

8

LA CIUDAD

A finales del siglo XIX y principios del XX, la mayoría de los negros vivía en las áreas rurales del sur de los Estados Unidos, pero en 1914 empezó el gran éxodo. Masas de negros comenzaron a acudir a los centros industriales del norte, tales como Chicago, Detroit y Nueva York. Entre los años 1910 y 1920, por ejemplo, 60.000 negros procedentes del sur emigraron a Chicago. Eran muchas las razones que explicaban esta masiva huida del sur, y no todas resultan tan evidentes como la que las palabras «más oportunidades» parecen indicar. Desde un punto de vista económico, el sur iba rezagado en el avance general hacia la industrialización. Norteamérica había sido, primordialmente, un país agrícola, pero pocos años después de la entrada en el siglo XX el país avanzaba rápidamente a lo largo de la senda que había de llevarle a convertirse en el más industrializado del mundo. Pero el sur se quedaba atrás, y, como de costumbre, los negros pagaban las consecuencias. El norte se convirtió en la tierra de promisión, fue otro Jordán, y no sólo debido a las leyendas que corrían sobre empleos dotados de altos salarios para todos, sino también debido a que el sur sería siempre, en la mente de la mayoría de los negros, incluso sin la nueva opresión de las leyes segregacionistas de postguerra, el escenario del crimen.

A mi juicio, lo más importante de este masivo movimiento migratorio radica en que seguramente representó un cambio más en el mundo de los negros, en lo que concierne a su relación con los Estados Unidos. Cabe incluso considerarlo como un reajuste psicológico, como un intento de estimar de nuevo el valor del negro en la sociedad globalmente considerada, un

intento de convertir en realidad el sueño americano. Abandonar el sur no fue un imperativo histórico, sino una *decisión* que los negros adoptaron. Y esta decisión forzosamente tuvo que estar precedida de un cambio psicológico, de una reinterpretación, efectuada por el negro, del papel que le correspondía en este país. Fue un «movimiento» humano de la misma naturaleza que aquel otro que hizo posible la aparición del jazz y de los blues clásicos, fue el descubrimiento de Norteamérica o de su cultura desde el punto de vista de posibles norteamericanos. Y la idea de un Jordán persistía, aunque, sin la menor duda, este Jordán no tenía una naturaleza tan sobrenatural como el otro. Se trataba de un Jordán que podía encontrarse en el general talante emotivo de todo el pueblo americano. «Trabajo, Hogar, Dignidad» fueron las palabras con que lo expresó un periódico negro, en los primeros años veinte, en constantes editoriales encaminados a promover la emigración de los negros al norte. Pero había algo más, ya que, de repente, el norte vino a representar una idea *más avanzada* acerca de lo que este país y la vida de los negros en él podían llegar a ser. No todos los negros abandonaron el sur con la sola intención de lograr trabajos mejor pagados. Algunos dejaron el sur para gozar de más libertad, otros para poder pasear por la calle pasadas las diez de la noche (en muchas poblaciones sureñas imperaban ordenanzas que prohibían «el callejeo de los negros por la noche»). Los hubo, como en el caso de mi padre, que se marcharon súbitamente después de desdichados altercados con acomodadores de cine blancos. Tampoco faltaron quienes, como mi abuelo, salieron con el fin de iniciar un próspero negocio (le incendiaron dos abacerías y un comercio de pompas fúnebres, en Alabama). Pero, fuese cual fuere la razón particular que cada individuo tuviera para huir hacia el norte, la idea principal radicaba en que el norte representaba el lugar en que los negros podían comenzar a vivir de nuevo, y, en esta ocasión, quizá sobre la base de una igualdad más humana.

*El negro se convierte ahora, definitivamente, en los negros.* Por vez primera después y durante estas masivas huidas al norte, los negros se esparcieron por todo el país. El sur dejó de ser la única zona en la que había gran cantidad de negros. Chicago, Detroit, Nueva York, Los Ángeles, Washington, Filadelfia, todas estas ciudades sufrieron en breves períodos un incremento relativamente grande de población negra. Pero ocurrió algo más importante, y es que la esencial uniformidad, el carácter provinciano del lugar, la constante geográfica y social en el seno del grupo negro, quedaron eliminados. Ahora, ya había conceptos como los de negro norteamericano y negro sureño, y estos dos tipos de negro no tardarían en representar, hasta cierto punto, grupos de gentes distintos.

