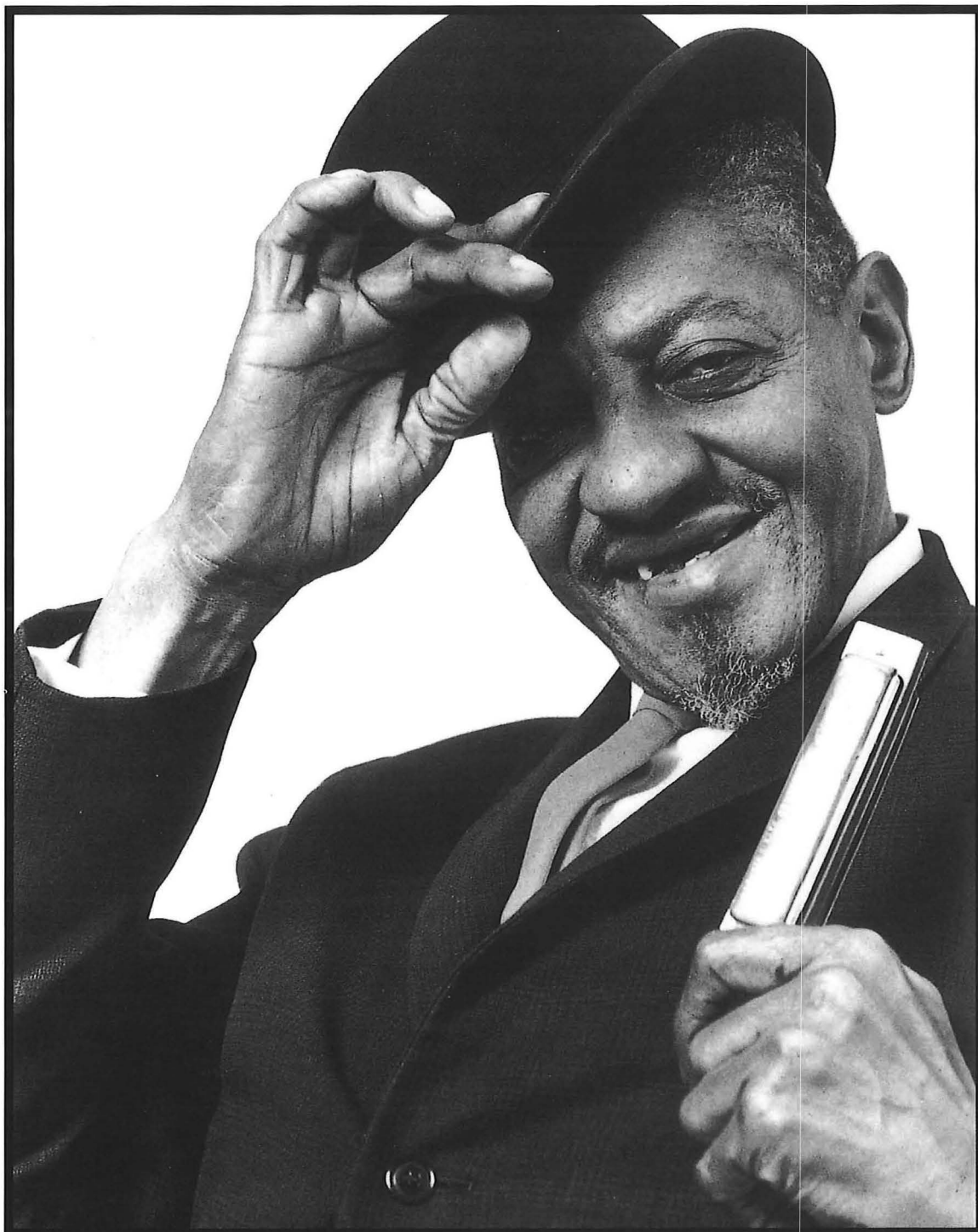


EL SEÑOR JOHN AVERY LOMAX DEBIÓ SER, CON MUCHA PROBABILIDAD, UN HOMBRE BASTANTE PUÑETERO: DEL SABOR DEL AZUFRE, DE CARÁCTER BASTANTE PRINGOSO Y SIEMPRE EMPECINADO EN CAUSAS PERDIDAS A LOS OJOS DE LA INDUSTRIA. GRACIAS A ESTO Y A UNA FILANTROPÍA BIEN ENTENDIDA, PUDO DOCUMENTAR LA CARA MENOS CONOCIDA DEL BLUES.

JOHN LOMAX, Y DESPUÉS SU HIJO ALAN, REGISTRARON PARA EL ARCHIVE OF FOLKSONG MILES DE GRABACIONES DE CANTOS DE TRABAJO, HOLLERS, ESPIRITUALES, CANCIONES PROTESTA, PARA BAILES Y DANZAS, CANCIONES DE JUEGO, NARRACIONES BLUES Y CANCIONES INFANTILES, BARRELHOUSE (TEMAS OBSCENOS, RAGTIME, JAZZ, MINSTREL), BALADAS, CANTOS DE LAS PLANTACIONES, MONÓLOGOS Y BRINDIS VARIOS. ESTE MATERIAL CONFORMA LA

HISTORIA Y LOS FUNDAMENTOS POPULARES DE LA MÚSICA FOLK NEGRA. LA RELEVANCIA DE ESTAS GRABACIONES Y SU IMPORTANCIA ES HOY INCUESTIONABLE. EL HECHO DE QUE SE REGISTRASEN CON RELATIVA ABUNDANCIA HASTA POCO ANTES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL POR TODO EL SUR DE LOS ESTADOS UNIDOS AUSPICIADAS POR LA BIBLIOTECA DEL CONGRESO Y EL TINO COMERCIAL DE LAS PRIMERAS DISCOGRÁFICAS SE DEBE A LA PARTICIPACIÓN DE ALGUNOS INVESTIGADORES EN LA MÚSICA POPULAR NEGRA. SALVO PARA UNAS CUANTAS PERSONAS, Y DENTRO DEL REDUCIDO MARCO DE LA ANTROPOLOGÍA MUSICAL, EL INTERÉS REAL POR TRABAJAR CON UN MATERIAL TAN ESPLÉNDIDO FUE NULO DURANTE AÑOS. PARADÓJICAMENTE, ESE MATERIAL FUNDAMENTA LA POLÍTICA COMERCIAL DEL BLUES.

EN BUSCA DEL FOLCLORE AMERICANO



Sony Boy Williamson

