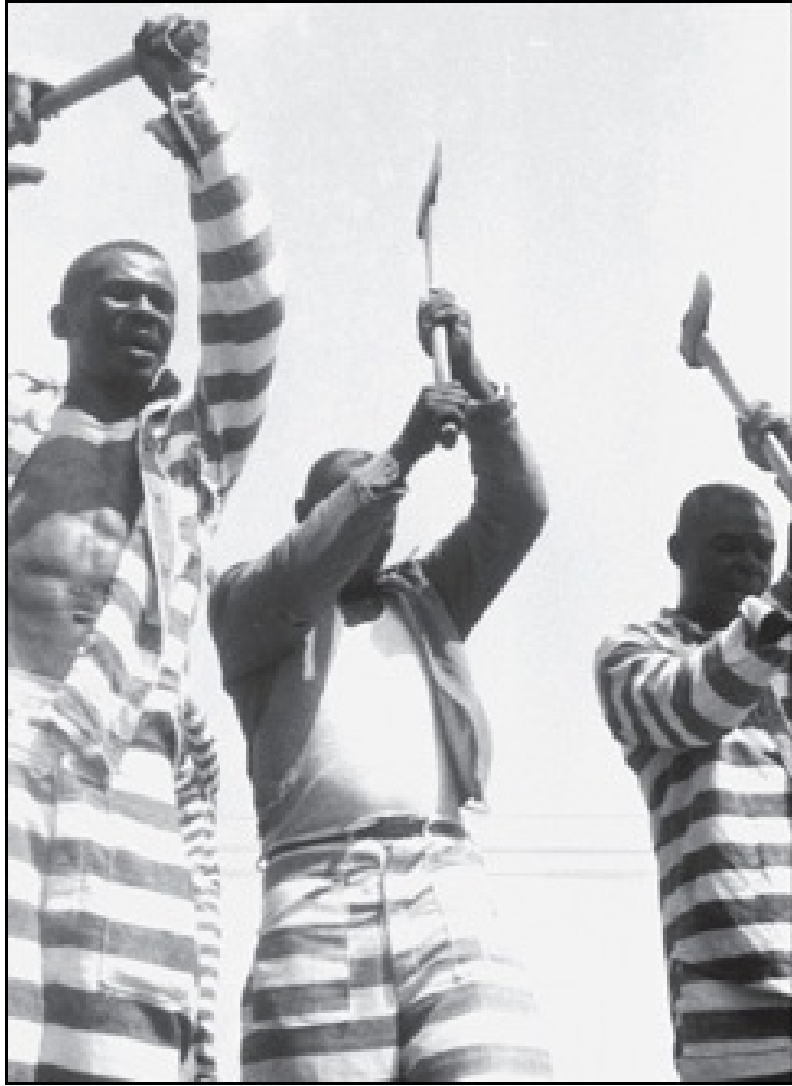
La plantación Hopson, que se ve en esta foto de 1940, contribuyó a la gran migración de trabajadores del Delta hacia otros destinos cuando, unos años más tarde, empezó a emplear máquinas para cosechar el algodón. (Foto de Marion Post Wolcott, por cortesía de la Biblioteca del Congreso)



Los sábados, durante la Gran Depresión, los propietarios de tiendas de Clarksdale (Mississippi), que aparecen en esta foto de 1939, solían enviar camiones a las zonas rurales cercanas para traer a los trabajadores de las granjas a sus locales. (Foto de Marion Post Wolcott, por cortesía de la Biblioteca del Congreso)



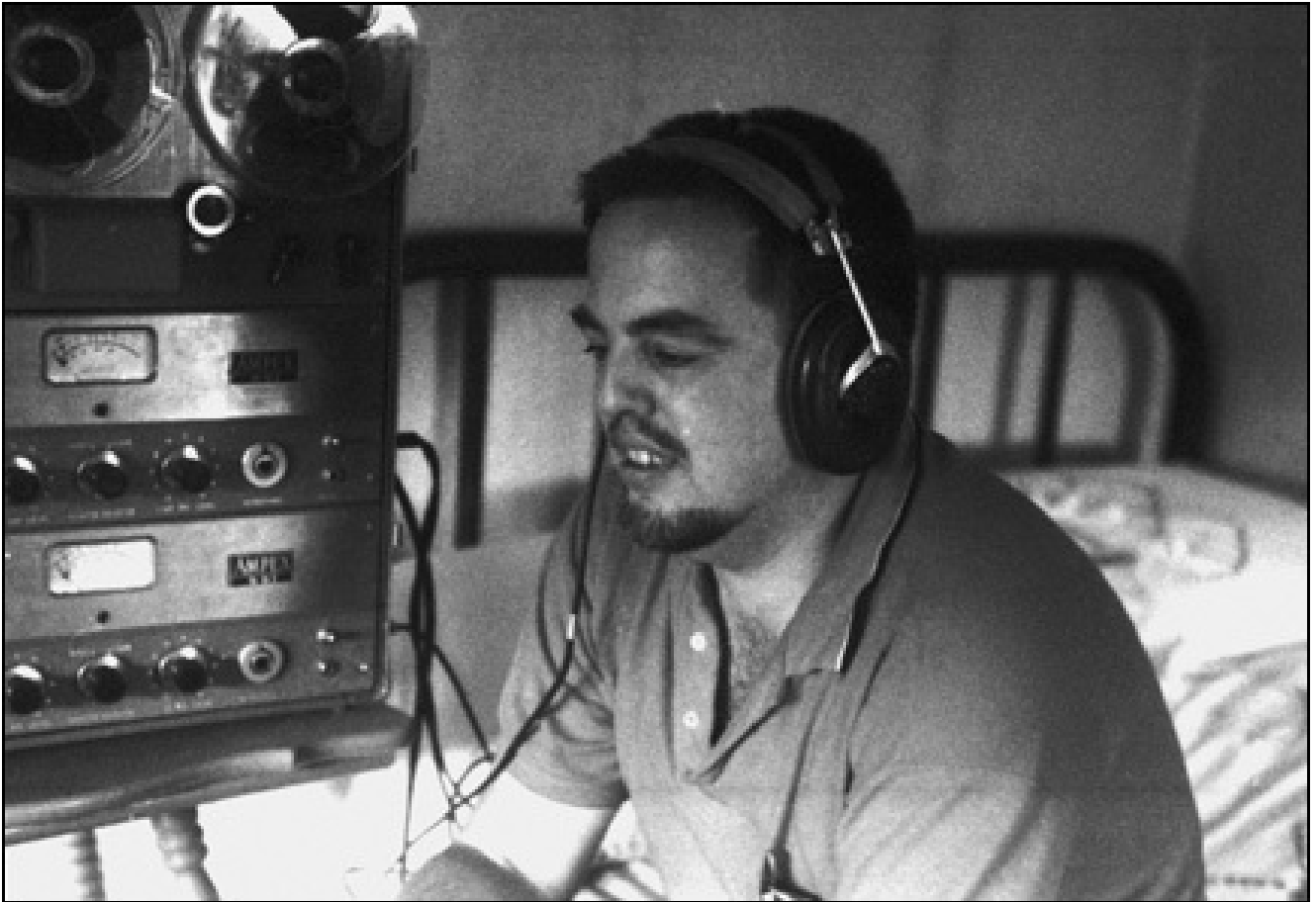
W. C. Handy introdujo el *blues* en el mundo de la música popular, sobre todo con su composición «St. Louis Blues» [El *blues* de Saint Louis], inspirándose en un desconocido guitarrista del Delta que oyó en una estación de tren. (Foto de Carl Van Vechten, por cortesía de la Biblioteca del Congreso)



John y Alan Lomax descubrieron que los presos de la cárcel de Parchman (como los que aparecen en esta foto de 1959) eran una fuente casi inagotable de *blues*, *work songs* y otros estilos tradicionales de música afroamericana. (Foto de Alan Lomax, por cortesía del Archivo de Alan Lomax)



Fred McDowell, una estrella del resurgimiento del *blues* de la década de 1960, aparece aquí con su guitarra y junto a su esposa en el porche de su casa de Como (Mississippi). (Foto de Alan Lomax, por cortesía del Archivo de Alan Lomax)



Alan Lomax escuchando una grabación durante el viaje que realizó en 1959 por el sur de Estados Unidos haciendo trabajo de campo. Lomax llevó a cabo un trabajo muy importante grabando y documentando la música de la región del Delta. (Foto de Shirley Collins, por cortesía del Archivo de Alan Lomax)



John Hurt y Skip James disfrutaron de un enorme impulso a mediados de la década de 1960, pero ninguno de los dos llegó vivo a la siguiente. Aquí aparecen en Newport en 1964. (Foto de Dick Waterman)



Skip James deleita al público de Newport en 1964, durante una celebrada actuación. (Foto de Dick Waterman)



Dos auténticas instituciones norteamericanas: Son House, durante un viaje a Filadelfia en 1965, y la Campana de la Libertad. (Foto de Dick Waterman)