En 1920, la proporción de negros en la zona norte de los Estados Unidos había aumentado hasta llegar a ser del catorce por ciento; cinco sextas partes de los negros que se encontraban en el norte vivían en las grandes ciudades. Desde luego, el nuevo Jordán resultó ser para ellos tan duro y difícil como el sur. Los negros eran los obreros peor pagados, y se encargaban de los trabajos más duros y socialmente más degradantes. Paul Oliver dice que «en las fábricas de acero había gran número de empleos de difícil consecución, pero las secciones de “horno abierto” ofrecían sin la menor dificultad empleo a los negros; pocos ciudadanos que no fueran negros estaban dispuestos a trabajar con el casi insoportable calor de los hornos. Los trabajadores del campo ponderaban las ventajas y desventajas que comportaba el hecho de abandonar sus hogares; las fábricas de Bessemer y de Gary les ofrecían empleos, y ellos los aceptaban».<sup>45</sup> Pero incluso teniendo en cuenta las circunstancias del trabajo, la idea de ser obrero de una fábrica de acero atraía a la mayoría de los negros, de aquellos negros que sólo habían realizado trabajos agrícolas a lo largo de su vida. El señor Ford ofrecía cinco dólares diarios, y los negros recorrieron cientos de millas para ir a hacer cola ante las oficinas de contratación de la Ford.

Es interesante advertir que gran número de blues hablan de la empresa Ford y de los productos Ford. Una de las razones que explica lo anterior radica en que la Ford fue una de las primeras empresas que contrató negros, y el nombre «Ford» se convirtió en sinónimo de las oportunidades que ofrecía el norte; además, el Ford modelo T fue uno de los primeros automóviles que los negros pudieron comprar, ya que era el «automóvil de los pobres».

Sin embargo, Oliver escribe lo siguiente, en referencia a la política de contratación de negros imperante en la Ford: «En 1914 cesó la corriente de inmigrantes europeos a los Estados Unidos, y, por otra parte, los industriales del norte, cuya actividad se hallaba en un momento de expansión debido a las demandas provocadas por la inminencia de la guerra, necesitaban mano de obra barata en grandes cantidades. En la actualidad todavía impera el criterio restrictivo sobre la inmigración, pero ahora carece de gran influencia en la economía nacional; durante los años de la primera guerra mundial, en que se detuvo la corriente de obreros no cualificados procedentes de Europa, hubo escasez de mano de obra en el norte. Los empresarios mandaron a sus agentes de contratación laboral al sur para arrancar a los negros de las plantaciones, y contrataron vagones de carga para transportarlos al norte... La interrupción de la inmigración europea coincidió con el

45. *Blues fell this morning*, Londres, Cassell, 1960, pág. 30.

anuncio efectuado, en 1914, por Henry Ford, de que ni uno solo de sus obreros ganaría menos de cinco dólares diarios, y también fue en este año cuando comenzó a contratar negros para que trabajaran en sus cadenas de montaje. A medida que las grandes plantas de la Ford en Detroit aumentaban más y más su actividad, y más y más obreros de color eran contratados, la noticia llegaba hasta los más remotos rincones del sur y despertaba el interés de aquellos hombres que sólo conocían la vida en la miseria».<sup>46</sup>

*Say, I'm goin' to get me a job now, workin' in Mr. Ford's place,  
say, I'm goin' to get me a job now, workin' in Mr. Ford's place,  
say, that woman tol' me last night, «Say, you cannot even stand Mr. Ford's ways».*<sup>47</sup>

Hasta el momento de la aparición de los blues clásicos, el blues fue una música en gran medida *funcional*. Y surgió de una música, la canción de trabajo, que sólo existía como estricta comunicación empírica de cierta faceta de la vida del esclavo. Pero la idea de que el blues, como forma musical, podía utilizarse para divertir a la gente desde un punto de vista profesional, es decir, la idea de que la gente pagaría para ver y escuchar a los intérpretes, constituyó una revelación. Y esta revelación dio gran ímpetu al concepto de los discos «raciales».

