

## MAMÁ, HAY UN HOMBRE BLANCO EN MI BANDA

(Una historia del blues en blanco y negro)

*“Si un músico blanco viene y me dice : ‘Esa música es fantástica, quiero aprender a tocarla’, me siento halagado. Pero si el público le aplaude a él y me ignora a mí, resulta intolerable”. (Jerry Butler)*

*“El blues no distingue razas y cualquier ser humano que se sienta solo puede tocarlo y vivirlo. Además a los blancos hay que agradecerles que durante los años sesenta se volcaran con esta música, mientras que los jóvenes negros preferían escuchar otras músicas” (John Lee Hooker)*

En un estilo de música como el blues, de origen fundamentalmente negro, los músicos blancos han jugado un papel importante, al menos en lo que se refiere a su difusión a públicos mayoritarios. Ahora bien, si su importancia en la popularización del blues está fuera duda, no ocurre lo mismo con su aportación a nivel musical. ¿Merecen los músicos blancos un lugar destacado en la historia del género ?. O, más aún, ¿pueden realmente los blancos interpretar un género de origen tan marcado? Esas son las cuestiones que trataremos de analizar en las próximas páginas.

Empecemos haciendo un poco de historia. El blues, como decíamos, es un estilo de música de origen negro, ya que proviene de la llegada de los primeros negros a Norteamérica. Cuando estos pusieron en contacto sus ritmos africanos con los ritmos blancos dieron lugar a expresiones musicales religiosas, como el gospel, o profanas, como el blues.

Durante muchos años fue un género asociado a zonas rurales, como las plantaciones de algodón, y a músicos vagabundos (los *hoboes*) que viajaban de unos pueblos a otros llevando su música.

El primer disco de blues, “Crazy Blues” lo grabó un cantante, Mammie Smith, en 1920, pero el músico más importante del género de las primeras décadas del siglo fue Robert Johnson. Johnson ha tenido gran influencia en músicos negros y blancos y es considerado por muchos el *bluesman* por excelencia. Viajero y conquistador, su leyenda incluye un supuesto pacto con el diablo que le permitió adquirir su forma de tocar. Grabó tan sólo veintinueve canciones en un par de sesiones en los años 1936 y 1937, pero buena parte de ellas se han convertido en clásicas. Además, su técnica con la guitarra era prodigiosa, hasta el punto de que, la primera vez que Keith Richards escuchó sus discos, preguntó que quién tocaba la segunda guitarra. Una segunda guitarra que por supuesto no existía.

La II Guerra Mundial marca un antes y un después en la historia del género. Uno de los efectos de esta guerra en EEUU fue la aceleración de la emigración Sur-Norte, que se había frenado con la crisis del 29. Este movimiento hizo que la población negra, hasta entonces fundamentalmente rural, se hiciera cada vez más urbana y, con ella, también el

blues. Además la guerra hizo que blancos y negros lucharan codo con codo, por lo que el hombre negro se sintió más que nunca como un verdadero igual frente el blanco, sentimiento que se vio incrementado por el trato de respeto que la población negra sintió por parte de los europeos.

En esa época también se generaliza el uso de la electricidad en los núcleos urbanos, lo que dio lugar a la aparición del blues eléctrico, género que desarrollaron de forma paralela T-Bone Walker en California, Elmore James en el Delta y Muddy Waters en Chicago.

A finales de los años 50 y principios de los 60 se producen importantes cambios en la sociedad negra con la aparición de líderes como Martin Luther King y Malcom X que ayudan a formar un nuevo hombre negro para el que blues representa el recuerdo del gueto y de los campos de algodón, por lo que se siente identificado con otras manifestaciones musicales como el soul y sus consignas del tipo “*Say it loud, I’m black and I’m proud*” (“Dilo en alto : soy negro y estoy orgulloso”), de James Brown.