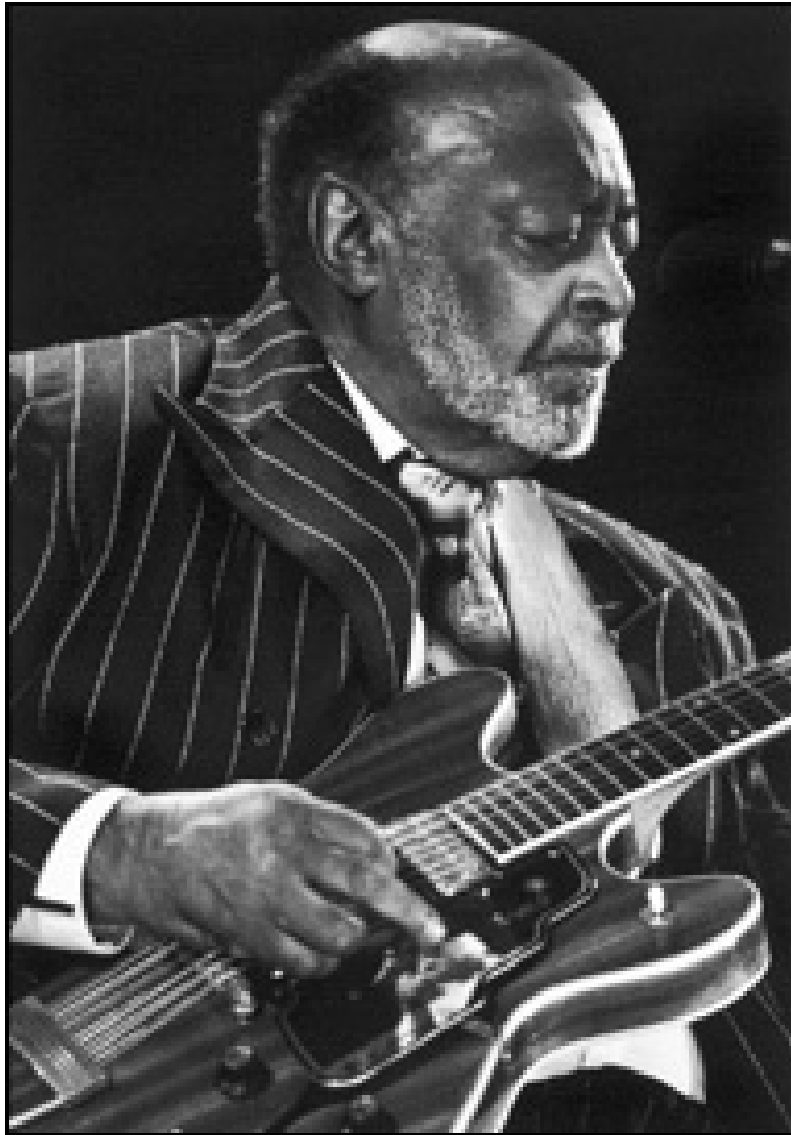
Booker White desapareció de la escena del *blues* hasta que dos intrépidos aficionados lograron encontrarlo en 1963. En esta foto aparece actuando en Newport en 1965. (Foto de Dick Waterman)



Muddy Waters y James Cotton, dos músicos procedentes de Mississippi que contribuyeron a definir el sonido del *blues* de Chicago. Aquí están retratados en Nueva York en 1965. (Foto de Dick Waterman)



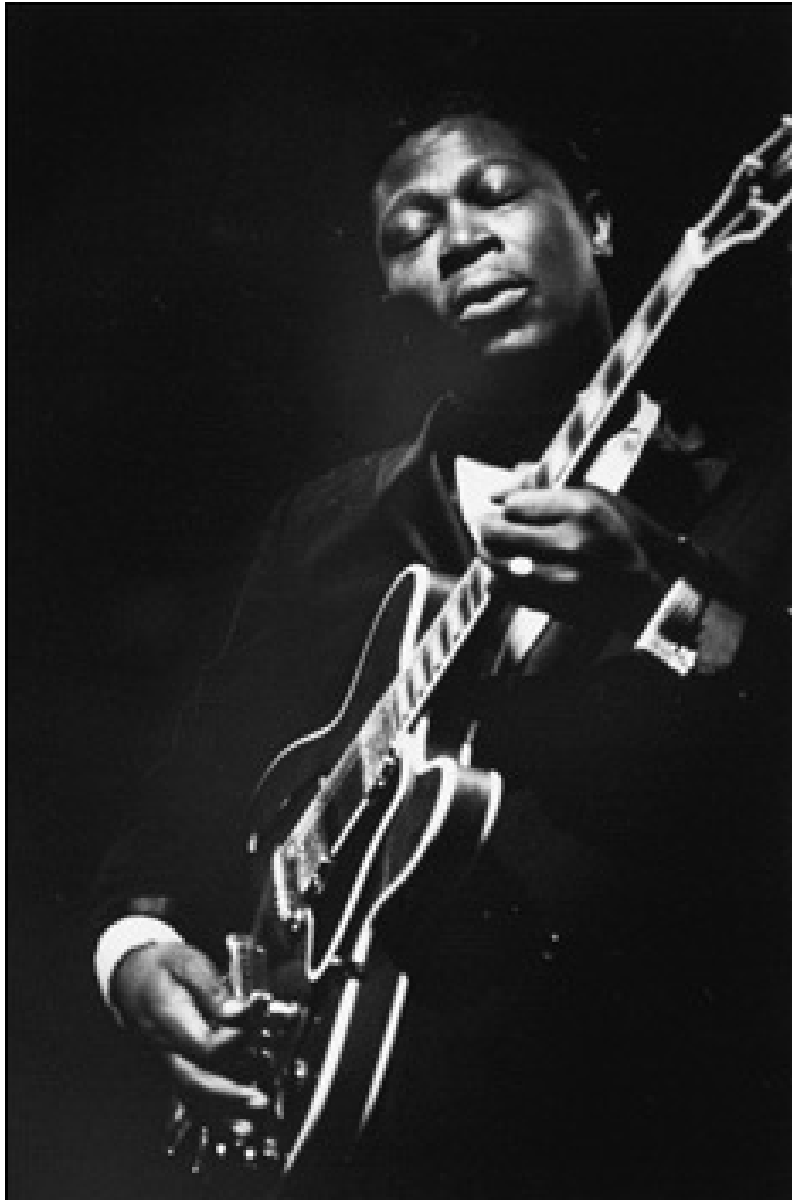
Estas tres leyendas del *blues* —Son House, Skip James y John Hurt— reaparecieron en la escena musical a mediados de la década de 1960, tras muchos años en la sombra. Esta foto se sacó en Newport en 1965. (Foto de Dick Waterman)



Robert Lockwood aprendió a tocar la guitarra con su padrastro, el legendario Robert Johnson. La experimentación que llevó a cabo Lockwood con técnicas del *jazz* y sonidos eléctricos nos sirve para hacernos una idea de la dirección que Johnson podría haber tomado si hubiera vivido más. (Foto de Dick Waterman)



Howlin' Wolf transmitiendo energía al público de Newport en 1966.
(Foto de Dick Waterman)



El primer festival de *blues* de Ann Arbor, celebrado en 1969, fue un evento clave para llamar la atención de un público amplio sobre el *blues*. Aquí vemos a B. B. King, un guitarrista con un estilo muy conmovedor. (Foto de Dick Waterman)



Ike Turner y John Lee Hooker, ambos criados en Clarksdale (Mississippi), tomaron caminos musicales diferentes: Turner se dedicó al *rock and roll* y al *rhythm and blues*, mientras Hooker se mantuvo fiel a sus raíces *blueseras*. Aquí se los ve en Los Ángeles en 1998. (Foto de Dick Waterman)



TED GIOIA (Palo Alto, 21 de octubre de 1957) es un connotado crítico de *jazz* e historiador musical estadounidense, reconocido por los libros *Historia del jazz* y *Delta Blues*, ambos seleccionados como libros notables del año por el *New York Times*. También es músico de *jazz* y fundador del programa de estudios jazzísticos de la Universidad de Stanford. Ha escrito otros libros sobre música como *West Coast Jazz* (1992), *Healing Songs* (2006) y *Work Songs* (2006).

Tres de sus libros han sido galardonados con el premio Deems Taylor de la American Society of Composers, Authors and Publishers. En 2006, Gioia fue el primero en revelar, en un artículo para Los Angeles Times, los archivos del FBI sobre el autor y folclorista Alan Lomax. Actualmente participa en el portal jazz.com y también publica reseñas sobre ficción contemporánea.

Gioia es un pianista y compositor, entre cuyas obras se encuentran *The End of the Open Road* (1988), *Tango Cool* (1990) y *The City is a Chinese Vase* (1998). Posee grados de las universidades de Stanford y Oxford y es dueño de una de las colecciones más grandes de material de investigación sobre *jazz* y música étnica en los Estados Unidos.