UN REPASO AL NACIMIENTO DE LA POLÍTICA COMERCIAL DEL BLUES

John Lomax murió poco antes de que el siglo pasado alcanzase su mitad y Alan Lomax se retiró profesionalmente en 1996 a las cálidas costas de Florida. Ambos, cada uno en su momento, provocaron que el *Star System* americano de la música de género abriese sus puertas a Leadbelly, Blind Blake, Blind Willie McTell, Jimmy Stothers, o conseguir que los mismos Memphis Slim, Big Bill Broonzy o Sonny Boy Williamson narrasen la historia del blues a una audiencia radiofónica nacional.

Juntos y por separado recopilaron, engordaron y enriquecieron las estanterías de uno de los mayores archivos musicales del planeta. Los señores Lomax -padre e hijo- recorrieron con lupa y escobilla cada centímetro del sur de los Estados Unidos en busca de los últimos refugios autóctonos en los que hubiese fuentes originales de música negra tradicional. No sería por gusto, imagino, pero al grabar dentro de prisiones se toparon con una cultura musical aislada que todavía no había sido absorbida por el mundo moderno y la comercialización. Teniendo en cuenta que la mayoría de los presos que visitaban acumulaban largos años de confinamiento impuesto, y tocaban viejas canciones, unas populares otras propias, que no habían sido influenciadas todavía ni por el jazz ni por la radio, estos *descubrimientos* funcionaron en la mente de aquellos cazadores de baladas de principios del siglo pasado como un impulso a ciegas. Una pulsión constante, muy cerca de la perversión, que sólo encontraba alivio siguiendo la pista de la canción perdida.