Pero este distanciamiento del blues por parte de la comunidad negra coincide con un paulatino interés por el género por parte de los jóvenes blancos. Cuando en el Reino Unido predominan los sonidos blandos, muchos estudiantes británicos encontraban en el blues no solamente una inspiración musical, sino una forma de desmarcarse de su sociedad y sentirse gente auténtica y diferente del resto al escuchar canciones que, al contrario que las que escuchaban sus contemporáneos, hablaban de sexo y desolación. Para los amantes del blues, esta música era una religión. Según Lennon : “*Con el blues eras parte de una secta. Estoy seguro que Mick Jagger o Eric Burdon sentían lo mismo*”.

Las bandas de Alexis Korner y John Mayall sirven de plataforma de lanzamiento a músicos que posteriormente triunfan con propuestas cercanas en mayor o menos medida al blues. (Eric Clapton, Mick Taylor, Peter Green o Jack Bruce en el caso de Mayall y Ginger Baker, Robert Plant y la plana mayor de los primeros Rolling Stones en la banda de Alexis Korner)

Al mismo tiempo se van extendiendo en el Reino Unido los conciertos de figuras del blues americano en giras individuales o festivales colectivos, como el American Folk Blues Festival. Durante estas visitas se suceden los contactos entre viejos *bluesmen* negros y jóvenes músicos blancos, contactos que se materializan en actuaciones y grabaciones conjuntas.

Una de las presencias más importantes fue la de Muddy Waters, que comenzó a tocar en Europa en 1958. Waters, con una formación que incluía a Otis Spann, Little Walter y Jimmy Rogers, contribuyó a crear el sonido de Chicago, un tipo de blues eléctrico muy agresivo y potente que fue el que entusiasmó a los aficionados blancos al blues. Inspirados en este estilo surgieron bandas de éxito como los Rolling Stones, Animals, Yardbirds o Them.

Fue cuando estas bandas británicas desembarcaron con éxito en EEUU que estimularon a las bandas locales (P.Butterfield Blues Band, Canned Heat, Johnny Winter...) a redescubrir la faceta eléctrica del blues, con lo cual se cerraba el círculo. Además los músicos americanos blancos podían efectuar el aprendizaje del blues en los lugares de

su infancia, principalmente los barrios negros de ciudades del Norte Industrial, como Chicago. Ellos tenían la oportunidad de ponerse en contacto con la vida real de los bluesmen que admiraban , lo cual era una ventaja sobre sus colegas británicos. Quizá este acercamiento a raíces hizo que la música de grupos americanos como Canned Heat o The Paul Butterfield Band sonaran más “auténtica” que la que hacían al otro lado del océano. Bien es cierto que la proximidad permitía más asociaciones discográficas (Son House con Alan Wilson, Sleepy John Estes con Mike Bloomfield, John Lee Hooker con Canned Heat), pero también es cierto que en bandas como las de Paul Butterfield aparecían músicos negros, sobre todo encargados de la base rítmica.

La aparición en los setenta de modas como el rock sinfónico o la música disco obligaron al blues a retirarse a la espera de tiempos mejores, momento que no llegaría hasta los años ochenta. Entretanto, algunos músicos negros que no se habían decantado por el soul trataban de continuar la tradición del blues. A este grupo pertenecen los promotores del sonido Costa Oeste como Otis Rush y Buddy Guy así como músicos provenientes de otras partes del país (Freddie King, “los Albertos” King y Collins, Johnny Copeland, Taj Mahal, Koko Taylor, Junior Wells...). También surgieron en estos años importantes músicos de blues blanco como Stevie Ray Vaughan o Charlie Musselwhite.

La década de los ochenta trae consigo una revitalización del blues a través de grabaciones de sellos como Alligator, Black Top o Rounder, mientras músicos ya consagrados como Clapton, Steve Ray Vaughan o George Thorogood se encargan de mantener vivo el género. También aparecen nuevos *bluesmen* negros con éxito como Robert Cray. Se publican con gran éxito las grabaciones en CD de Robert Johnson y los pocos pioneros aún vivos (John Lee Hooker, B.B.King, Junior Wells...) se encargan de garantizar la pervivencia de la tradición.

Poco a poco vuelve la popularidad al blues: se empiezan a utilizar temas de blues en publicidad, U2 reclama a B.B.King para grabar con ellos, se reeditan en CD grabaciones descatalogadas y fondos de catálogo. ..