Notas

[1] **el más fértil de todo el mundo:** Sobre la fertilidad de la tierra del Delta, ver James C. Cobb, *The Most Southern Place on Earth: The Mississippi Delta and the Roots of Regional Identity* [El lugar más al sur del mundo: El Delta del Mississippi y las raíces de la identidad regional], Nueva York, Oxford University Press, 1992, especialmente las pp. 4-7. Sobre los índices de pobreza en Mississippi y la lentitud de la expansión de la tecnología moderna, ver Ted Ownby, *American Dreams in Mississippi: Consumers, Poverty and Culture: 1830-1998* [Los sueños americanos en Mississippi: Consumidores, pobreza y cultura entre 1830 y 1998], Chapel Hill (North Carolina), University of North Carolina Press, 1999. <<

[2] **Está registrada la reacción de un mecánico blanco:** Ver Charles S. Sydnor, *Slavery in Mississippi* [La esclavitud en Mississippi], Baton Rouge (Louisiana), Louisiana State University Press, 1966, 8. Ver también David J. Libby, *Slavery and Frontier Mississippi 1720-1835* [La esclavitud en la zona fronteriza de Mississippi entre 1720 y 1835], Jackson (Mississippi), University of Mississippi Press, 2004. <<

[3] **comienza en el vestíbulo del hotel Peabody, en Memphis:** David L. Cohn, *God Shakes Creation* [Dios agita su creación], Nueva York, Harper & Bros., 1935, 14. <<

[4] **el más apropiado como color de la vida interior:** William Gass, *On Being Blue: A Philosophical Inquiry*, Boston, David Godine, 1976, 76. <<

[5] **En los intervalos entre las comidas:** Bryan Edwards, *The History, Civil and Commercial, of the British Colonies in the West Indies* [La historia, civil y comercial, de las colonias británicas en las Indias Occidentales], Londres, J. Stockdale, 1793, vol. II, 116, citado en Dena J. Epstein, «African Music in British and French America» [La música africana en las Américas británica y francesa], *The Musical Quarterly*, vol. 59, n.º 1 (1973), 67. <<

[6] **Algunos elementos del blues proceden de los músicos tribales de los antiguos reinos:** Samuel Charters, *The Roots of the Blues: An African Search* [Las raíces del blues: Una búsqueda africana], Nueva York, Perigee, 1981, 127. <<

[7] **Tras regresar a Estados Unidos:** John Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility* [El ritmo africano y la sensibilidad africana], Chicago: University of Chicago Press, 1981, 54. <<

[8] **La diseminación de cualquier innovación:** El análisis clásico de la diseminación de las nuevas prácticas culturales en términos de una curva con forma de S puede encontrarse en Everett M. Rogers's *Diffusion of Innovations* [La difusión de las innovaciones], 5.º edición (Nueva York: Free Press, 2003), publicado por primera vez en 1962. Considero que emplear este enfoque para estudiar la difusión de los primeros *blues* tiene bastantes ventajas, especialmente (como explico en el libro) porque sirve para mostrar que las características del *blues* tienen más que ver con tradiciones procedentes del pasado, y que se conservan, que con la innovación. Este enfoque puede ayudarnos a resolver el fascinante debate entre Gayle Dean Wardlow, que argumenta que el *blues* más antiguo es el resultado del trabajo de innovadores brillantes como Charley Patton, y David Evans, que prefiere describir el desarrollo del *blues* en términos de una práctica folk tradicional. Ver «Charlie Patton and the Scholastics,» [Charley Patton y los académicos] Apéndice 3, en Stephen Calt y Gayle Wardlow, *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton* [El rey del *blues* del Delta: La vida y la música de Charlie Patton], Newton (New Jersey), Rock Chapel Press, 1988, pp. 301-318, y David Evans, *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues* [El *blues* de la gran carretera: Tradición y creatividad en el *blues* folk], Nueva York, Da Capo Press, 1987. <<

[9] **una música nacida de la tierra:** W. C. Handy, *Father of the Blues: An Autobiography* [El padre del *blues*: Una autobiografía], Nueva York, Da Capo Press, 1991, 75. <<

[10] **No solamente soportaba cosechar:** B. B. King con David Ritz, *Blues All Around Me: The Autobiography of B. B. King* [*Blues a mi alrededor: La autobiografía de B. B. King*], Nueva York, Avon Books, 1996, 57. <<

[11] **El peso de la tierra húmeda:** Charles Peabody, «Exploration of Mounds, Coahoma County, Mississippi» [Exploración de túmulos en el condado de Coahoma (Mississippi)], *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology* [Documentos del Museo Peabody de Arqueología y Etnología Norteamericana], Universidad de Harvard, vol. III, n.º 2, Cambridge (Massachusetts), Peabody Museum, junio de 1904, 34. <<

[12] **Estábamos muy ocupados con cuestiones arqueológicas, por lo que no nos quedaba mucho tiempo:** Esta cita y la siguiente proceden de Charles Peabody, «Notes on Negro Music» [Notas sobre la música negra] *Journal of American Folk-Lore*, 16 (julioseptiembre de 1903), pp. 148-152. <<

[13] **En general, las canciones de trabajo de cualquier país:** John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds* [La música negra de dos mundos], Nueva York, Original Music, 1972, 29. <<

[14] **como una conversación entre primos:** Alan Lomax, en las notas que acompañan al disco *Roots of the Blues* [Las raíces del *blues*] (New World Records 80252-2). <<

[15] **He oído que muchos de los amos y capataces:** Frances Kemble, *Journal of a Residence on a Georgian Plantation in 1838-1839* [Diario de una estancia en una plantación en Georgia en 1838 y 1839], John A. Scott, ed., Nueva York, New American Library, 1961, 164. <<

[16] **Sólo seis años más tarde, Frederick Douglass rechazaría:** Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself* [Relato de la vida de Frederick Douglass, un esclavo norteamericano, escrito por él mismo], Nueva York, Signet Books, 1997, 30. El texto original es de 1845. <<

[17] **Se han conservado muy pocas de las canciones profanas de los negros anteriores a la Guerra Civil:** Howard W. Odum y Guy B. Johnson, *Negro Workaday Songs*, Nueva York, Negro Universities Press, 1969, 18. <<

[18] **Muchos de los *blues* más lastimeros que se han registrado hasta la fecha:**
Íbid., 6. <<

[19] **William Cullen Bryant, en su relato de 1843:** Citado en Dena Epstein, *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War* [Canciones y spirituals pecaminosos: La música folk negra hasta la Guerra Civil], Urbana, University of Illinois Press, 1981, 144. <<

[20] **relatos de esclavos tocando de todo, desde el piano hasta la gaita: Íbid., pp. 139-160. <<**

[21] **todas las enfermedades, humanas e inhumanas:** *Warren County Leader* (Iowa), 15 de junio de 1871, citado en Brooks McNamara, *Step Right Up* [¡Adelante!], Jackson (Mississippi), University of Mississippi Press, 1975, 12. <<

[22] **era el producto genuino, una verdadero espectáculo de *minstrels* negros:**
Handy, *Father of the Blues: An Autobiography*, 34. <<

[23] **no había comparación:** Íbid., 72. <<

[24] **no lideraba una banda, sino que manejaba la banda de Jim Turner:** Correo electrónico de Stephen Calt al autor del 21 de julio de 2006. Ver también Stephen Calt y Gayle Wardlow, *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton*, Newton (New Jersey), Rock Chapel Press, 1988, pp. 107-108. <<

[25] **cuando Handy llegó aquí:** Entrevista encontrada en un archivo del American Folklife Center, Biblioteca del Congreso, carpeta sesenta y siete de la investigación llevada a cabo en el condado de Coahoma en 1941 y 1942 por parte de la Biblioteca del Congreso y la Universidad de Fisk. <<

[26] **Un negro flaco y ágil:** Handy, *Father of the Blues: An Autobiography*, pp. 73-74.

<<

[27] *Slide* significa ‘deslizar’; al deslizar el objeto por la cuerda, la afinación también se desliza, hacia abajo o hacia arriba, recorriendo todo el espacio que hay entre una nota y otra [*N. del T.*]. <<

[28] **Al principio, estas melodías populares:** Íbid., 75. <<

[29] **Una lluvia de dólares de plata empezó a caer:** Íbid., 77. <<

[30] **Bueno, dicen que la vida empieza a los cuarenta:** Íbid., 123. <<

[31] **Yo sé por qué los mejores artistas de blues son de Mississippi:** John Lee Hooker, entrevista publicada en *Melody Maker* en octubre de 1964 y citada en Charles Shaar Murray, *Boogie Man: The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century* [El hombre del boogie: Las aventuras de John Lee Hooker en el siglo xx norteamericano], Nueva York, St. Martin's Press, 2000, 14. <<

[32] **Una de las compañías discográficas ganó más de cuatro millones de dólares:** Citado en Daphne Duval Harrison, *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s* [Perlas negras: Las reinas del *blues* de la década de 1920], New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1993, 43. <<

[33] **Pienso que mi público quiere verme cada vez más elegante:** Citado en *Íbid.*, 48. **Una cantante de blues que son realmente ‘blue’:** Citado en Chris Albertson, *Bessie*, New Haven, Yale University Press, 2003, 45. <<

[34] James Meredith fue el primer estudiante negro que tuvo la Universidad de Mississippi, conocida como «Ole Miss». Su ingreso en 1962 fue objeto de una importante polémica política y dio lugar a violentos enfrentamientos en la calle, con víctimas mortales y numerosos heridos [*N. del T.*]. <<

[35] Medgar Evers fue un activista por los derechos civiles asesinado en 1963 [*N. del T.*]. <<

[36] **Llevó a Wardlow y a Calt a dar un paseo por la hacienda:** Esta cita y las siguientes de Joe Dockery proceden de correos electrónicos enviados al autor por Stephen Calt el 11 y el 13 de diciembre de 2005. <<

[37] **Dios santo, qué voces daba:** Las citas de Mack y los comentarios que siguen proceden de Stephen Calt y Gayle Wardlow, *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton*, Newton (New Jersey), Rock Chapel Press, 1988, pp. 15, 22 y 27. <<

[38] **H. C. Speir, el cazador de talentos a quien debemos la primera grabación de Patton: Íbid., 13. <<**