Los discos raciales eran grabaciones comerciales hechas para ser vendidas estrictamente al mercado constituido por negros (ahora, en esta era de eufemismos sociales, las grandes compañías llaman «división de productos especiales» a la encargada de grabar estos discos). La aparición y rápida difusión de estos discos quizá representó el reconocimiento formal, por parte de los Estados Unidos, del avance de los negros hacia la sociedad general norteamericana. Este reconocimiento quedó de relieve, de un modo harto espectacular, en la decisión tomada por la Okeh Record Company de permitir que un cantante negro grabara un disco comercial. Se dio la extraña circunstancia de que el primer cantante negro que grabó un disco comercial no fue Ma Rainey o Bessie Smith, ni ninguno de los otros grandes cantantes de blues clásicos o rurales, sino que fue una mujer joven, Mamie Smith, cuyo estilo se hallaba más cerca de la tradición del vodevil que de la del blues. Se dio la ironía de que el estilo de Mamie Smith, aunque orientado al

46. *Op. cit.*, págs. 31-32.

47. Oye, voy a conseguir empleo, y trabajaré en casa del señor Ford, / oye, voy a conseguir empleo, y trabajaré en casa del señor Ford, / oye, una mujer me dijo anoche: «Oye, no podrás soportar el trato del señor Ford».

blues, se parecía más, en sus efectos generales, al de la mujer a quien sustituyó en su primera sesión de grabación, o sea, Sophie Tucker (la señorita Tucker estaba demasiado enferma como para poder grabar). Pese a todo, Mamie Smith, con su grabación de «Crazy blues» (Blues loco) de Perry Bradford, inició la era de los discos raciales.

*I can't sleep at night  
I can't eat a bite  
cause the man I love  
he didn't treat me right.*

*Now, I got the crazy blues  
since my baby went away  
I ain't got no time to lose  
I must find him today.<sup>48</sup>*

En realidad, «Crazy blues» fue la segunda grabación de Mamie Smith. La primera que hizo por cuenta de la Okeh Company fue un disco que contenía dos canciones, «You can't keep a good man down» (No se puede no hacer caso de un hombre bueno) y «That thing called love» (Esa cosa llamada amor), y pese a que las ventas inmediatas de este primer disco no fueron espectaculares, la empresa consideró oportuno que miss Smith grabara otro disco. Esta segunda grabación hizo historia. Se efectuó el 14 de febrero de 1920, y fue el principio de la «edad del jazz». Pero el fenómeno más extraño de esta historia consiste en que las primeras grabaciones de jazz las había realizado tres años antes, en 1917, una agrupación blanca llamada Original Dixieland Jazz Band. Dicho de otra manera, la edad del jazz comenzó tres años antes de que se hicieran las primeras grabaciones de blues. En 1920, Paul Whiteman ganó millones de dólares, y se le llamaba «rey del jazz». La palabra «jazz» se había incorporado al vocabulario popular. Mediante exhibiciones tales como el concierto de Whiteman en el Aeolian Hall, con el añadido de una orquesta de «estilo europeo» y de Heifetz y Rachmáninov entre el público, el jazz penetró en la corriente social general, sin la ayuda de un solo rostro negro. La única vez que Whiteman hizo referencia a los anteriores tiempos, tiempos menos lucrativos, de esta «nueva» música («síncopa

48. No puedo dormir por la noche / no puedo tragar ni un bocado / porque el hombre al que quiero / no me trató bien. / Ahora, me queda el blues loco / desde que mi nene se fue / y no tengo tiempo que perder / y he de encontrarlo hoy.  
© Pickwick Music Corporation, 1920 y 1947.

sinfonizada») fue en la primera parte de su concierto, que consistía en «*Li-very stable blues*» (Blues de la cuadra de alquiler), interpretado «a lo juglar», para demostrar al público, tal como dijo Whiteman, cuán «primitivo era el jazz del pasado». La edad del jazz podría también denominarse la edad del blues y el jazz *grabados*, ya que fue en los años veinte cuando gran parte de esta música comenzó a ser grabada. Y los discos raciales no sólo se vendieron en grandes cantidades, sino que fueron la causa de que los norteamericanos se dieran cuenta por primera vez de que existía una música *surgida* de Norteamérica que era tan selvática, feliz, desengañada y libre como a ellos les gustaba creer que habían llegado a ser.