Los años noventa mantienen esta tendencia. Hooker y B.B.King graban varios discos plagados de colaboraciones de famosos músicos de rock, Gary Moore se reconvierte al blues con ayuda de leyendas del género, Eric Clapton aprovecha su éxito para grabar discos de blues tradicional y, en definitiva, el blues deja de ser un género marginal. Al menos de momento.

*“Entre los discos que traía de EEUU un marinero del edificio en el que yo vivía, en Newcastle, había extrañas grabaciones de personajes como Robert Johnson. Un día comprendí que tendría que intentar cantar de esa forma” (Eric Burdon)*

Aunque no es cierto que los primeros contactos de músicos blancos con el blues se produjeran en los años cincuenta y sesenta (ya en 1919 el blues estaba incluido en los repertorios de algunos vocalistas de raza blanca) es en estos años cuando este acercamiento se concreta en grabaciones conocidas.

Algunos pioneros del rock & roll incluyeron temas de blues en su repertorio. Entre ellos Jerry Lee Lewis, Gene Vincent, Eddie Cochran y... Elvis Presley. Elvis pertenecía a una clase baja dentro de la sociedad blanca. Sus padres le llevaban regularmente a los oficios religiosos de las sectas revivalista y fundamentalista, a los que acudían tanto negros como blancos. Allí participaba en el coro y pudo iniciarse en cánticos muy próximos al espiritual. Su condición de blanco pobre del sur le acercó primero al country, aunque a través de las emisoras de radio especializadas fue tomando contacto con el blues, por lo que antes de empezar su carrera ya conocía a músicos como B.B.King, Jimmy Reed, Big Bill Broonzy o Arthur Crudup. Precisamente de este último era el primer tema que grabó Elvis : "That´s all right, mama". Se cuenta que Sam Philips, presidente de Sun Records, no estaba muy satisfecho de las primeras sesiones de grabación de Elvis pero en un descanso, Presley comenzó de forma espontánea a tocar ese tema, los demás músicos se pusieron a acompañarle y Philips ordenó en seguida a los técnicos que se pusieran a grabar. En una hora el disco estaba grabado y, cuando comenzó a radiarse, en una semana se encargaron mas de seis mil copias.

Han sido muchas las formas en que músicos blancos han tomado conocimiento con el blues. Bien es cierto que antes del *boom* de los grupos de *rhythm and blues* británicos, el blues tenía reservado un espacio muy pequeño en el mercado de las islas. Por ello los muy aficionados tenían que conseguir discos americanos por medio de la importación o por sus propios medios.

El interés de sus miembros por los discos de blues fue determinante en la formación de los Rolling Stones. Jagger, tras terminar la secundaria, había formado una banda de *rhythm and blues* junto con otros aficionados al género. Una mañana, camino de la Escuela de Económicas, se encontró con Keith Richards, un estudiante de Arte que conocía de la infancia y además era amigo de un miembro de su grupo. Pero lo que hizo que el encuentro resultara especial fue que el cantante llevara consigo unos cuantos discos del sello Chess. Richards se entusiasmó al ver discos de algunos de sus artistas favoritos como Little Walter, Muddy Waters o Chuck Berry. La coincidencia de gustos y amistades llevó a Jagger a invitar a Keith Richards a tocar en Little Boy Blue & The Blue Boys, germen de lo que luego serían los Rolling Stones.

Otros músicos de la época tomaron contacto con el blues a través de las colecciones de discos de sus padres. Es el caso de Van Morrison o John Mayall. Otro ejemplo interesante es el de Peter Green, guitarrista de Fleetwood Mac, que comenzó a tocar la guitarra a los once años y, tras tocar diversos estilos, comenzó a tocar blues a los catorce cuando escuchó un disco de Muddy Waters.

En cualquier caso, estos discos fueron para los músicos blancos el substitutivo de la tradición y la experiencia de vida de los músicos negros y permitió la aparición de bandas que no sólo introdujeron el género a un público más amplio sino que fueron la salvación de los verdaderos *bluesmen*.