En penitenciarías históricas como Angola, Parchman o Lambert grabaron cientos de canciones tocadas e interpretadas por *songsters* y guitarristas que conservaban una pureza difícil de encontrar ya en los años treinta ¿No resulta llamativo que la tradición musical más pura -sin alterar por medios de comunicación y productores musicales- se concentrase en los sitios menos recomendables de América?

Cuando el folclorista Dr. Harry Oster llegó a la prisión de Angola en 1952 descubrió que uno de los presos más populares cumplía una condena por asesinato. Tenía un inigualable talento para la música y se llamaba Robert Pete Williams. Hay un disco, *Angola Prisoners' Blues* (Arhoolie) donde canta y habla de su estado mental y la locura de su familia. *Prisoners' Talking Blues* se cierra con una frase histórica: "Sometimes I feel like committing suicide". Las cárceles americanas del siglo XX funcionaron como un congelador cultural que mantenía en salmuera las piezas cantadas que conforma la historia del folclore americano.

Por el método del "baúl de los recuerdos" -lo registramos ahora, lo archivamos para otros después- la familia Lomax grabó cientos de miles de temas. Tanto es así que todavía hoy se guarda material inédito que, de publicarse algún día, hará las delicias de todo pervertido melómano. Las grabaciones de campo de John Lomax no habrían guiado el cauce del folk americano y el blues de no haber sido por el rabioso olfato y el talento mediático de su hijo.

El instinto mediático al servicio de los productos de la huerta

Alan Lomax (1915-2002), *The Father of the American Folk-song Revival*, como fue llamado por su trabajo como musicólogo, productor y hombre de la comunicación, herramienta esta última, y pieza clave de todo lo que vendría después.

No fue el azar lo que dio tanta relevancia a su trabajo como pescador de canciones populares y folclorista caprichoso sino su enfoque mediático, impensable en los estudios musicales de

la época, que renovó la recopilación de la tradición musical norteamericana. ¿Cómo consiguió Lomax hacer populares las carreras de Leadbelly y Mississippi Fred McDowell que eran desconocidos hasta su llegada? ¿Por qué ocho horas de una grabación a Jelly Roll Morton en la que el pianista cuenta el nacimiento del jazz son tan importantes en la historia de la música? ¿Por qué, antes que nadie, presentó a una audiencia nacional a Woody Guthrie, Burl Ives, Pete Seeger, Josh White o Aunt Molly Jackson? Es más ¿saben incluso que el señor Alan Lomax, fascinado por el folclore de la región, se detuvo en Aragón para registrar jotas y largas tradiciones orales?

Cuando el blues y otros estilos de folk norteamericano eran extraños para la gran audiencia, Lomax consolidó la aceptación popular de las canciones tradicionales por medio de la tecnología moderna y los medios de comunicación. Ni un pelo de tonto. Sus grabaciones de campo estuvieron respaldadas siempre por organismos culturales del Gobierno, radios y cadenas de televisión como la CBS que contribuyeron a propagar una música con raíces africanas y desconocida por el público blanco dueño de la industria del ocio.

El sello americano Rounder Records ha agrupado recientemente para su venta las grabaciones y los programas radiofónicos de Lomax. Evidentemente se venden; o mejor dicho, alguien los compra ¿Por qué? ¿No existe desde hace algunos años una tendencia en el mercado musical que coloca en estanterías y escaparates discos que presentan los orígenes de diferentes músicas y subgéneros? Cada vez hay más muestras que recopilan en serie media la tradición musical, la historia y las raíces de la música americana, y en extensión del resto de músicas del mundo. Esto no pilla dormido a nadie. Una moda y, sana además.