Desde luego, si examinamos el fenómeno de los discos raciales desde un punto de vista más práctico, tal como tengo la seguridad de que hicieron los directivos de la Okeh, veremos que las grabaciones de Mamie Smith demostraron de manera muy espectacular la existencia de un mercado virgen. *Crazy blues* fue un disco que se vendió durante meses y meses, a un ritmo de ocho mil copias a la semana. El primer disco de Victoria Spivey, *Black snake blues* (Blues de la culebra negra), grabado seis años después, tuvo una venta de ciento cincuenta mil unidades en un año. Fácil es advertir que no fueron razones altruistas o artísticas las que motivaron la decisión, por parte de las empresas de grabación, de proseguir e incrementar las grabaciones raciales. Los discos raciales pronto dieron mucho dinero. Las empresas comenzaron también a contratar a negros para que cumplieran la función de agentes y descubridores de talentos, con la finalidad de conseguir que los negros artísticamente más dotados grabaran discos para los nuevos catálogos raciales.

La primera publicidad que de los discos raciales se hizo puede parecer ahora casi ridícula por la ignorancia que demuestra; sin embargo, resultó eficaz, al parecer, en casi todos los casos. He aquí un ejemplo tomado de la publicidad de la Columbia Records, aparecida en 1926, referente a una cosa titulada «*Wasn't it nice*» (¿No fue hermoso?): «Cuando Howell, Horsley y Bradford dan comienzo a “*Wasn't it nice*”, a uno le dan ganas de tocar también. Tan pronto haga usted girar el disco en el platillo, seguro que también dirá que es hermoso. Los muchachos están en buena forma, a pesar de todo, cuando atacan juntos “*Harry Wills, the champion*”. Este trío sabe muy bien cómo conseguir un acorde, y, tan pronto lo tiene en las manos, lo tira al suelo y lo patea que da gusto».<sup>49</sup> Evidentemente, esta publicidad está muy alejada de la que se hace mediante las imágenes de esos negros de piel clara,

49. Extraído de Samuel Charters, *The country blues*, Nueva York, Rinehart, 1959, pág. 160.

bien vestidos, que toman sorbitos de Pepsi-Cola, en actitud muy sociable, en las páginas de los periódicos negros, pero, a mi parecer, la intención que anima a las dos es muy parecida.

El negro, como *consumidor*, fue un filón nuevo y muy lucrativo, y produjo una inesperada modificación del extraño retrato mental que el norteamericano blanco llevaba grabado en su mente. Esta modificación también resultó inesperada para los negros. Los grandes centros urbanos, como las nuevas «ciudades negras» de Harlem, el barrio sur de Chicago, el sector negro en constante y rápido crecimiento de Detroit, así como las grandes ciudades del sur, fueron testigos de este fenómeno. En los atardeceres de los viernes, en los grises y fríos jordanes del norte, después de la jornada de trabajo, los obreros negros formaban colas ante las tiendas de discos para adquirir los nuevos blues, y, mientras el dinero circuló, la población de Norteamérica se incrementó en un uno por ciento, tal como indicaban los pronósticos de ventas de las grandes empresas industriales.

