

## 10. *Bluesiana* y otros ámbitos mestizos. El largo camino a casa<sup>70</sup>

Manuel Bellido Mora  
Periodista cultural  
[manuelbellidom@gmail.com](mailto:manuelbellidom@gmail.com)

Como intuyendo lo que se venía encima, Canned Heat tituló su quinto álbum con no poco atino *Future blues*. En 1970 esta banda norteamericana, con algunas gotas de sangre hispana en su formación, atravesaba por uno de sus mejores momentos. La influyente prensa musical de entonces, verdaderos prescriptores a la hora de que uno se decidiera por este disco y no por otro, semidioses cuyas opiniones y criterios iban a misa como dogmas de fe, no dudó en catalogar el sonido del grupo en ese espacio inconcreto sin límites claros situado entre el boogie rock y el blues tradicional convenientemente pasado por electricidad de alto voltaje.

Skip James, figura prominente del blues primitivo agrario, reinaba en su santoral por encima de otras deidades. Y casi con idéntica devoción trataban a Tommy Johnson, un tipo arraigado en el delta del Mississippi que los inspiró hasta el extremo de que uno de sus temas, *Canned Heat blues*, dio nombre a la banda de Bon "The bear" Hite y compañía.

En su repertorio era fácil detectar la médula negra. Pero ellos, que inicialmente eran 5 componentes con base en Los Ángeles, añadieron otras semillas a la siembra. En adelante, apenas alterarían una fórmula, todavía hoy incandescente, que les funcionó muy bien. Y que terminaría por proporcionarles reputación, y rango, de viejos sabios de la tribu. Como el tiempo es insobornable y no entiende de fantasiosos caprichos tipo Dorian Gray, ancianos ya lo son. Pero, aparte achaques físicos, esto, lo de la decrepitud, no lo toman como un desdoro. Siguen la senda de sus admirados patriarcas del blues que nunca dejaron de tocar, sin pensar ni un solo minuto en la retirada.

---

<sup>70</sup> *Bluesiana* es parte el título de un álbum del eminente Dr. John. Entiendo que se trata de un juego de palabras al entretejer "Blues" y Louisiana", ésta última, una de las tierra originarias de este estilo musical. Les dejo aquí como tema de fondo el link a la versión de uno de los temas, *Bluesiana Triangle* (Art Blakey/Dr. John/David "Fethead" Newman)-For All We Know. Disponible en DIFUORI Canale: <https://www.youtube.com/watch?v=C-0uow4O5pc> [última consulta 26 de noviembre 2024]. Para la elaboración de este texto he utilizado como fuente exclusiva las obras musicales que menciono y mis propios conocimientos sobre el tema.

Continúan pocos, los que han logrado sobrevivir, porque la mayoría de ellos cerró el pico para siempre hace ya unas cuantas temporadas. Solo uno sigue activo, aunque no en pie. Es Fito de la Parra, al que su apellido báquico parece ayudar a la hora de esquivar el acoso del reloj. De ese verdor se beneficia. Pero, cabe preguntar aquí ¿el blues que todos estos años han llevado por bandera, ha envejecido a la par que se arrugaba la piel y progresivamente se iba apagando el fulgor de estas antiguas luminarias? ¿O por el contrario, permanece ahí, intacto, ajeno a todo? Ambos fenómenos son posibles, la juventud y la decadencia a la par en un género, digamos, sin edad. Sin embargo, no hay en él hibernación que lo exima de avances. Actualmente, hay atrevidos instrumentistas que han metido el hip hop y el rap en el viejo crisol.

En el disco antes mencionado, que es un extraordinario ejemplo de la genial habilidad de estos californianos para sacar ramificaciones al blues sin arriesgar demasiado, sabían delimitar muy bien en qué terreno se movían:

- *“Quién te dirá tu futuro, no puedo contar mi pasado. Parece que cada minuto, Señor, va a ser el último”.*

En este párrafo inicial de *Future blues* está condensada la esencia de este género intemporal. Otras personas prefieren aplicarle el término atemporal, que da la sensación de ser más fiable y duradero. Pocas diferencias semánticas hay entre ambos. Los dos vienen a expresar lo mismo. Pero entre esos dos extremos, el origen y el porvenir, persiste el enigma. Es más o menos igual de misterioso que el arcano del flamenco. Es insondable el magma de su fundación.