Ken Burns, como ejemplo, y la retrospectiva de su historia del jazz, crearon un producto de mercado que reiteró en lo mismo. Términos como pureza musical, raíz, evolución, son ganchos de un lenguaje que ha sabido buscar sectores del mercado discográfico que resulten rentables. El fenómeno es curioso: si vende la fusión de estilos y el mestizaje, todo lo que no ha sido adulterado también está de moda. El público adquiere estos discos igual que los tomates de la huerta: totalmente naturales, sin falsificar genéticamente y comprados en los mercados de barrio.

Por el contrario, los productos transgénicos -entendido éste en términos musicales- tienen cada vez mayor posicionamiento en un mercado que todo lo traga; pero en su caso, a mayor cantidad menor calidad. Su reverso habita en el hueco que presenta el interés por la música de raíces en un mercado abierto.

Curiosamente, una de las bandas sonoras con mayor respuesta del público americano ha sido la de la película *O Brother, where art Thou?*. Con el apoyo mediático de Universal se ha vendido un recopilatorio que recoge canciones tradicionales americanas de blues, country, espirituales y cantos de trabajo. Su primer tema, una grabación registrada por John Lomax de *James Carter & The Prisoners*, en la que presidiarios negros cantaban hace cien años al compás de sus picos de trabajo, se ha tenido que escuchar sobradamente después de que al disco le diesen un Grammy. Para que un registro así haya sido sacado de su aletargamiento, la seguridad y la rentabilidad mediática de quien ha vendido el disco y la película ha debido ser total. Tres ejemplos más, ya en el terreno propio del blues. También en estos últimos tiempos se han editado tres productos que confirman la seguridad y la comodidad de las compañías discográficas al poner en la calle discos que reverencian la historia de un género musical y sus principales personajes: *Hellhound on My Trail* fue el recuerdo a Robert Johnson. *Down the Dirt*

Road, igualmente con Charley Patton. Y *Avalon Blues*, *A Tribute to the Music of Mississippi John Hurt*.

En todos ellos, músicos jóvenes contemporáneos apelan a canciones emblemáticas de tres músicos de blues pertenecientes a la primera generación que han influido formalmente en épocas posteriores. Cantadas y tocadas por veteranos vernáculos del blues como David 'HoneyBoy' Edwards o Robert Lockwood Jr., y otros más jóvenes tipo Chris Thomas King o Susan Tedeshi, o incluso *turistas* de géneros primos como el country o el folk, han sido discos bastante vendidos -en Estados Unidos, se entiende- que han gozado de buena promoción ¿Por qué las discográficas recogen hoy en día el interés y la devoción que músicos en activo de disciplinas vecinas al blues tienen con los primogénitos de la música tradicional? El imaginario musical colectivo todavía se alimenta de productos de la huerta.

Alan Lomax, como caído del cielo

La suerte les aparecía siempre a los Lomax en el momento oportuno. Cuando en 1933 se agotaron los fondos para mantener las investigaciones del Archive of Folksong de la Biblioteca del Congreso, su jefe, Robert W. Gordon, tuvo que dejar su trabajo pero John Lomax propuso a su editor una antología de baladas y canciones folk hasta conseguir un acuerdo con la Biblioteca para que le proporcionasen un equipo para los viajes y suficiente material vir-

gen. En junio de ese año, un jovencísimo Alan Lomax de 16 años partió con su padre y con la ayuda de una máquina de cilindros Edison tras la pista de canciones profanas negras. John mostraba un vacilante dialecto del sur que, sumado a su carácter agrio y a un olfato incalculable como agente y estudioso, lograba a menudo sus propósitos. Por medio de sus grabaciones de campo dieron a conocer al pueblo norteamericano su pro-

pia cultura en un momento en que la expresión cultural más pura se entendía que sólo podía estar en Europa.