[39] ***Toda mi familia vino directamente desde las costas de Francia***: Alan Lomax, *Mister Jelly Roll* [El Señor Jelly Roll], Berkeley, University of California Press, 1950, 3. <<

[40] **Así tocaba él:** Calt y Wardlow, *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton*, 211. <<

[41] **Según dice Son House:** David Evans ha puesto en tela de juicio la afirmación de House, señalando que durante sus conversaciones con la hermana de Patton, ésta aseguró que su hermano había estudiado hasta los catorce años. Ver David Evans, «Charley Patton, the Conscience of the Delta» [Charley Patton, la conciencia del Delta], en Robert Sacré, ed., *The Voice of the Delta: Charley Patton and the Mississippi Blues Traditions, Influences and Comparisons, An International Symposium* [La voz del Delta: Charley Patton y las tradiciones, influencias y comparaciones del *blues* de Mississippi], Lieja (Bélgica), Presses Universitaires de Liège, 1987, pp. 109-214 y, en particular, 136. <<

[42] **Fueron ciento cincuenta dólares, y era una época difícil:** De Gayle Dean Wardlow, «The Talent Scouts: H. C. Speir: 1895-1972» [Los buscadores de talentos: H. C. Speir: 1895-1972], *78 Quarterly*, 8 (1994), 25. <<

[43] Es importante tener siempre presente que la palabra «*blues*» alude, antes que a un estilo de música, a un sentimiento de profunda melancolía. El hecho de que el nombre del estilo se refiera a un sentimiento ya dice mucho sobre lo que significaba esta música para sus intérpretes [*N. del T.*]. <<

[44] **Eso es puro Delta:** Esta cita y las siguientes de Gayle Dean Wardlow proceden de «‘Big Foot’ William Harris,» *78 Quarterly*, 3 (1988), 46. <<

[45] **no se sabe nada de William Harris:** Paul Oliver, notas a *William Harris and Buddy Boy Hawkins: Complete Recorded Works in Chronological Order (1927-1929)* [William Harris y Buddy Boy Hawkins: Grabaciones completas en orden cronológico (1927-1929), Document CD DOCD 5035 (1991). <<

[46] **Hay incluso quien ha dudado del vínculo de Harris con el Delta:** Stephen Calt, que trató de confirmar varios detalles de la biografía convencional de Harris, me cuenta que, al final, llegó a preguntarse si el William Harris que conocían los informantes de Gayle Wardlow sería la misma persona que grabó para Gennett. La prueba más sólida que vincula a Harris con el Delta sigue siendo la supuesta afirmación de Speir según la cual descubrió al músico en un picnic organizado junto a una iglesia. Pero Calt recuerda haber oído decir a Speir que todos los músicos que envió a Birmingham, de los que había en este picnic, eran blancos. Wardlow, por su parte, asegura que halló pruebas contundentes de la presencia de Harris en el condado de Tallahatchie, y está convencido de que Harris se desplazó desde Mississippi hasta Birmingham, probablemente en el ferrocarril que iba de Tupelo a Birmingham. Wardlow intentó encontrar más información sobre Harris en Birmingham, sobre todo mediante las guías telefónicas de la ciudad, pero no pudo encontrar ninguna pista. Por desgracia, esta clase de biografías opacas son muy comunes en el mundo del *blues* del Delta, en el que los investigadores más exitosos se han visto obligados a emplear los métodos de los investigadores privados (correos electrónicos de Stephen Calt al autor, 4, 5 y 6 de diciembre de 2005, y conversación con Gayle Wardlow, 22 de abril de 2006). <<

[47] **El viejo Charley [Patton] es el mejor que he conocido:** Gayle Dean Wardlow, *Chasin' That Devil Music* [La persecución de esa música diabólica], San Francisco, Backbeat Books, 1998, 127. <<

[48] **Hay doce millones de personas de color en Estados Unidos:** Citado en Robert, Dixon y John Godrich, *Recording the Blues* [Grabar blues], Nueva York, Stein & Day, 1970, 13. <<

[49] **Si usted puede ausentarse:** Citado en John Fahey, *Charley Patton*, Londres, Studio, Vista, 1970, pp. 8-9. <<

[50] **follar en seco**: Johnny Shines citado en Calt y Wardlow, *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton*, 101. <<

[51] **Estaba más iglesiado:** Jeff Titon, «Living Blues Interview: Son House» [La entrevista de *Living Blues: Son House*], *Living Blues*, 31 (marzo-abril de 1977), pp. 14-22. <<

[52] **Yo estaba ahí en ese campo de alfalfa:** Íbid., 15. <<

[53] **Siempre me ponía furioso cuando veía:** Son House con Julius Lester, «I Can Make, My Own Songs» [Puedo hacer mis propias canciones], *Sing Out*, vol. 15, n.º 3 (julio de 1965), 38. <<

[54] **Bueno, me paré, porque la gente estaba toda agolpada ahí: Íbid., 40. <<**

[55] **Podía hacer que [la guitarra] dijera lo que yo decía:** Esta cita y las siguientes proceden de Titon, «Living Blues Interview: Son House,» 16. <<

[56] **Yo dije: ‘No soy suficientemente bueno’**: House con Lester, «I Can Make My Own, Songs,» 40. <<

[57] **Pensaba que Son House era el mejor guitarrista del mundo:** De una entrevista de Jim O'Neal a Muddy Waters en *The Voice of the Blues* [La voz del blues], eds. Jim O'Neal and Amy van Singel, Nueva York, Routledge, 2002, 160. <<

[58] **que «se había retirado»**: Esta cita y las siguientes proceden de Alan Lomax, *The Land Where the Blues Began* [La tierra donde surgió el *blues*], Nueva York, Pantheon, 1993, 17. <<

[59] **todos los hombres de negocios como una serpiente de cascabel enrollada:**
Correo electrónico de Stephen Calt al autor, 21 de diciembre de 2005. <<

[60] **Stephen Calt relata su sorpresa:** Correo electrónico de Stephen Calt al autor, 7 de diciembre de 2005. <<

[61] **Calt continúa: «[House] me contó que había matado a un hombre de un tiro»**
Correo electrónico de Stephen Calt al autor, 10 de diciembre de 2005. <<

[62] **En todas partes oímos hablar de hombres que trabajaban:** Esta cita y las siguientes proceden de Lomax, *The Land Where the Blues Began*, 258. <<

[63] **Haría falta «un volumen de quinientas páginas»:** Nolan Porterfield, *Last Cavalier: The Life and Times of John A. Lomax, 1867-1948* [El último caballero: La vida y la época de John A. Lomax], Urbana, University of Illinois Press, 1996, 299.

<<

[64] **John Lomax comentó en una carta:** John A. Lomax, *Adventures of a Ballad Hunter* [Las aventuras de un cazador de baladas], Nueva York, Macmillan, 1947, 126. <<

[65] **White probablemente tenía veintinueve años:** Es probable que su fecha de nacimiento fuera el 12 de noviembre de 1909. El censo de 1920 apoya esta hipótesis: en él figura Bucker T. White, de once años de edad, residente en Itta Bena. Sin embargo, la lista de certificados de defunción de la Seguridad Social aparece, como fecha de nacimiento, el 12 de noviembre de 1900. El nombre de White no se encuentra entre los de aquellos que se registraron tras las llamadas a filas de 1917 y 1918, aunque le habría tocado, por edad, si esta última fecha fuera la correcta. Y hay algunas fuentes que consideran que nació en 1906. <<

[66] **una tierra excelente:** F. Jack Hurley y David Evans, «Bukka White», en *Tennessee Traditional Singers: Tom Ashley, Sam McGee, Bukka White* [Cantantes tradicionales de Tennessee: Tom Ashley, Sam McGee, Bukka White], Thomas G. Burton, ed., Knoxville (Tennessee), University of Tennessee Press, 1981, 158. <<

[67] **Iba vagabundeando, dormía en las vías del tren: Íbid., 169. <<**

[68] **Stephen Calt recuerda a White jactándose:** Correo electrónico de Stephen Calt al autor, 16 de diciembre de 2005. <<

[69] **Le disparé justo donde quería dispararle:** Cita procedente de Hurley y Evans, «Bukka White,» 171. <<

[70] Línea ferroviaria que conectaba Chicago con Nueva Orleans [*N. del T.*]. <<

[71] **Muddy Waters recordaría, más adelante:** Robert Gordon, *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters* [Nada me satisface: La vida y la época de Muddy Waters], Boston, Little, Brown, 2002, 71. <<

[72] **Nunca antes me había ocurrido que un hombre, negro o blanco:** Hurley y Evans, «Bukka White,» pp. 177-178. <<

[73] **se siente el peso del mito:** Ensayo de Mark Humphrey que acompaña a *The Complete Bukka White* (Columbia CK 52782). <<

[74] **Cuando Alan Lomax entrevistó al pianista Thomas «Jay Bird» Jones:** Lomax y Jones pueden oírse en *Deep River of Song: Mississippi Saints & Sinners* [Profundo río de las canciones: Los santos y los pecadores de Mississippi] (Rounder 11661-1824-2). <<

[75] **En 1963, Gayle Wardlow logró encontrar un certificado de defunción:** Ver el ensayo de Wardlow «Can't Tell My Future: The Mystery of Willie Brown,» [Desconozco mi futuro: El misterio de Willie Brown], en Gayle Dean Wardlow, *Chasin' That Devil Music*, San Francisco, Backbeat Books, 1998, pp. 181-190. Wardlow menciona que Son House le dijo a Stephen Calt que Brown había fallecido cerca de Nueva York, pero Calt lo niega, cosa que hace más verosímil la afirmación de Wardlow. Según recuerda Calt, House creía que Brown había muerto en Mississippi. Esto permite pensar con mayor certeza que el Willie Lee Brown que aparece en el certificado de defunción es el músico que grabó para Paramount. <<

[76] **era considerado por todo el mundo el mejor:** David Evans, *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*, Nueva York, Da Capo Press, 1987, 176.