## CON EL NOMBRE DEL PADRE

*The Groundhogs* (con Tony McPhee) por “Ground Hog Blues” de J.L.Hooker  
*The Rolling Stones* por “I’m a Rolling Stone” de Muddy Waters  
*Canned Heat* por “Canned Heat Blues” de Tommy McClennan  
*The Roosters* (con Eric Clapton) por “Little Red Rooster” de Howlin Wolf  
*The Pretty Things* por “Pretty thing” compuesta por W.Dixon e interpretada por Bo Diddley.  
*The Moody Blues* por la misma canción de Slim Harpo  
*Chicken Shack* por la misma canción de Champion Jack Dupree  
*Skid Row* por la misma canción de Curtis Jones

*”Debo estar agradecido a los músicos blancos de blues. Abrieron puertas que estaban cerradas para nosotros” (B.B.King)*

En la década de los sesenta los bluesmen se enfrentaron a un dilema en sus carreras. Mientras los clubes negros comenzaban a repudiar una música que les recordaba tiempos de esclavitud, los músicos blancos de rock suponían un nuevo mercado para el blues. Por ello empezaron a frecuentar los escenarios europeos, invitados en muchos casos por las nuevas estrellas blancas del género.

Big Bill Broonzy fue uno de los pioneros de las giras por Europa, que inició en los primeros cincuenta (incluyendo España en sus itinerarios). También, como decíamos antes, Muddy Waters comenzó sus conciertos europeos en los años 50. Pero, es en los años sesenta cuando se suceden los conciertos de bluesmen ante auditorios blancos. En 1963, por ejemplo, Sonny Boy Williamson acude a Inglaterra para participar en el *American Folk Blues Festival*. Su concierto tuvo tan buena acogida que se quedó varios meses tocando con acompañantes como Cyril Davies, Georgie Fame, los Animals o los Yardbirds con Eric Clapton. Aunque hay que decir que a veces los músicos tenían verdaderos problemas para acompañar a Sonny Boy sobre el escenario. Clapton contaba, por ejemplo, como, en algunos conciertos con los Yardbirds, el bluesman les decía qué canciones iban a tocar dando por supuesto que las sabían tocar, y el hecho es que, salvo Clapton, el resto de la banda desconocía la mayoría de las canciones. Por eso no es de extrañar que Sony Boy le dijera una vez a Robbie Robertson : *“Estos ingleses se empeñan en tocar mal el blues ¡y vaya lo mal que lo tocan !”*. El guitarrista de The Band contaba otra anécdota sobre el viejo músico en la película *“The Last Waltz”* (donde actuaba también Muddy Waters, y otras figuras del blues blanco como Eric Clapton, Paul Butterfield o Van Morrison). Robertson relata como Sonny Boy les invitó al local de una amiga y, entre bebida y bebida, tocó la armónica para ellos. Al guitarrista le extrañó que cada poco tiempo Sonny Boy escupiera en una lata, pero pensó que quizá era tabaco que estaba mascando. Hasta que, cuando ya estaban todos borrachos, le dio por mirar en la lata y descubrió que era sangre lo que el armonicista había estado escupiendo. El viejo músico estaba bastante enfermo y, de hecho, un par de meses después, los miembros de The Band recibían la noticia de su muerte.

Otros muchos músicos negros actuaron por entonces en Europa aprovechando los múltiples festivales (T-Bone Walker, Big Mama Thornton, Little Walter, Howlin´ Wolf,

Arthur Crudup...) y algunos llegaron a afincarse allí, como Memphis Slim, que viviría en París hasta su muerte. Aunque uno de los más destacados fue John Lee Hooker que, en 1964, realizó una gira en Inglaterra con bandas locales. Actuó, entre otros, con los Bluesbreakers de John Mayall y con The Groundhogs, con Tony McPhee a la guitarra, con los que además grabaría un disco.