Grabaron un amplio catálogo de registros, de los cuales al principio muy pocos eran blues. Lomax encontró a prisioneros cantantes como James 'Iron Head' Baker, Mose 'Clear Rock' Platt,

'Lightnin' Washington Ernest Williams, en granjas penitenciarias. Un día, en la prisión de Angola, uno de los presos que cumplía una pena por intento de asesinato se le presentó como "el rey de los guitarristas de doce cuerdas del mundo". No era ningún sonado pasando el rato entre rejas sino Huddie Leadbetter, más conocido como Leadbelly. Él proporcionó a los Lomax varias grabaciones de canciones que aparecieron en *American Ballads and Folk Songs*. Hoy son standards del country blues como *Frankie and Albert* o *Ella Speed*. John Lomax grabó una declaración de arrepentimiento que presentaron a las autoridades consiguiendo el indulto a Leadbelly, que empezó a trabajar con los Lomax acompañándoles en sus viajes como chofer. Lo más curioso es que estos primeros registros de campo provocaron que el guitarrista saltase a la grabación comercial. En Nueva York fue recibido por críticos de jazz como el último de los cantantes de blues. La sagacidad de estos neoyorquinos no deja de sorprender.

La ayuda de los Lomax sacó del gueto y dio algo más de quince minutos de fama a Son House, Calvin Frazier, a Muddy Waters cuando era McKinley Morganfield, o a Bukka White, que

curiosamente grabaría primero para un sello comercial.

Cuando Alan tomó el relevo en la tarea de su padre, muerto en 1948, añadió a su pasión por las viejas canciones los avances tecnológicos de entonces en materia de equipos portátiles y nuevos métodos de grabación. Un término para antropólogos que él hizo suyo, "Culture Equity", proponía dar el mismo valor mediático al conjunto de culturas del mundo.



Memphis Minnie

A resaltar:

1938. Ocho horas de grabación con Jelly Roll Morton documentan el nacimiento del jazz por uno de sus fundadores.

1939-1940: Con el nombre de *American Folksongs* se presenta una serie radiofónica para la CBS que duró 26 semanas en antena con los nombres de Woody Guthrie, Leadbelly, Burl Ives, Golden Gate Quartet...

Graba con Nicholas Ray *Back where I Come from*. Programa de radio escrito y producido por el cineasta que investigaba las raíces de la música norteamericana.

1946: *Blues in the Mississippi Night*. Memphis Slim, Sonny Boy Williamson o Big Bill Broonzy hablan de la filosofía del blues.

1947-1948: *Negro Prison Songs on Tradition* es el resultado de nuevos viajes por penitenciarías del sur.

1950-1958: Alan Lomax cruza el Atlántico para grabar música tradicional de Inglaterra, Escocia e Irlanda.

1953-1954: Nada mejor que alguien ajeno a la cultura de Aragón para grabar el folclore autóctono. Registró el mundo de la jota, sus instrumentos y se carteo con músicos de la zona.

1954-1955: Año que pasó en Italia estudiando su música.

1959: Lomax regresa a su país y emprende otro viaje por el Sur donde encuentra, entre otros, a Mississippi Fred McDowell.

1977: Como consultor musical para un proyecto espacial dirigido por Carl Sagan, Lomax pide incluir las muestras de blues y jazz de Blind Willie Johnson y Louis Armstrong.

1993: Recibe el National Book Award por *The Land where the Blues Began*. Es el relato personal de sus viajes.