Eso sí, ya que hablamos de sus inciertos orígenes, en una cuestión sí parece haber avenencia entre quienes han dedicado tiempo a averiguar tan crípticos ancestros. El blues fue promiscuo desde el principio.

El canto de los esclavos africanos con sus remotas raíces tribales, se fue aclimatando a su nuevo territorio, que resultó ser eminentemente rural, incorporando en este proceso todo lo que encontró, desde instrumentos, algunos muy rudimentarios inventados para acompañar, hasta leyendas orales que adaptaron como textos.

En cierto modo, no hubo un solo flujo en la formación del blues. Su capacidad para evolucionar siempre ha estado sujeta a sucesivos cruces, o roces, con otros ritmos, lo que viene a revitalizarlo a cada paso. Pero como dice la canción de Canned Heat, el blues no puede desvelar el secreto de su pasado, aunque esté escrito. No puede contar su pasado, pero tampoco en él se puede vislumbrar el futuro. Y esta es una agobiante sensación, la de no poseer certeza absoluta, ni relativa, de lo que le aguarda. De ahí que en realidad lo único que importa sea salir a tocar cada noche, en todos esos escenarios, en esos garitos donde parece que

cada minuto, Señor, va a ser el último, como asegura Canned Heat en tan esclarecedora canción.

No obstante, juguemos al futuro, sin miedo. ¿Cómo sonará el blues entonces en un universo global? Da vértigo pensarlo. Puede que sea irreconocible tal como ahora lo concebimos. O sencillamente termine disolviéndose en dios sabe qué sonoridades, para dar paso a otra cosa aún desconocida. Cuando llegue ese momento, el blues será materia de arqueólogos de la música, investigadores y antropólogos que se harán seguramente la misma consideración que Canned Heat: “no puedo contar mi pasado”.

A esos mismos especialistas corresponderá descifrar otras preguntas pendientes, como la procedencia bastarda, impura del blues. Y también el hecho de que nunca pasara de ser, en su esencia primitiva, algo minoritario vinculado a capas desfavorecidas de la población. El blues para esa gente que lo amamantó, fue el vehículo para trasladar sus tristezas y necesidades. Enunciaban historias, así en el terreno laboral como en el sentimental, con hombres invariablemente. En su mayoría, eran voces masculinas las que han llegado hasta nosotros, casi siempre eran bluesmen que descargaban sus desahogos amorosos en la mujer, dejando ahí también una profunda veta machista.

La electrificación lo abrió a públicos más amplios, sin llegar nunca a desbordarse en audiencias masivas. No es necesario repetir aquí que nunca le rondó el éxito apabullante. De hecho, muchos de ellos fueron ignorados en su propio país. En cambio, hoy triunfan a lo grande las denominadas músicas urbanas, casi todas ellas de procedencia latinoamericana, donde también es posible encontrar partículas de una herencia compartida: la de las sonoridades negras en una incesante combinación con ritmos tradicionales. En el reguetón y en el trap flota la antigua voz del folclore, eso sí muy transformada.

Si antes, en la etapa álgida del rocanrol y del blues, su difusión dependía básicamente de emisoras radiofónicas, ahora las redes sociales multiplican la promoción de los géneros de moda. Pero es inútil establecer una comparación entre ambas expresiones artísticas. Las dos son músicas de extracción popular, pero con identidades muy opuestas. Representan edades diferentes. Públicos que nada tienen que ver entre sí. Además, es preferible no equiparar el impacto social a la calidad de lo que se ofrece, que no siempre es la deseable.

Empecemos por dejar sentado que la cantidad de personas que asiste a un concierto no está en relación directa con la música más o menos potable que allí se pueda estar escuchando. En la tremenda repercusión de algo, artístico o no, intervienen otros factores, no exclusivamente relacionados con la música. Hay espectáculos que se conciben como actos no estrictamente artísticos, es decir, son eventos a los que se acude por otras muchas razones, que pueden ir desde la

admiración desmedida por el cantante a simplemente por el simple hecho de formar parte de una celebración colectiva, de esas que, se dice, no hay que perderse. En estos casos, la rotundidad de las cifras por muy exageradas que estas sean no debe ser la única medida para calibrar las supuestas virtudes o cualidades de lo que se nos ofrece.