No sería por supuesto la única colaboración discográfica de John Lee Hooker. El músico del Delta grabó un par de discos, con más de una década de separación entre uno y otro, con los americanos Canned Heat. La banda, algunos de cuyos miembros eran grandes coleccionistas de viejos discos de 78 r.p.m., grabaron con Hooker en 1970 "Infinite Boogie" (luego conocido simplemente como "Hooker 'n' Heat") y después realizaron una gira de un extremo a otro de Estados Unidos para presentar al bluesman. La colaboración tuvo un sabor agridulce: antes incluso de hacer las mezclas del disco, murió Alan Wilson, guitarrista y uno de los líderes de la banda, de sobredosis de barbitúricos. Pero lo más increíble es que en 1981, pocas semanas después de su segunda colaboración, esta vez en directo, ("Recorded Live at The Fox Venice Theatre"), se produce la muerte del cantante y pilar superviviente de la banda, Bob "The Bear" Hite, de un ataque al corazón. Tanto John Lee Hooker como lo que queda de Canned Heat siguen en activo pero, dados los antecedentes, es poco probable que se decidan a volver a grabar juntos.

También en Estados Unidos surgieron los contactos más importantes de los Stones con pioneros del blues. En el verano de 1964, durante su primera gira americana, tuvieron ocasión de grabar en los míticos estudios Chess de Chicago donde pudieron saludar a algunos de sus músicos más admirados como Muddy Waters, Willie Dixon o Chuck Berry. La grabación contó con la colaboración en la producción de Phil Spector y no fue la única grabación de la banda en aquellos estudios : en 1965 repetirían en unas sesiones que incluían nada menos que las primeras tomas de "(I can't get no) satisfaction". Fue durante esa gira que les invitaron a un programa de televisión y ellos preguntaron al productor si podía aparecer con ellos Howlin' Wolf como artista invitado. La respuesta del sorprendido productor fue: "*Howlin' qué ?*". Aunque, según tengo entendido, Howlin' Wolf llegó a actuar con ellos y la banda le recibió en el plató con teatrales reverencias.

En otra gira por EEUU, en 1969, los Stones se hicieron acompañar de teloneros de la talla de Ike & Tina Turner o B.B.King. Y en 1970, cuando deciden formar su propio sello, Rolling Stones Records, encomiendan su dirección a Marshall Chess, fundadora del sello Chess de Chicago.

Una colaboración original fue la de Janis Joplin que, en 1970, poco antes de su propia muerte, decidió pagar la lápida de la tumba de Bessie Smith, que en 1937 había muerto desangrada tras un accidente de coche porque ningún hospital quiso aceptarla por ser negra. De esta forma Janis Joplin pagaba una especie de deuda porque, como reconoció la cantante, "*Si no hubiera habido esta música [el blues] me habría marchado al infierno*"

## 10 DISCOS EN BLANCO Y NEGRO

“Infinite Boogie”(J.L.Hooker & Canned Heat) (1970, Liberty)  
“Fathers and sons” (Muddy Waters, Mike Bloomfield, Paul Butterfield) (CBS)  
“Los Animals con Sonny Boy Williamson” (1963, Charly)  
“The London Howlin Wolf Sessions” (Howlin Wolf con E. Clapton, S.Winwood, Bill Wyman y Charlie Watts) ( 1969, Vogue)  
“Sonny Boy Williamson & The Yardbirds” (1966, Fontana)  
“The legendary Son House” (Son House y Al Wilson) (CBS)  
“Eddie Boyd And Peter Green” (Decca)  
“Raw Blues” (Otis Spann y Eric Clapton) (Decca)  
“Recorded Live at The Fox Venice Theatre” (J.L.Hooker y Canned Heat) (1981,Rhino)  
“The Healer” (J.L.Hooker con Santana, Bonnie Rait, G.Thorogood...)(Silverstone, 1989)

*”El blues no es completamente negroide. Porque si lo fuera no sería el blues. Ha nacido de una situación en parte negra y en parte blanca. Es un poco como una mezcla de country y de música africana. Sin estos dos semicírculos no habría un círculo completo (Eric Clapton)*

La progresiva popularización de los músicos blancos provocó que se produjera una inversión de papeles. Si en un principio la presencia de legendarios *bluesmen* en los discos de sus pupilos blancos era una nota de clase y autenticidad para sus trabajos, con el tiempo fueron los alumnos supuestamente aventajados los que echaron una mano a unos profesores que, a pesar del éxito de sus lecciones, apenas tenían eco en el mercado musical.