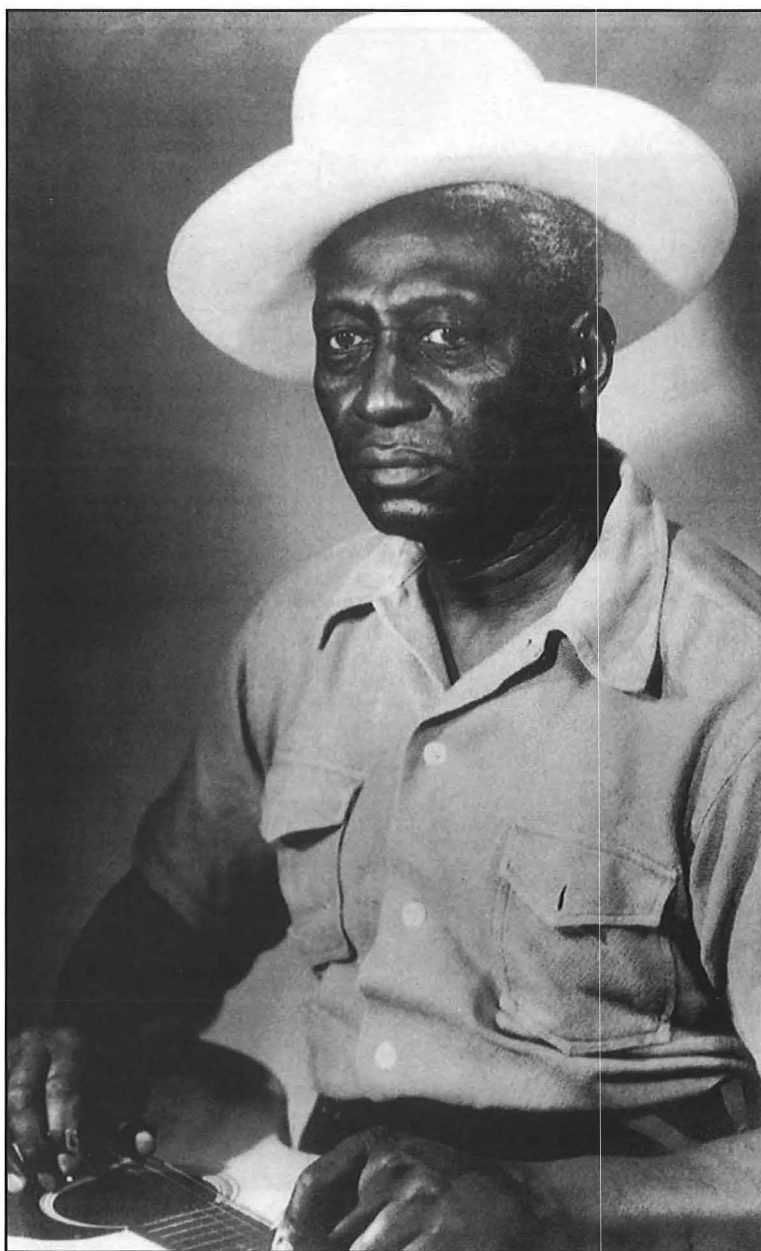
En el Profundo Sur encontraron la canción perdida

Grabaciones de campo: 1924- 1960

Para vislumbrar una relación lógica entre las primeras grabaciones de campo, las grabaciones comerciales y los músicos en ellas registrados con el origen de una política de interés comercial en el blues hay que tensar cuerdas.

Hacia 1910 los blues ya picaban la curiosidad de los recopiladores de música tradicional negra. Muchas veces se recogían

muestras de blues cuando no eran más que espirituales cantados por *songsters*. Éste era un tipo de trovador negro capaz de interpretar varios estilos con su instrumento y una voz versátil. Describían la tradición rural y urbana en clave profana y religiosa. Ese fue el momento histórico en que pequeños vehículos adaptados, cargados con grabadoras, viajaban por Misisipi, las Carolinas o Texas recorriendo los afluentes del blues. En su interior iban estudiosos de la curiosa relación entre las tradiciones orales blanca y negra y la influencia de la cultura comercial en la popular. Por su parte, el interés del empresario musical distaba mucho del recopilador folk, aunque una técnica muy común en aquellos primeros años consistía en publicar en discos la música de una localidad rural concreta animando la venta de fonógrafos. Con el tiempo se fue prefiriendo el sonido del blues a otras manifestaciones musicales; fue el himno y la identidad de la mayoría negra hasta bien pasados los años sesenta, momento en que le darían la espalda y su testigo sería recogido por los grupos blancos de rock.