Esto mismo es aplicable a otros ámbitos de la cultura. Por regla general, el arrollador triunfo en taquilla no convierte automáticamente a una película floja y de poco fuste en una indiscutible obra maestra. No es mejor el largometraje más rentable que aquellos a los que se suele agrupar en el denominado cine de autor, que por término medio acostumbra a arrojar insatisfactorios resultados económicos, aunque, naturalmente, también en esto existen grandes salvedades. Hay naderías altamente rentables, bombazos comerciales con escasa chicha. Lo contrario también está a la orden del día. Hay títulos bendecidos por múltiples premios y alabanzas en festivales que resultan insoportables tostones.

Pero, ejem, ¿puede haber calidad contrastada en las creaciones que están destinadas a grandes audiencias? Claro que sí, esto está fuera de discusión. Partiendo del flamenco, Rosalía es capaz de cautivar a públicos muy heterogéneos. Y lo mismo ocurre con Miguel Poveda o, más tangencialmente, con C Tangana. En este sentido resulta oportuno recordar lo que viene ocurriendo con el flamenco, reservado por su complejidad y exigencias a unos pocos conocedores, ya introducidos de antemano en un arte escasamente accesible si no se tiene una mínima formación que te permita distinguir cada una de sus variedades estilísticas, los palos o ramificaciones de su frondoso árbol.

Luis Clemente lo llama arte amurallado, queriendo referirse con esta expresión no solo a la dificultad para introducirse en él hasta conocerlo plenamente, sino también a una especie de resistencia a dejar de ser cosa de pocos, de los aficionados cabales, que lo tienen como una posesión, como un patrimonio intransferible que no es posible compartir del todo.

Hay equivalencias entre la evolución del flamenco y la del blues. En cierto modo comparten muchas cosas. Sus orígenes, por ejemplo. El blues no deja de ser una música rural que tuvo sus ecos en las plantaciones, donde se cantaba a la vez que se llevaba a cabo la dura tarea de la cosecha.

Algo similar sucede con el flamenco, que también tiene esa misma raíz campesina. En Andalucía se ha cantado mucho en el campo, durante las faenas de recolección o de siembra. Pero no solamente en el campo.

En las herrerías, donde se fabricaban los utensilios para labrar la tierra, también era habitual que surgiera el duende al filo del yunque y del fuego. Aquellas eran voces a pelo que nos hablaban de penalidades del oficio o que se referían a

desigualdades sociales, a la pobreza y las injusticias, también a los despechos provocados por contrariedades sentimentales. De esta manera, estos cantes servían para canalizar desahogos y anhelos amorosos. El taller, el horno de la panadería incluso, estos oficios artesanales, vinieron a ser durante mucho tiempo la forja del flamenco. Una función, esta de arropar al artista y su creación, que más tarde se trasladaría a las peñas flamencas.

A diferencia del blues que se refugió en las iglesias, donde crepitó su llama espiritual, el cante jondo cundió a pleno pulmón en ventas, en cruces de caminos, en teatros también, porque estamos ante un arte nómada que se movió al compás de sus intérpretes. En cambio, el blues, que igualmente participaba de esta naturaleza ambulante, refulgió en los ceremoniales religiosos de la población negra.

En esto no nos parecemos tanto. El flamenco, por su esencia laica, se agrupa más en torno a una taberna que en el interior de una iglesia, exceptuando, claro está, las llamadas misas flamencas, que fueron ideadas específicamente para adaptarse a la liturgia cristiana, en un sentido evangélico y misional, por aquello de que en muchos casos se trataba de atraer a artistas que no eran muy católicos, precisamente.

El quejío del flamenco es el grito por la pérdida. El lamento del bluesmen viene a ser lo mismo. Es el profundo desgarró ante una realidad insatisfactoria. El sufrimiento, las fatigas del trabajo de sol a sol lo espolean. Pero también se atienden, en su dramatismo, al hecho de sentirse rechazados, víctimas de la segregación y de un endiablado sistema de clases sociales, donde los negros al igual que los jornaleros andaluces ocupaban el escalón más bajo.

Frente a esas circunstancias adversas, la música, ya sea flamenca o esencia de la negritud, se convirtió en una forma de liberación. Y así las cosas hay muchas formas de desfogue. La fiesta es una de ellas. Por eso hay cantes fiesteros, para dar esquinazo por unas horas de puro arrebato a las estrecheces de la miseria.