Dos genios de la guitarra, uno británico y otro americano, han destacado en este papel : Eric Clapton y Johnny Winter.

Clapton colaboró, desde las primeras bandas en las que participó, con músicos negros (basta echar un vistazo a la lista de colaboraciones en blanco y negro que aparece en estas páginas). Pero además ha tenido un papel que casi podríamos considerar como de promotor. En 1974 el apoyo del guitarrista fue fundamental para que Freddie King fichara por el sello Polydor (además participó en el disco). En 1978, durante una gira con su grupo, Eric Clapton realiza se lleva a Muddy Waters de telonero. Más recientemente, en 1991, consigue para Buddy Guy, de quien dice que es el mejor guitarrista de la historia, un contrato con Silverstone. Además, participa en el disco junto a Jeff Beck Y Mark Knopfler.

Johnny Winter es para John Lee Hooker un buen ejemplo (junto a Van Morrison o Eric Burdon) de que los blancos pueden hacer buen blues. Desde sus inicios, Winter ha sido aceptado a pesar del color de su piel como un verdadero *bluesman*. No en vano se convirtió en el primer músico blanco en ser admitido en 1986 en la Blues Foundation's Hall of Fame. Además desde sus inicios ha contado con la colaboración de músicos

negros . Para su primer disco, en 1968, invitó a participar en su primer disco a Willie Dixon, entre otros *bluesmen*. Además, en Winter se une a la faceta de músico la de productor. El músico tejano fue el principal responsable de la revitalización de la carrera de Muddy Waters al producir su disco “ Hard Again”. Johnny Winter también produciría sus tres siguientes discos además de realizar una serie de conciertos conjuntos a principios de los 80.

Pero no todo ha sido entendimiento en el blues entre los músicos blancos y negros. Led Zeppelin, que grabó con éxito temas de Dixon como “You Shooke me” o “I can´t quit you baby” se inspiró tanto en “You need love” también de Dixon para componer su éxito “Whole Lotta Love” (quizá el más importante junto con “Starway to Heaven”) que muchos opinan que en realidad es la misma canción. La banda nunca lo ha reconocido pero uno se ha molestado en escuchar la interpretación que hace Muddy Waters del tema de Dixon y lo cierto es que se encuentran excesivas semejanzas con “Whole lotta love”. Salvando, como es natural, las diferencias de estilo entre la banda británica y el músico de Chicago, la estructura de los dos temas es similar y en la letra se encuentran coincidencias tan claras como en este estribillo :

Way down inside, baby , you need it  
 I´m gonna give you my love, I´m gonna give you  
 my love  
 You wanna whole lotta love, you wanna whole  
 lotta love  
 You wanna whole lotta love, you wanna whole  
 lotta love

Baby, way down inside, woman, you need love  
 Woman you need love, got to have some love  
 I´m gonna give you some love, I know you need  
 love  
 Just got to have love, got to have some love

*“Hay que pegarse a los bluesmen, tocar con ellos más y más, trascender la calidad de blanco de uno, si se quiere absorber la música. He tocado en algunos sitios de Chicago donde no se había visto a un blanco desde hacía años” (Mike Bloomfield)*

Después de conocer algunas pinceladas de la historia del blues de blancos y negros, llegamos al tema central que nos ocupa : la autenticidad del blues blanco. En cualquier consideración de este tipo hay que convenir que ningún estilo musical puede considerarse inmutable pues mientras haya músicos que se dediquen a él recibirán la influencia tanto de la sociedad en la que vivan como de otros estilos musicales contemporáneos.

Ahora bien, en el caso del blues, como se ha ido comentando a lo largo de este artículo se produce un fenómeno particular : un estilo de origen claramente negro llega al gran público gracias a las interpretaciones que de él hacen jóvenes músicos blancos. La cuestión es ¿a qué precio ?