<<

[77] **alto, desgarrado, de músculos sedosos:** Lomax, *The Land Where the Blues Began*, 5. <<

[78] **Muchos de mis informantes admitían conocer el nombre:** Evans, *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*, 194. <<

[79] **recuerda haber visto a «dos tíos pequeños»**: Cita de Joe Callicott procedente de Wardlow, *Chasin' That Devil Music*, 120. <<

[80] **Tengo tres fuentes que mencionan a Kid Bailey en Leland:** Gayle Wardlow en conversación con el autor, 22 de abril de 2006. <<

[81] **un agente de policía disparó y mató:** Correo electrónico de Stephen Calt al autor, 23 de diciembre de 2005. Cuando le pregunté a Wardlow por este incidente, no lo recordaba, pero tampoco lo puso en duda. Señaló que con frecuencia aparecían pistas que se dejaban de lado si parecían no conducir a ninguna parte, y que ésta pudo haber sido una de ellas. <<

[82] **Patton empezó a golpear el suelo con los dos pies:** Citado en Calt and Wardlow, *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton*, 222. <<

[83] **Hay mil músicos ahí abajo:** David «Honeyboy» Edwards a Stephen Calt; correo electrónico de Stephen Calt al autor, 18 de noviembre de 2005. <<

[84] **Henry Sloan:** Los comentarios de Gayle Dean Wardlow sobre Henry Sloan proceden de una reunión con el autor celebrada el 6 de enero de 2007. David Evans habla de Henry Sloan en su *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*, Berkeley, University of California Press, 1982, 175. Jim O'Neal habla de Henry Sloan, en su artículo «BluEsoterica» *Living Blues*, 123 (septiembre-octubre de 1995), 120. <<

[85] **es probable que fuera musicalmente tan buena como Brown:** Evans, *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*, 176. <<

[86] **Esa señora mayor nos lo robó:** David Evans, *Tommy Johnson* (Londres, Studio Vista, 1971), 20. <<

[87] **Tenía cuatro esposas:** Citado en *Íbid.*, 28. <<

[88] **cansado de vivir diabólicamente:** Íbid., 30. <<

[89] **sólo les quedaba la parte superior del zapato:** Íbid., 27. <<

[90] **llegó a ser un músico muy bueno:** Íbid., pp. 40-41. <<

[91] **Una vez estaba en una cena:** Íbid., 50. <<

[92] **La gente caminaba ocho, diez o quince kilómetros para escucharlo:** Jim O'Neal, «Houston Stackhouse,» *Living Blues*, 17 (verano de 1974), 23. <<

[93] **Esta vez me voy muy lejos:** Citado en Evans, *Tommy Johnson*, 85. <<

[94] **pero Gayle Wardlow confirma que le preguntó a Ishmon:** Gayle Wardlow en conversación con el autor, 22 de abril de 2006. <<

[95] **Cuando el investigador Paul Oliver logró encontrar a Carter:** Paul Oliver, *Conversation with the Blues* [Conversación con el *blues*], Nueva York, Horizon, 1965, 19. <<

[96] **Mike Bloomfield escribió un pequeño libro:** Michael Bloomfield con S. Summerville, *Me and Big Joe* [Big Joe y yo], San Francisco, Re/Search Publications, 1980. <<

[97] **No quería trabajar de ninguna manera:** David «Honeyboy» Edwards, *The World Don't Owe Me Nothing: The Life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards* [El mundo no me debe nada: La vida y la época del *bluesman* del Delta Honeyboy Edwards], Chicago, Chicago Review Press, 1997, 42. <<

[98] **Sólo sabemos lo buenos que sois por vuestras cifras de ventas:** Citado en Stephen Calt, *I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues* [Preferiría ser el Diablo: Skip James y el *blues*], Nueva York: Da Capo Press, 1994), 330. <<

[99] **Peter Guralnick ha explicado:** Ver Peter Guralnick, *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock and Roll* [Tengo ganas de irme a casa: Retratos del blues y el rock and roll], Nueva York, Bay Back Books, 1999, 116. <<

[100] **Skip era un músico innato:** Citado en Calt, *I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues*, 122. <<

[101] **No se puede poner precio a una canción:** Íbid., pp. 142-143. <<

[102] **Me dio unos cuantos azotes con su cinturón:** Íbid., 47. <<

[103] **En sus propias palabras, era un «verdadero cabrón»:** Íbid., 48. <<

[104] **No sigo las pautas de nadie ni imito a nadie:** Bruce Jackson, «The Personal Blues of Skip James» [El *blues* personal de Skip James], *Sing Out*, vol. 15, n.º 6 (enero de 1966), 28. <<

[105] **Skip aprendió solo:** Eric Mossel, «Skip James Talking» [Habla Skip James], *Blues World*, 24 (julio de 1969), 14. <<

[106] **Si te quedas donde estás, voy a alcanzarte:** Citado en Calt, *I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues*, 100. <<

[107] **Todas las que usted quiera:** Íbid., 4. <<

[108] **había sido asesinado por su novia:** John Hammond con Irving Townsend, *John Hammond on Record* [Lo que se sabe de Hammond], Londres, Penguin Books, 1981, 202. <<

[109] **Padre me ha escrito unas cuantas notas alentadoras:** Carta de Alan Lomax a Harold Spivacke, 26 de marzo de 1939, procedente de los archivos del American Folklife Center (Biblioteca del Congreso) que contienen la correspondencia de Lomax. <<

[110] **No se sabe casi nada de su vida:** Samuel Charters, *The Country Blues* [El blues rural], Nueva York, Da Capo Press, 1975, 207. <<

[111] **un cantante que iba de la mano:** Paul Oliver, *Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues* [Esta mañana empezó la tristeza: El significado en el *blues*], Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 255. <<

[112] **Es decir, era asombroso:** Samuel Charters, *The Bluesmen* [Los bluesmen], Nueva York, Oak Publications, 1967, 87. <<

[113] **Quizá la aportación más importante de Wardlow:** Gayle Dean Wardlow, *Chasin' That Devil Music*, San Francisco, Backbeat Books, 1998, 91. <<

[114] **Ike Zinermon:** Este apellido suele escribirse «Zinnerman» en la literatura sobre el *blues*, pero Stephen LaVere aclara que el músico escribía «Zinermon». Correo electrónico de Stephen LaVere al autor, 24 de septiembre de 2007. <<

[115] **cercanos a las siete cifras:** Ver Shawn Macomber, «The Tune Cop: Collecting Music Royalties Is This Exeter Guy's Business» [El poli de las canciones: El trabajo de este tío es recolectar los *royalties* de los músicos], *Foster's Sunday Citizen*, Dover, New Hampshire, 31 de agosto de 2003. <<

[116] **Según la leyenda, este hombre vendió su alma al Diablo:** Citado en Elijah Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* [Escapar del Delta: Robert Johnson y la invención del *blues*], Nueva York, HarperCollins, 2004), p. xvii. <<

[117] **Se oye a la gente decir que tocaron con Robert:** Larry Hoffman, «Robert Lockwood, Jr.» *Living Blues*, 121 (junio de 1995), 16. <<

[118] **Nunca se ha oído tanto jaleo:** Son House con Julius Lester, «I Can Make My Own Songs,» *Sing Out*, vol. 15, n.º 3 (julio de 1965), 41. <<

[119] **Por Robert Johnson, por estar muerto:** Dick Waterman, *Between Midnight and Day: The Last Unpublished Blues Archive* [Entre la medianoche y el día: El último archivo inédito del *blues*], Nueva York, Thunder's Mouth Press, 2003, 41. <<

[120] **Bueno, si Tom estuviera vivo, te lo contaría él mismo:** Citado en David Evans, *Tommy Johnson*, Londres, Studio Vista, 1971, pp. 22-23. <<

[121] **superen el cliché:** Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*, 266. <<

[122] **Barry Lee Pearson y Bill McCulloch:** Estas citas y las siguientes proceden de Barry Lee Pearson y Bill McCulloch, *Robert Johnson: Lost and Found* [Robert Johnson: Perdido y encontrado], Urbana, University of Illinois Press, 2003, pp. 38, 39 y 102. <<

[123] El *trickster*, personaje que aparece en multitud de mitos de muy diversas culturas, es un ser con capacidades extraordinarias que se divierte haciendo jugarretas a los protagonistas del relato o incumpliendo las reglas y costumbres de su entorno social [N. del T.]. <<

[124] **A mí me da que el propio Johnson:** Mack McCormick en conversación con el autor, 21 de octubre de 2005. <<

[125] **Puede ser que Robert se vendiera:** David «Honeyboy» Edwards, *The World Don't Owe Me Nothing: The Life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards*, Chicago, Chicago Review Press, 1977, 105. Los interesados en leer los comentarios de Edwards sobre Johnson de 1942 pueden consultar la carpeta número cuatro de los archivos de Lomax y la Universidad de Fisk relativos al proyecto del condado de Coahoma, que se hallan en el American Folklife Center (Biblioteca del Congreso).