Huddie Leadbetter "Leadbelly"

Orígenes

Si las grabaciones comerciales de blues de artistas negros empezaron con una sesión de Mamie Smith para la General Pho-

sigue en pág. 44



Little Bill Gaither, Memphis Slim, Big Bill Broonzy

viene de pág. 42

nograph Corporation (Oke) en 1920, las primeras grabaciones de campo nacieron antes, en la primera década del siglo. A Howard W. Odum habría que darle la patente de pionero tanto en la recopilación de canciones de raíz como por publicar algún estudio escrito y ser el primero en interesarse por una música que entonces era totalmente *underground*. Otro hombre, Lawrence Gellert, realizó los primeros registros en Carolina del Sur. Si John Lomax trabajó dentro del sistema, cobrando el salario del Gobierno, Gellert fue quizá el folclorista que trabajó fuera de él y el más implicado en asuntos políticos. Sus grabaciones hechas entre 1924 y 1933 demuestran que el contenido y los temas de las canciones estaban llenos de protesta y crítica social. Llama la curiosidad que muchos de sus registros no especificasen la fecha de grabación ni la identidad del cantante. A día de hoy, la cosecha recogida por los primeros cazadores de baladas con el despunte de los años veinte -John y Alan Lomax, Howard Odum, Dr. Harry Oster, Willard Gates Thomas, Zora Neale Hurston o Lawrence Gellert-, y pioneros cazatalentos o vendedores de música como Polk Borkman, H.C. Speir, Arthur Laibley o Frank Walter, se ha visto que modificó el libre albedrío del blues por distintas razones: la promoción de sus artistas, con la preferencia de sus gustos personales y en la selección y negación de músicos. Tiene mucho sentido que la alteración estilística del blues venga de manos de intereses comerciales.

Desde el lado de las grabaciones comerciales, y algunos años después de la primera oleada de las de campo, las primeras compañías discográficas olfatearon, como los folcloristas antes, el terreno fértil del Delta por ser un enjambre de músicos con talento. Cómo no, Misisipi fue la mayor zona productora de músicos que vieron en las grabaciones de campo la posibilidad de librar la batalla a carreras musicales predestinadas al olvido. Blind Roosevelt Graves, Rubin Lacy, Freddie Spruell, Walter Rolland o Mary Butler, Louise Johnson... fueron buenos músicos pero la mayoría nadan en el anonimato. No grabaron mucho y no se les redescubrió cuando el blues tuvo una segunda oportunidad en los años sesenta. Tuvieron menos suerte que los conocidos Son House, Skip James, Bukka White, Pete Williams, Furry Lewis, Snoly Babe, Mance Lipscomb, Fred McDowell o Peg Leg Howell.

Instinto comercial

Dos hombres, Ralph Lembo y H.C. Speir. Su primer acierto fue ser dueños de tiendas de muebles. Con el tiempo se dieron cuenta del negocio que tenían con sus clientes negros; estos eran los primeros en comprar fonógrafos y discos de *raza*. Al ver la jugosa demanda de discos acertaron al pensar que si ellos mismos buscaban y descubrían a los músicos, hacían de promotores e incluso les llevaban a sesiones de grabación, tendrían un negocio seguro a prueba de recesiones. Lo único que tenían que hacer era asomarse al porche de sus casas y estirar la mano para recibir a aventureros baladistas y trovadores. Así encontraron a Charley Patton, descubierto por H.C. Speir. En el templo del blues Patton preside un trono merecido por ser mentor y figura seminal de una lista innumerable de seguidores. Ejemplos de hombres pioneros en esto del olfato comercial hay muchos seguramente.