El blues surgió en una época muy determinada entre una población que pasaba por tiempos difíciles. Por ello, la música de los doce compases nace como la expresión de esa comunidad ante esa situación que estaba viviendo. Además, como dijo Alain Locke, crítico de arte y filósofo negro, *“la expresión rítmica negra posee una naturalidad, una libertad y una seguridad técnica inimitables”*. Por eso, hay estudiosos del tema que consideran inútil cualquier intento de asimilación por parte de los músicos blancos. Sin embargo, las razones que hicieron que estos se acercaran al blues no fueron exclusivamente musicales. Por un lado hay una admiración de la reacción del negro americano ante su sociedad. Janis Joplin decía que *“Los blancos no se permiten sentir las cosas”*, refiriéndose al conflicto de ideales de su generación. Por otro lado los nuevos conversos creen encontrar en el blues las dosis de anti-materialismo que andaban buscando. Elvin Bishop, guitarrista de la banda de Paul Butterfield : *“Ha llegado el momento de enterrar gran cantidad de valores de la vieja cultura americana, especialmente el materialismo. La gente (...) empieza a comprender que los abrigos de pieles y los coches no lo son todo en la vida. Si se deciden a reflexionar sobre ello, se les impondrán otros valores. Y naturalmente el blues tiene un sentido, ahí, en el mismo centro (...) Muchas personas se sienten frustradas y confusas en estos tiempos y no todos son negros”*. El blues se considera un símbolo de autenticidad y pureza y muchos se acercan a él para desmarcarse de las tendencias sociales dominantes.

Pero, sobre todo, existe un profundo sentimiento de admiración hacia la raza negra en general y los *bluesmen* en particular. Dicen que cuando Mick Jagger no era más que el cantante de un grupo de instituto tuvo la mala fortuna de partirse la punta de la lengua mientras hacía gimnasia. Al principio se llevó un gran disgusto pero cuando sus compañeros le dijeron que ahora su acento recordaba al de un verdadero bluesman, casi dio por bueno el accidente.

Y es que, como dijo una vez David Bowie : *“Todos en Inglaterra tenían un músico como ídolo de blues en los sesenta, el mío era John Lee Hooker”*. También el de Pete Townshed, que reconoce que Hooker es el músico que más ha influido en su sonido. Bob Dylan, uno de los primeros que advirtió a sus colegas blancos que la música que tocaban provenía de los negros del sur, dijo de Sonny Boy Williamson II (Rice Miller) que *“era uno de los mayores poetas que había producido Estados Unidos”*.

De pronto todos los músicos querían ser negros porque daba la impresión de que sólo ellos tenían acceso a una música que a los blancos les entusiasmaba. Es la misma idea que se transmitía en la película de Alan Parker *“The Commitments”*, cuando un joven irlandés quiere convencer a sus amigos que pueden tocar soul porque *“Los irlandeses son los negros de Europa y los dublínese los negros de Irlanda”*

Y es que la tradicional discriminación de la raza negra en la sociedad occidental se convierte con el blues en una exaltación del hombre negro y la sencilla explicación nos la proporciona Tom Waits : *“El blues lo inventaron los negros y ¡qué haría yo sin él !. Yo nunca podría ser racista”*

TODO EL MUNDO TIENE EL BLUES  
(Interpretaciones insospechadas de blues)

The Cowboy Junkies : “Baby please don’t go” (Muddy Waters)  
AC/DC “Baby, please don’t go” (Muddy Waters)  
John Cale : “Baby, what you want me to do” (Jimmy Reed)  
The Righteous Brothers : “I just want to make love to you” (Willie Dixon)  
José Feliciano : “Little Red Rooster” y “Spoonful” (Willie Dixon)  
Fabian : “My Babe” (Willie Dixon)  
The Dream Syndicate. “See That my Grave Is Kept Clean” (Blind Lemon Jefferson)  
Dion : “Spoonful” (Willie Dixon)  
Peter, Paul & Mary “See That my Grave Is Kept Clean” (Blind Lemon Jefferson)  
Marianne Faithful “Trouble in mind” (Richard M.Jones)  
Pascal Comelade : “(When thing go wrong) It hurts me too” (Elmore James)

*“Puedo echarme a llorar cuando le oigo tocar un blues. Siempre fue un chico muy solitario y su música me transmite esa sensación.” (La abuela de Eric Clapton acerca de su nieto)*