<<

[126] **Estos nombres le daban a Peetie un toque de poder:** Paul Garon, *The Devil's Son-in-Law: The Story of Peetie Wheatstraw and His Songs* [El yerno del Diablo: La historia de Peetie Wheatstraw y sus canciones], Chicago, Charles H. Kerr, 2003, 115.

<<

[127] **Sentía una culpa terrible con respecto al *blues*:** Gayle Wardlow en conversación con el autor, 22 de abril de 2006. <<

[128] **Los blues son verdad y la verdad os hará libres:** Ver el ensayo de John Fahey «Charley Re-considered Thirty-five Years On» [Charley, reconsiderado treinta y cinco años después], que acompaña al espléndido conjunto de cedés y documentos *Screamin' and Hollerin' the Blues: The Worlds of Charley Patton* [Gritando y chillando el blues: Los mundos de Charley Patton] (Revenant 212), 52. <<

[129] **Apareció con unos temas irresistibles:** Del librito que acompaña al disco *Robert Johnson: The Complete Recordings* [Robert Johnson: Las grabaciones completas] (Columbia C2K 46222), 21. <<

[130] **No puedo explicarte lo defraudado que me sentí:** Phil Spiro en conversación con el autor, 23 de noviembre de 2005. <<

[131] **simplemente demostró que si uno le pedía:** Mack McCormick en conversación con el autor, 10 de septiembre de 2005. <<

[132] **En cuanto a los músicos que le gustaban:** Estoy en deuda con Ed Leimbacher por proporcionarme la transcripción completa de la entrevista de Pete Welding con Shines. Ver Pete Welding, «Ramblin' Johnny Shines» [El viajero Johnny Shines], *Living Blues*, 22 (julio-agosto de 1975), pp. 23-32. El pasaje citado se encuentra en la 29. <<

[133] **Le enseñé algunos trucos:** Son House con Julius Lester, «I Can Make My Own Songs,» *Sing Out*, vol. 15, n.º 3 (julio de 1965), 42. <<

[134] **¿Sabes cuántos Robert Johnson hay?:** Mack McCormick en conversación con el autor, 10 de septiembre de 2005. <<

[135] **Me di cuenta de que un tipo había venido:** Citado en Peter Guralnick, *Searching for Robert Johnson* [En busca de Robert Johnson], Nueva York, Plume, 1998, 28. <<

[136] **Robert era como un padre para mí:** Citado en Robert Palmer, *Deep Blues* [*Blues profundo*], Nueva York, Penguin, 1982, 179. <<

[137] Se llama *turnaround* a la secuencia armónica que concluye cada vuelta o estrofa y conduce a la siguiente [N. del T.]. <<

[138] Un *vamp* es un interludio durante el que se repite un determinado ritmo con una determinada armonía, generalmente muy sencilla [*N. del T.*]. <<

[139] **Lo he escuchado infinidad de veces, pero no importa:** Guralnick, *Searching for Robert Johnson*, 45. <<

[140] **Mira, Robert era un tío:** Welding, «Ramblin' Johnny Shines,» 30. <<

[141] **No era capaz de cuidar de sí mismo:** Íbid., 28. <<

[142] **Le encantaba el whisky y estaba loco por las mujeres:** Edwards, *The World Don't Owe Me Nothing: The Life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards*, 102. <<

[143] **En una entrevista realizada por Peter Welding:** *Ver Nothing But the Blues* [Nada más que *blues*], ed. Mike Leadbitter, Nueva York, Oak Publications, 1971, 139. <<

[144] **Mack McCormick, por su parte:** Conversación con el autor, 26 de agosto de 2006. <<

[145] **Bueno, el tipo para el que trabajaba Robert:** Edwards, *The World Don't Owe Me Nothing: The Life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards*, pp. 101-102.

<<

[146] **Hablé con el hombre blanco:** Gayle Dean Wardlow, *Chasin' That Devil Music: Searching for the Blues*, San Francisco: Backbeat Books, 1998), 91. <<

[147] **Rosie Eskridge, que sostiene que su marido había cavado:** Estoy en deuda con Gayle Dean Wardlow, que entrevistó a Eskridge, por proporcionarme esta información. Gayle Wardlow en conversación con el autor, 22 de abril de 2006. Mack McCormick, que pone en duda la relación de Eskridge con Robert Johnson, también me ofreció su valioso punto de vista sobre este asunto. <<

[148] **En una carta dirigida al agente E. J. Connelley:** Esta carta es parte de los archivos del FBI sobre John Henry Hammond, que obtuve en respuesta a una petición amparada por el Acta de Libertad de Información. <<

[149] **la única persona del mundo:** Elijah Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*, 229. <<

[150] **Lomax era un individuo muy peculiar:** De los archivos del FBI sobre Alan Lomax, que obtuve en respuesta a una petición amparada por el Acta de Libertad de Información. Ver también mi artículo «The Red Rumor Blues: Newly Released Files Reveal a Long-Running FBI Probe into Music Chronicler Alan Lomax» [El *blues* del rumor rojo: Unos archivos recientemente desclasificados muestran que el FBI investigó durante largo tiempo al historiador del *blues* Alan Lomax], *Los Angeles Times*, 23 de abril de 2006. <<

[151] **insultos, hostilidades y engaños:** Estas citas y las siguientes proceden de Robert Gordon y Bruce Nemerov, eds., *Lost Delta Found: Rediscovering the Fisk University-Library of Congress Coahoma County Study, 1941-1942* [El Delta perdido y encontrado: Redescubrir el estudio de la Universidad de Fisk y la Biblioteca del Congreso en el condado de Coahoma (1941-1942)], Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, 2005, pp. xv-xvi. <<

[152] **despliegue creativo del estilo africano en el contexto norteamericano:** Alan Lomax, *The Land Where the Blues Began*, p. XIV. <<

[153] **con él, el látigo nunca sirvió para nada: Íbid., 15.** <<

[154] **Estoy acostumbrado a arar una determinada cantidad de hectáreas por semana: Íbid., 17. <<**

[155] **No sé dónde me llevó Son: Íbid.** <<

[156] **En la Biblioteca del Congreso hay algunas cartas, que nunca han sido publicadas:** Se trata de varias cartas de Lomax a House, así como de una única carta de House a Lomax, fechada el 30 de octubre de 1941. En ella, el músico le pide copias de sus grabaciones para la Biblioteca del Congreso. Esta correspondencia se puede encontrar en la carpeta número once de los archivos relativos al proyecto en el condado de Coahoma de Lomax y la Universidad de Fisk que se halla en el American Folklife Center de la Biblioteca del Congreso. <<

[157] **sabía «cantar, hacer música soplando por una botella y tocar la guitarra y la tabla de lavar»:** Citado en Robert Gordon, *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*, Boston, Little, Brown, 2002, 4. <<

[158] **Son House tocaba en un sitio como cuatro semanas seguidas:** Citado en Don DeMichael, «Father and Son: An Interview with Muddy Waters and Paul Butterfield» [Padre e hijo: Una entrevista con Muddy Waters y Paul Butterfield], *Down Beat*, vol. 36, n.º 16 (7 de agosto de 1969), 12. <<

[159] **Cuando escuché a Son House, estuve a punto de romper: Íbid.** <<

[160] **Tommy era moreno y tenía ojos grandes:** David Honeyboy Edwards, *The World Don't Owe Me Nothing: The Life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards*, Chicago, Chicago Review Press, 1997, 32. <<

[161] **En Chicago y en Nueva York, esa palabra no se usa:** Estas citas y las siguientes proceden de William Broonzy y Yannick Bruynoghe, *Big Bill Blues: William Broonzy's Story* [El blues del Bill, el grande: La historia de William Broonzy] Nueva York, Da Capo Press, 1992, pp. 141 y 143. <<

[162] **No era más que un esqueleto:** Michael Bloomfield con S. Summerville, *Me and Big Joe*, San Francisco, RE/Search Publications, 1980, 6. <<

[163] **Era famoso en todo Mississippi:** Del ensayo de Jeff Harris que acompaña al disco *Robert Nighthawk: Prowling with the Nighthawk* [Robert Nighthawk: Merodeando con el chotacabras] (Document DOCD 32-20-6). <<

[164] **Era desagradable [...]. Demasiado duro:** Esta cita y las siguientes proceden de Pete Welding, «An Interview with Muddy Waters» [Una entrevista con Muddy Waters], *The American Folk Music Occasional* [Un acercamiento a la música folk norteamericana], Nueva York, Oak Publications, 1970, 5. <<

[165] **Pensaba que ese disco se había ahogado en el río:** Gordon, *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*, 82. Ver también Jim O'Neal, «Muddy's First Chicago Record» [El primer disco de Muddy en Chicago]. *Living Blues*, 52 (primavera de 1982), 4. <<

[166] **Una grabación pobre, la voz distorsionada y un acompañamiento de steel guitar:** Citado en Gordon, *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*, 94. <<

[167] Término que puede referirse al vudú en general o a un amuleto para practicarlo
[N. del T.]. <<

[168] Provocativo baile que estuvo muy en boga a comienzos de siglo [*N. del T.*]. <<

[169] **Como mostró Gunnar Myrdal en su investigación:** Gunnar Myrdal, *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy* [Un dilema norteamericano: El problema de los negros y la democracia moderna], Nueva York, Harper & Bros., 1944, pp. 587-588. <<