Pero todo esto no podía quedarse en reducto cultural, en cosa exclusiva de allegados. Que fueran personas ajenas al núcleo medular de ambas expresiones artísticas las que lo sacaran de esos guetos, dándole alas y ampliando así su público, es una semejanza más entre flamenco y blues. En Andalucía, esa labor de difusión la hicieron intelectuales, gente fascinada por la pureza de estos artistas no contaminados, de enorme profundidad en su decir, en su cantar. Félix Grande, Caballero Bonald, Juan José Téllez y Cristina Cruces destacan en esta tarea de ensanchar el camino.

En el caso del blues, fueron productores blancos los que se encargaron de airearlos y convertirlos en figuras internacionales que influyeron de forma

determinante en el curso del rocanrol. De grabar para pequeños sellos locales, muchos de estos artistas pasaron a compañías multinacionales con propietarios y accionistas de piel pálida, en su mayoría.

Atlantic Record y Chess Record, dos empresas netamente blancas, fundamentaron su éxito en las importantes ventas de bluesmen y músicos de jazz. En Gran Bretaña aún fue más notable esta masiva importación del talento racial de los afrodescendientes.

Muddy Waters, John Lee Hooker, Son House o Memphis Slim eran tratados como auténticos dioses, con veneración. En gran parte, fue el apoyo de las principales figuras del rock británico lo que contribuyó a la popularidad internacional de estos maestros de la música negra. De hecho, llegaron a ser más conocidos y admirados en Europa que en su propia patria gracias al entusiasta recibimiento que tuvieron en sus continuas giras por el viejo continente. Este fenómeno de rendida admiración a artistas foráneos también se dio en los círculos jazzísticos, en este caso más en Francia, país al que se mudaron muchos jazzmen yanquis, formando allí una verdadera colonia de americanos en París, con Miles Davis a la cabeza.

Es verdad que, en un principio, la juventud acomodada de Estados Unidos le daba de lado al blues, llevada por meros pero aplastantes prejuicios raciales. Pero no siempre fue así, ya que aunque fuera un sentimiento minoritario, una corriente aislada, hubo chavales universitarios que se saltaron las prohibiciones segregacionistas, acercándose sin ningún disimulo a locales donde se congregaban los artistas negros. La expresiva foto del saxofonista Big Jay McNeely contorsionándose en el escenario de un club de Atlanta en 1954 ante la mirada extasiada de varios espectadores blancos, es un documento irrefutable que nos habla de la tímida, pero temprana e imparable supresión de barreras sociales en el mundo de la música. El triunfo generalizado del rhythm and blues terminó por diluir cualquier frontera artificial levantada en el arte. Por no hablar aquí de la neurálgica tarea emprendida por Bob Dylan y otros adalides del folk rock que rociaron de blues sus primeros sonos. Le dieron carta de naturaleza, renovándolos, a los primitivos cantos del pueblo, tal y como los habían escuchado de Woody Guthrie y de Pete Seeger. Caminaban por la senda abierta por el etnomusicólogo Alan Lomax, bebieron de ese manantial, verdadero mapa del tesoro. En ese cruce de caminos, se robusteció su código genético en el que la mezcla de sonoridades no encontró inconvenientes, sino toda esa clase de alicientes que surgen entre quienes, siendo aparentemente contrarios, se atraen como si fueran campos magnéticos.

En este sentido, el papel de las sociedades del blues en todo esto es básico. Realizan un trabajo imprescindible para fortalecer la cadena de transmisión del blues entre distintas generaciones. Hay que verlas, me parece, como un necesario ejercicio de filantropía. Están dedicadas a la conservación y divulgación de estas músicas de raíz, con todas sus variantes, sin olvidar las fusiones y los caminos

abiertos por artistas de diversas culturas que comparten un mismo punto de encuentro a partir de los doce compases de este género, tan abierto por naturaleza a todo tipo de mestizajes.

Cumplen una indispensable función de preservación y estudio de algo que, si estrictamente no es residual, sí es una manifestación artística minoritaria frente a arrolladores fenómenos musicales ligados a los ritmos latinos y electrónicos. Y no es secundario por casualidad.

Cuando se forman las audiencias, y estas adquieren plenitud y arraigo, es en la edad de la adolescencia, en la primera juventud. Es este periodo de la vida el que marca las modas, y las fortalece. Entonces, acto seguido surge la pregunta incómoda, ¿por qué el rocanrol, que antes fue algo generalista y dominante en la cultura juvenil, también ahora ha devenido en algo menor, a veces irrelevante?