Quizá la clave sea aceptar que el blues ha sobrepasado su condición de expresión de una raza determinada en una época concreta para convertirse en la expresión de un sentimiento. Escuchemos a las autoridades competentes. John Lee Hooker : *“Yo amo el blues. Todo mi ser es un blues. Es una música tan honda que suele provocarme el llanto. La mayoría de las veces tengo que salir al escenario con gafas negras para taparme las lágrimas. Cada vez me emociono más”*. Ray Charles : *“El blues seguirá mientras la gente siga haciéndose daño”*.

Y ese sentimiento es el que ha llamado la atención de tantos músicos blancos y el que han tratado de reproducir en sus discos. Un ejemplo, una de las interpretaciones de blues más auténticas de Eric Clapton, de esas que tanto gustan a su abuela, es “Same Old Blues” de su álbum “Behind the sun”. Pues bien, Phil Collins, que contribuyó en la grabación, dice que cuando Clapton la tocó estaba terriblemente enfadado por las reticencias de los miembros de la banda a tocar con el guitarrista a causa de sus problemas con el alcohol. Por lo visto Clapton volcó toda su rabia en la grabación y, dada la fuerza de su interpretación, no fue necesaria una segunda toma. El propio Clapton, tal vez el músico blanco cuya biografía y postura ante la vida más se haya acercado al estilo del *bluesman*, explicaba. *“En el blues siempre habla un individuo que está solo : es un hombre que se enfrenta al mundo nada más que con su guitarra (...) No tiene más alternativa que tocar y cantar para aliviar su dolor. (...). Por eso cada vez que cojo una guitarra y me pongo a tocar es como si no tuviera otra elección en la vida”*.

Es esa expresión de dolor, no exenta de fatalidad, la que quizá caracterice al estilo más allá de su origen histórico y social. Las declaraciones de otros músicos, que en este caso

podríamos calificar de rockeros, abundan en esa misma idea. John Fogerty : *“Esta música es intensa. Hubo un tiempo en que cuando me sentía con los nervios agotados, me metía en una autopista y llenaba mis pulmones de aire para gritar, gritar, gritar. Cantar blues no es otra cosa”*. O Robert Plant : *“Verdaderamente, me ha sido posible expresarme por medio del blues. Dentro de él me sentía libre”*.

Dicen de Chuck Berry, conocido por sus temas rápidos y su “paso del pato”, que cuando se encuentra tocando solo en su camerino, la música que realmente le sale de dentro es el blues. Y lo mismo ocurre con músicos de géneros no siempre relacionados con el blues pero para los que este es un vehículo, libre y auténtico, para expresar la tristeza que generan en ellos ciertas situaciones.

Por ello, un estilo que empezó interpretándose en locales donde se bailaba y que incluía en las canciones constantes guiños a la audiencia (a base de onomatopeyas, comentarios entre versos, cambios bruscos de entonación...) se convierte en buena parte en mano de los blancos en una expresión de tristeza y melancolía. Y si, dentro de ese sentimiento de desolación siempre presente, los primeros *bluesmen* promovían el disfrute y la pasión, los jóvenes intérpretes parecen apostar más por la introspección y la nostalgia.

¿Le quita eso valor al blues que se hace en la actualidad ?. Eso debe juzgarlo cada uno, pero lo que no parece razonable es comparar manifestaciones culturales que han tenido lugar en épocas y situaciones muy diferentes. Y es que tan lejanos están de la situación económica y social de la primera mitad de siglo los jóvenes músicos negros de la actualidad que sus colegas blancos. Tal vez, simplemente hay que saludar cualquier expresión musical que nazca de un sentimiento profundo y auténtico. Como dijo Eric Clapton *“El ‘feeling’ que inspira [el blues] ha sido un catalizador formidable. Se puede encontrar ese ‘feeling’ en cualquier parte. Si la vida, la infancia de uno han sido difíciles, se tendrá ese feeling, sea uno lo que sea, negro, blanco, amarillo...”*

JUAN LUIS ROLDÁN CALZADO