[170] **muchos pueden tocar *blues* mejor que yo:** DeMichael, «Father and Son: An Interview with Muddy Waters and Paul Butterfield,» 32. <<

[171] **Ése es un título muy bueno:** Íbid., 13. <<

[172] **Creo que si estuviera vivo:** Gordon, *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*, 209. <<

[173] **Grabamos la mayoría de las canciones:** Johnny Winter en conversación con el autor, 17 de abril de 2006. <<

[174] **Soy escéptico con respecto a los fenómenos sobrenaturales:** Citado en Gordon, *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*, 273. <<

[175] **simplemente desapareció del mundo:** Charles Shaar Murray, *Boogie Man: The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century*, Nueva York, St. Martin's Press, 2000, 43. <<

[176] **Ni siquiera el guitarrista, en sus momentos de máxima sinceridad:** El sentido rítmico de Hooker es fascinante. Para entender por qué, Fernando Benadon y yo hemos llevado a cabo un análisis micro rítmico que se publicará en un próximo número de *Popular Music*: «How Hooker Found His Boogie: A Rhythmic Analysis of a Classic Groove» [Cómo Hooker encontró su *boogie*: Un análisis rítmico de un pulso clásico]. <<

[177] **El blues, donde él lo recoge, tiene que provenir:** Las citas de Richards y King proceden de Jas Obrecht, «John Lee Hooker», texto que forma parte de Obrecht, ed., *Rollin' and Tumblin': The Postwar Blues Guitarists* [Vueltas y volteretas: Los guitarristas de blues de después de la guerra], San Francisco, Miller Freeman, 2000, 284; ver también la 400. <<

[178] **más antiguo que los primeros discos de blues rural:** Murray, *Boogie Man: The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century*, 59. <<

[179] **A Hooker le gustaba alardear de haber sido el primero:** Jim O'Neal y Amy van Singel, eds., *The Voice of the Blues: Classic Interviews from Living Blues Magazine* [La voz del blues: Entrevistas clásicas aparecidas en la revista *Living Blues*], Nueva York, Routledge, 2002, 204. <<

[180] **lo tomé de mi padrastro:** Murray, *Boogie Man: The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century*, 36. <<

[181] **idéntico al mío, idéntico**: Pete Welding, «John Lee Hooker: Me and the Blues» [John Lee Hooker: El *blues* y yo], *Down Beat*, vol. 35, n.º 20 (3 de octubre de 1968), 15. <<

[182] **Tanto David Evans como Gayle Wardlow:** Correo electrónico de David Evans, 4 de abril de 2006, y conversación con Gayle Wardlow, 22 de abril de 2006. Sin embargo, Evans percibe cierta similitud entre la forma de tocar de Hooker y la de varios músicos de *blues* grabados en Shreveport, la ciudad natal de Moore. Se trata de figuras de las que se sabe muy poco, como Country Jim Bledsoe y Clarence London. ¿Es posible que las raíces del famoso sonido de Hooker se encuentren en Louisiana y no en el Delta? Éste podría ser un enfoque interesante para futuros investigadores. <<

[183] **Era un gran cantante de gospel:** Murray, *Boogie Man: The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century*, 25. <<

[184] **Yo sé por qué los mejores artistas de *blues* son de Mississippi:** Íbid., 14. <<

[185] **Sabía que si me quedaba en Mississippi:** Steve Stolder, «John Lee Hooker: The Crawling King Snake Strikes Again» [John Lee Hooker: El rey serpiente que se arrastra vuelve al ataque], *BAM: The California Music Magazine*, vol. 14, n.º 18 (9 de septiembre de 1988), 14. <<

[186] **Nadie me conocía, ni siquiera lo pensaba:** Murray, *Boogie Man: The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century*, 43. <<

[187] **Eres el mejor que he oído nunca:** Íbid., 106. <<

[188] **Todos los que trabajan en la industria discográfica son unos estafadores:**
Íbid., 136. <<

[189] **Puedo meterme en un estudio:** Jas Obrecht, «The Funkiest Man Alive! John Lee Hooker» [¡El hombre más *funky* que hay! John Lee Hooker], *Guitar Player*, vol. 26, n.º 8 (agosto de 1992), pp. 29-30. <<

[190] **la música no me interesaba:** Murray, *Boogie Man: The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century*, p 169. <<

[191] ASCAP Y BMI son dos importantes asociaciones norteamericanas de compositores, autores y editores que recaudan un canon por derechos de autor y lo reparten entre sus miembros [*N. del T.*]. <<

[192] **una cosa y otra:** Citado en Jas Obrecht, ed., *Rollin' and Tumblin': The Postwar Blues Guitarists*, 186. <<

[193] Juego de palabras con el doble sentido del verbo *to play*, que significa «tocar» (música) y «jugar» [*N. del T.*]. <<

[194] **Son House no se habría redescubierto:** Comentarios de Waterman a unos investigadores en un documental de la PSB. Pueden encontrarse en Francis Davis, *The History of the Blues* [La historia del *blues*], Nueva York, Hyperion, 1995, 219.

<<

[195] **Tardamos más de dos años en conseguir una autorización:** Citas procedentes de Fito de la Parra con T. W. y Marlane McGarry, *Living the Blues: Canned Heat's Story of Music, Drugs, Death, Sex and Survival* [Vivir el blues con Canned Heat: Una historia de música, drogas, sexo y supervivencia], Nipomo (California), Canned Heat Music, 2000, 172. <<

[196] **Cuando yo era un niño:** Citado en el obituario de Andrew Dansby «John Lee Hooker Dies» [Muere John Lee Hooker], *Rolling Stone*, publicado *online* el 22 de junio de 2001 en www.rollingstone.com/. <<

[197] «**Te lo aseguro**», recordaría años más tarde: James Segrest y Mark Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf* [Gimiendo a medianoche: La vida y la época de Howlin' Wolf], Nueva York, Pantheon, 2004, 89. <<

[198] **no soy un tipo listo**: Michael Erlewine, «Howlin' Wolf at the First Ann Arbor Blues Festival» [Howlin' Wolf en el primer festival de *blues* de Ann Arbor], *Living Blues*, 183 (abril de 2006), 39. <<

[199] **el hombre más miserable que hay de aquí al infierno:** Segrest y Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*, 7. <<

[200] **Era un chico triste, pero sabía cantar:** Íbid., 10. <<

Su voz era como la de un león: De la entrevista que Howlin' Wolf concedió a David Little, Peter Riley y Dorothy Riley, celebrada en Boston en 1973. Agradezco a Mark Hoffman por proporcionarme una copia y por conseguirme la autorización de David Little y Peter Riley para su publicación.

[201] **Tenía miedo de Wolf:** Citado en Peter Guralnick, *Feel Like Going Home*, Nueva York, Back Bay Books, 1999, 100. <<

[202] **Wolf nunca rechazaba ningún trabajo:** David «Honeyboy» Edwards, *The World Don't Owe Me Nothing: The Life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards*, Chicago, Chicago Review Press, 1997, 113. <<

[203] **Fue Sonny Boy Williamson:** Pete Welding, «Howlin' Wolf: 'I Sing for the People» [Howlin' Wolf: «Canto para la gente»], *Down Beat*, vol. 34, n.º 25 (14 de diciembre de 1967), 21. <<

[204] **Sonny Boy se casó con mi hermanastra Mary**: Citado en Guralnick, *Feel Like Going Home*, 154. <<

[205] **Descubrió él solo:** Edwards, *The World Don't Owe Me Nothing: The Life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards*, 96. <<

[206] **Entre 1948 y 1950:** Robert Palmer, *Deep Blues*, Nueva York, Penguin Books, 1982, 231. <<

[207] **más fuerte que quince hectáreas de ajo picado:** Citado en Segrest y Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*, 72. La cita de *Newsweek* procede del artículo «Mean Old Blues» [El viejo y miserable *blues*] *Newsweek*, 21 de febrero de 1966, 91. <<

[208] **Puedo coger un maldito disco:** Citado en Segrest y Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*, 90. <<

[209] Personaje principal de la popular serie de televisión «The Beverly Hillbillies», que trata de una familia de campesinos (*Hillbillies* significa «paletos») que se traslada a la rica y supuestamente sofisticada Beverly Hills [*N. del T.*]. <<

[210] **Colocó ahí la botella de rapé de mi madre:** Hubert Sumlin, «My Years with Wolf» [Mis años con Wolf], *Living Blues*, 88 (septiembre-octubre de 1989), 10. <<

[211] **Pues esas cajas de Coca-Cola empezaron a tambalearse:** Íbid., pp. 12-13. <<

[212] **Muddy nunca tuvo la energía que tenía Wolf:** Esta cita y las siguientes proceden de Palmer, *Deep Blues*, pp. 232-233. <<

[213] **Nunca he visto nada parecido:** Citado en Segrest y Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*, 129. <<

[214] **[Wolf]** solía decir: **‘Mira, Hubert:** Esta cita y las siguientes proceden de Sumlin, «My Years with Wolf,» 15. <<

[215] **Ojalá hubiera estado contigo desde el día que aullé por primera vez:** Segrest y Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*, 203. <<

[216] **Se ponía contento de hacerse con ellas:** Willie Dixon con Don Snowden, *I Am the Blues: The Willie Dixon Story* [Yo soy el *blues*: La historia de Willie Dixon], Nueva York, Da Capo Press, 1990, 149. <<