Pues porque la generación del rocanrol se ha hecho vieja. Ya no es influyente. Lo que priva en la actualidad es lo que se deriva de la gente nueva, la que ha implantado el gusto, no universal desde luego, pero sí bastante generalizado, por el reguetón, el trap y todas sus variantes que vienen de grandes áreas urbanas de Latinoamérica.

Llegado a este punto hay que asumir que el rock, como el blues, ya apenas pintan nada en la música actual, y mucho menos en las grandes corporaciones y en los repartos anuales de premios. Quedan, claro que sí, algunos reductos, contados festivales y revistas especializadas en esta temática. Poco más.

Y esto que digo puede observarse cada vez más acentuado en las salas de conciertos donde las actuaciones de las bandas rocanroleras, salvo raros casos, es ya algo que empieza a lindar con lo marginal. Además resulta un producto cultural envejecido en el sentido que la edad de sus practicantes empieza a rondar lo provectoro.

Esto no es una apreciación subjetiva. Es la constatación de una paulatina pérdida de influencia social, que no tiene vuelta de hoja. Es obvio que ante este panorama sombrío y desalentador llame poderosamente la atención el tirón innegable de algunas estrellas. Pero esto, tan clamoroso, es un puro espejismo. He aquí, pues, la palpitante cuestión.

¿Qué hace que sobre los macroconciertos de estos líderes parezca no pesar desgaste alguno? Es decir, Bruce Springsteen reserva cinco fechas de su gira en grandes estadios de Madrid y Barcelona y se queda corto. Adjudica otras dos a San Sebastián, ciudad muy de su gusto, y no da abasto. Pero, ojo. Hay una parte de esa gigantesca audiencia que se deja arrastrar por esto como una necesidad social más. En un tanto por ciento muy alto la dieta de estos fervientes seguidores del

Boss limitan su consumo de conciertos anual a este y poco más. Lo demás no le interesa.

Es un acto multitudinario al que no se puede faltar, como cuando viene Coldplay y también agota el taquillaje en un santiamén. U2 es otro ejemplo de este curioso comportamiento. Pero, en general, esta gente que abarrotan estadios ni compra discos habitualmente ni tiene una relación con el ceremonial del rock, cultivando cada semana la costumbre de acudir a algún concierto, más allá de los que están de moda.

Algunos de estos renombrados artistas, dioses de los estadios, se criaron escuchando viejas tonadas. En el inagotable repertorio The Rolling Stones y AC/DC, que convierten cada uno de sus conciertos en acontecimientos ante decenas de miles de personas de todas las edades, el blues no es algo proscrito. Está impregnado en el código genético de unas canciones que vienen tocando durante décadas.

Por ser tremendamente permeable, el blues ha acabado filtrándose en el cancionero popular. Bob Dylan, en sus primeras grabaciones, recurrió a la técnica de talkin' blues. Repetía de esta manera lo que había aprendido de sus mayores. Ese ingenio verbal acompañado de unos cuantos acordes le sirvió para canalizar su rabia contra los poderosos.

A The Doors le resultó útil para recrear el inquietante ambiente nocturno del álbum *L. A. Woman*. Es un arrastrado blues el que empapa "The cars hiss by mi window", ese estremecedor relato de olas, coches, faros y mujeres frías en una oscura habitación. Hay algo en el tono vocal que emparenta esta composición con "Light blood, dark bleeding", perteneciente a los sevillanos Smash en su primer disco de larga duración *Glorieta de los lotos*. Sobre una suave base acústica, Julio Matito nos va envolviendo con su voz cavernosa como si hubiera salido de las entrañas de una reunión clandestina con Leadbelly.

A modo de discípulos aventajados de los húmedos meandros del sur de Estados Unidos, no hubo manera de controlar el contagio, que se extendió por numerosos rincones del planeta. Está en los huesos de los hermanos Amador, en los vasos sanguíneos del Manglis, en el alma de Jesús de la Rosa, que meció a ritmo de blues el canto alegre del hombre que es como el sol.

Lo hallamos en el corazón de África, en los confines arenosos de espacios inexplorados al son del blues del desierto del tuareg Bombino, que cuando enchufó su guitarra al amplificador logró cerrar el círculo. A esa estirpe también pertenece Ali Farka Touré. Es un viaje de ida y vuelta el que así concluye. Una navegación entre dos continentes que abrió una asombrosa ruta musical, un abrazo entre culturas.