Con la invención de un sistema de grabación eléctrico, fácil de transportar, muchas compañías de discos pusieron en marcha viajes para descubrir a estrellas regionales. Gospel, jazz, country, y mucho blues también en Dallas, Atlanta, y Nueva Orleans.

Un factor impulsor de la búsqueda y grabación del blues arcaico estuvo en la popularidad de la radio. Las emisoras de radio negras dieron a conocer el blues a una escala antes impensable. Durante 1924 y hasta 1960 hubo gente realizando grabaciones de campo, fuesen comerciales o no. Su edad dorada duró hasta 1932, año en que las compañías discográficas no pudieron arrastrar más las consecuencias de la Depresión. A partir de ahí se hicieron muy pocos registros en el sur norteamericano.

Si las sedes de los sellos discográficos estaban en el norte resultaba más económico hacer traer a los músicos sureños. A partir de los años cuarenta las famosas unidades móviles, grabadoras con ruedas, fueron desapareciendo del sur. Pero todavía algunos folcloristas continuaron buscando su oro. Desde agosto de 1942 y hasta septiembre de 1943 se impuso una prescripción legal que prohibía realizar grabaciones comerciales a las compañías. Esto no afectó en absoluto a la tribu de los folcloristas ni impidió por ejemplo que Alan Lomax continuase con su trabajo. En 1947 grabó en la conocida penitenciaría de Parchman ejemplos de cantos de trabajo y hollers.

A comienzos de los años cuarenta, los registros sonoros hechos para el Archive of Folksong habían llegado a su fin. Era absurdo que se mantuviese el rastreo en busca de figuras rurales si los principales centros de atención estaban en capitales culturales como Chicago. El blues urbano se situó pronto en fronteras internacionales después de extender su contagiosa fiebre por todo Estados Unidos. Además, en aquellos años cuarenta, y luego cincuenta, nació el nuevo prototipo de comprador solvente. Por primera vez el público joven que compraba discos asiduamente comenzaba a tener dinero propio. A eso hay que sumar la intervención de la publicidad, que se hizo cargo de los palos del blues. El sello Chess ya hacía convincentes anuncios al inicio de su carrera.

Los estudios antropológicos y la dedicación por el folclore musical se habían quedado a la deriva ¿Para qué hacía falta buscar en históricas penitenciarías y dormidos pueblos del sur si los sellos discográficos grandes o independientes inventaban sus propios estilos musicales? De la chistera de aquellas empresas modernas dedicadas al blues surgieron, de la mano de la magia comercial, sorprendentes conejos cuya figura apareció impresa en miles de portadas.

Las grabaciones de campo dan una idea casi real del contexto social del negro americano, al menos bastante más que las grabaciones comerciales que eran dirigidas por blancos. Habría que tachar la celeberrima sentencia "Música de negros, negocio para blancos" incluso de comedida. Se creó después de 1920 una industria fonográfica regida por blancos que vendían discos de artistas negros a un público negro. Pero también hay que tener en cuenta que estos discos de *raza* provocaron un cambio al conseguir que la música tradicional negra fuese escuchada por miles de personas. Bruce Bastin, escritor y crítico de jazz, cuenta que hasta 1940 ningún negro se interesó por la investigación de sus raíces populares. La falta de estudios hechos por negros hasta antes de ese año puede que sea más un problema socioeconómico que un despropósito.

Siempre que se quiere contar la historia del blues comenzando por cualquiera de sus periodos da la sensación de que se camina sobre barro. Uno se hunde en él ante el tumulto de puntos ricos con falta de documentación y oscuros interrogantes. La labor del folclorista no es más loable que la de los primeros promotores discográficos pero sus investigaciones dieron con el descubrimiento de músicos que de otra manera habrían sido olvidados. Cada uno en su terreno torció la brújula del blues.