[217] **Eres mi guitarrista favorito:** Citado en Hubert Sumlin, «My Years with Wolf», 17. El comentario de Clapton lo relata Norman Dayron en Segrest and Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*, 272. <<

[218] **Los Rolling Stones iban a actuar:** Jimmy O'Neill, el presentador de *Shindig*, ha afirmado que la historia que se cuenta habitualmente, según la cual los Stones pidieron que Wolf apareciera en el programa, es falsa. El productor Jack Good, dice, llevó a Wolf al estudio para dar una sorpresa a los rockeros británicos, porque sabía que eran admiradores suyos. Sin embargo, cualquiera que conozca los métodos de contratación de las emisoras de televisión tiene derecho a albergar dudas con respecto a este relato revisionista. En cualquier caso, el interés de los Stones por compartir escenario con viejos músicos de *blues* está bien documentado en otras partes de este libro. Ver «Shindig Tapes Bring 1960s Rock Back to Life» [Las grabaciones de *Shindig* resucitan el *rock* de la década de 1960], *Los Angeles Times*, 14 de diciembre de 1991. <<

[219] **En febrero de 1966, la revista *Newsweek* publicó un reportaje: «Mean Old Blues»** *Newsweek*, 21 de febrero de 1966, 91. <<

[220] **Se aprovecharon de mí:** Segrest y Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*, 263. <<

[221] **Bueno, me encantaría poder sentarme:** Mike Leadbitter, «Big Boy Crudup, Part 2» [«Big Boy» Crudup, segunda parte]*Blues Unlimited*, 76 (octubre de 1970), 18. <<

[222] **No había pista de baile como tal:** James Meredith, *Three Years in Mississippi* [Tres años en Mississippi], Bloomington, Indiana University Press, 1966, 35. <<

[223] **Esa máquina me cambió la vida:** B. B. King con David Ritz, *Blues All Around Me: The Autobiography of B. B. King*, 23. <<

[224] **Creo que escuché con más atención que nadie:** Íbid., 72. <<

[225] **El blues nació en Mississippi:** Peter Guralnick, *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock and Roll*, Nueva York, Back Bay Books, 1999, 46. <<

[226] **Trabajaba de jardinero para un profesor de Antropología:** Citado en Robert Gordon, *It Came from Memphis* [Vino de Memphis], Nueva York, Pocket Books, 2001, 78. <<

[227] **Cuando entraba en las tiendas de discos:** King con Ritz, *Blues All Around Me: The Autobiography of B. B. King*, 201. <<

[228] **B. B. King recibió una inmensa ovación:** Citado en B. B. King con Dick Waterman, *The B. B. King Treasures: Photos, Mementos and Music from the B. B. King Collection* [Los tesoros de B. B. King: Fotos, recuerdos y música de la colección de B. B. King], Nueva York, Bullfinch, 2005, 89. <<

[229] **La energía estaba ahí:** Citado en Dan Daley, «Bill Szymczyk», *Sound on Sound* (noviembre de 2004), disponible en la web www.soundonsound.com/ (agosto de 2006). <<

[230] **El funk me parecía una versión drogada:** King con Ritz, *Blues All Around Me: The Autobiography of B. B. King*, 263. <<

[231] **parecía tan remota como el Kurdistán:** Peter Guralnick, *Searching for Robert Johnson*, Nueva York, Plume, 1998, 1. <<

[232] **una persona muy retraída y tímida:** Correo electrónico de Lawrence Cohn al autor, 23 de febrero de 2007. <<

[233] **que se erigieron en árbitros culturales:** Marybeth Hamilton, *In Search of the Blues: Black Voices, White Visions*, Londres, Jonathan Cape, 2007, 10. <<

[234] **Había conocido a John Fahey en 1960:** Esta cita y las siguientes proceden de una conversación de Gayle Dean Wardlow con el autor mantenida el 22 de abril de 2006. <<

[235] **Llamé por teléfono a Avalon y hablé con una mujer:** Mack McCormick en conversación con el autor, 26 de agosto de 2006. <<

[236] **fue todo idea de John:** Esta cita y las siguientes proceden de un correo electrónico de ED Denson al autor, 21 de diciembre de 2005. <<

[237] **estaba un poco nervioso porque iba a salir por la radio:** Correo electrónico de ED Denson al autor, 23 de abril de 2006. <<

[238] **una mujer fue la causante de todo:** Citado en Stephen Calt, *I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues*, Nueva York, Da Capo Press, 1994, 236. <<

[239] ¡**Muy bonito!**: Íbid., 246. <<

[240] **Si tratan de liarte:** Íbid., 248. <<

[241] **demacrado y parecía inseguro:** Peter Guralnick, *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock and Roll*, Nueva York, Back Bay Books, 1999, 113. <<

[242] **uno de esos momentos eléctricos tan poco frecuentes:** Notas de Bruce Jackson para el disco *Skip James Today* [Skip James hoy] (Vanguard VMD 79219). <<

[243] **Cuando las primeras notas empezaron a flotar por encima del campo:**
Guralnick, *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock 'n' Roll*, 113-114. <<

[244] **Aquél fue el punto culminante:** Íbid., 114. <<

[245] **Recuerdo una actuación de Skip James:** Mack McCormick en conversación con el autor, 26 de agosto de 2006. <<

[246] **metía la pata en todas las canciones:** Calt, *I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues*, 329. <<

[247] **empezaba con un *riff* de guitarra al estilo de Blind Lemon Jefferson:** Correo electrónico de Stephen Calt al autor, 1 de septiembre de 2006. <<

[248] **Solomon parecía estar encantado con todas las tomas:** Calt, *I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues*, 329. <<

[249] **En la búsqueda de estos antiguos *bluesmen*:** «Looking for the Blues»
[Buscando al *blues*], *Newsweek*, 13 de julio de 1964, 82. <<

[250] **Lo último que se sabía de él era que se había ido del Delta:** Simon A. Napier, «Eugene ‘Son’ House», *Blues Unlimited*, 14 (abril de 1964), 6. <<

[251] **Teníamos unos diez céntimos:** Phil Spiro en conversación con el autor, 23 de noviembre de 2005. <<

[252] **Pero resulta que fue Dave Evans:** Cuando nos pusimos en contacto con Evans para que confirmara si, como decía Spiro, había sido él quien descubrió a Son House gracias a Booker White, contestó: «Sí, recuerdo que yo le pregunté a Booker por Son House, aunque estábamos Al y yo hablando con él. No tengo ningún problema por compartir el “mérito” con Al. Es probable que él hubiera terminado preguntando lo mismo durante aquella conversación (y obteniendo la misma respuesta)». Correo electrónico de David Evans a Phil Spiro y al autor, 9 de diciembre de 2005. <<

[253] **Lo más inteligente que hicimos fue ponernos en contacto con Robert Wilkins:** Phil Spiro en conversación con el autor, 23 de noviembre de 2005. <<

[254] **Se dice que Al le enseñó a Son House: Íbid.** <<

[255] **el hombre a quien House le debía todo:** Notas de Lawrence Cohn en el disco *Son House: Father of the Delta Blues: The Complete 1965 Sessions* [Son House: El padre del *blues* del Delta: Las grabaciones completas de 1965] (Columbia Legacy C2K 48867), publicadas originalmente en *Saturday Review*, 28 de septiembre de 1968. <<

[256] **Son House representaba un trabajo duro:** Dick Waterman en conversación con el autor, 16 de noviembre de 2005. <<

[257] **Tiene los ojos cerrados, echa la cabeza para atrás:** Notas de Cohn en el disco *Son House: Father of the Delta Blues: The Complete 1965 Sessions*. <<

[258] **Son House lo hacía exactamente igual:** Dick Waterman en conversación con el autor, 16 de noviembre de 2005. <<

[259] **Delaney Bramlett y su esposa, Bonnie:** Íbid. <<

[260] **No soy el mejor del mundo:** Citado en las notas de David Evans que aparecen en el disco de Babe Stovall *The Old Ace: Mississippi Blues and Religious Songs* [El antiguo as: El *blues* de Mississippi y las canciones religiosas], (Arcola A CD 1005).

<<

[261] **como un heraldo negro de los dioses:** Alan Lomax, *The Land Where the Blues Began*, Nueva York, Pantheon, 1993, 353. <<

[262] **Empezó a saltar por el porche:** Íbid. <<

[263] **El blues correcto y natural:** Notas de Fred McDowell en el disco *I Do Not Play Rock and Roll* [Yo no toco *rock and roll*], (Fuel, 2000). <<

[264] **No me importa si a los demás les suena bien:** Esta cita y las siguientes proceden de Hoyle Osborne, «'I Been Headed Up Ever Since': An Interview with Fred McDowell» [Desde entonces, he ido hacia adelante: Una entrevista con Fred McDowell], *Sing Out*, vol. 19, n.º 2 (julio-agosto de 1969), pp. 16-19. <<

[265] **Si buscas a un hombre que domine:** Notas en el disco *R. L. Burnside's First Recordings* [Las primeras grabaciones de R. L. Burnside], (Fat Possum 80365-2). <<

[266] Máxima distinción que puede obtener un artista que se dedica a la música folk o tradicional en Estados Unidos [*N. del T.*]. <<

[267] **Me quedé boquiabierto cuando escuché la música que hacía:** George Mitchell en conversación con el autor, 12 de septiembre de 2006. <<