Otra importante consecuencia de los discos raciales consistió en que, al aumentar la difusión del blues, ciertos estilos pasaron a ser modelos en los que basarse, para gran número de aspirantes a cantantes. (Primeramente grabaron los cantantes clásicos de ciudad, por razones que son evidentes; y, años después, fueron grabadas las voces de los cantantes rurales.) Antes de las grabaciones raciales, la forma de cantar blues estaba estrictamente determinada por las tradiciones locales. Desde luego, la aparición de las compañías ambulantes modificó un tanto lo dicho anteriormente, tal como he hecho constar, pero los discos raciales fueron el factor que verdaderamente comenzó a difundir modelos extralocales y estilos que seguramente ejercieron su influencia en los negros jóvenes. (Incluso en las zonas rurales del sur había siempre una familia, por lo menos, que disponía de una «gramola» que tenía la virtud de atraer a los vecinos de varias millas a la redonda. La aparición de la radio, de la que hablaré más adelante, tuvo también un profundo efecto, en el mismo sentido que lo anterior, en el blues.) Se ha dicho, por ejemplo, que muchos cantantes de blues procedentes de Misuri, en especial de Saint Louis, cantan con entonación nasal. Una cantante como Ida Cox, que verdaderamente canta con entonación nasal, sólo hubiera influido a sus vecinos en la época anterior al vodevil y al fonógrafo. Pero cuando Ida comenzó a trabajar en las compañías ambulantes fue mucha la gente que escuchó su estilo y que lo copió. Y, tal como he dicho, ésta fue la razón por la que los llamados cantantes clásicos de blues fueron clásicos. Fue así debido no sólo a que sus estilos representaban un bello equilibrio entre los estilos urbanos y rurales, sino a que estos cantantes clásicos fueron escuchados

por un mayor número de ciudadanos, y se les imitó mucho más. El disco multiplicó por mil la popularidad de ciertos cantantes de blues y las posibilidades de imitación de los mismos. Por esta razón, los discos *crearon*, por sí mismos, estilos en el modo de cantar. Y pese a que las tradiciones locales pervivieron, los discos dieron nacimiento a las primeras estrellas de blues y a las personalidades, conocidas en todo el ámbito nacional, con ellas relacionadas. Por ejemplo, una cantante como Victoria Spivey, típica representante de la cantante de blues de la época postclásica, popular y de discos raciales (tanto fue su popularidad que interpretó uno de los papeles principales, cuando aún no contaba veinte años, en el «experimento» de King Vidor titulado *Hallelujah*), se sintió atraída por la vocación de cantar blues al escuchar los discos de Bessie Smith y de Sarah Martin, quienes, a la sazón, vendían más discos de blues que cualquier otro cantante. Es fácil advertir cómo debió esto influir en la tradición folklórica y crear un tipo de tradición que en nada podía parecerse a la del pasado. Y si bien es cierto que el viejo cromó de calendario, en que se ve a un negro sentado ante su cabaña, tocando la guitarra y cantando muy feliz y despreocupado, había quedado un tanto anticuado en virtud de ciertos factores sociológicos, también lo es que el nuevo estereotipo que podía sustituir a la caduca imagen paternalista bien podía ser el que representara a un grupo de negros sentados alrededor de una gramola, escuchando a sus cantantes de blues favoritos.

Martin Williams hace referencia a otro efecto que los discos produjeron en la forma del blues. Tradicionalmente, el blues era una música improvisada que podía cantarse o tocarse durante todo el tiempo que el artista fuera capaz de improvisar. Pero la grabación comportaba un límite de tiempo en la actuación del artista. «En disco de diez pulgadas, estos artistas, siguiendo el tempo adecuado, podían grabar unas cuatro estrofas de blues. Muchos cantantes... reaccionaron ante las limitaciones de tiempo propias del disco uniendo cuatro estrofas (más o menos) sobre un mismo tema, en tanto que otros intentaron llegar a cierta continuidad narrativa.»<sup>50</sup>

Refiriéndose a Sarah Martin e Ida Cox, Williams dice: «Estas dos cantantes van más lejos, ya que dan a cada blues un desarrollo poético específico, que consigue una sutil superación de la limitación de las cuatro estrofas y crea, sin rebasarla, una especie de forma clásica».<sup>51</sup>

50. «Recording limits and blues form», en la obra dirigida por Martin Williams, *The art of jazz*, Nueva York, Oxford University Press, 1959, págs. 91-92.

51. *Op. cit.*, pág. 92.

## Fogyism

*Why do people believe in some old sign?  
Why do people believe in some old sign?  
You hear a hoot owl holler, someone is surely dyin'.*

*Some will break a mirror and cry, «Bad luck for seven years»,  
some will break a mirror and cry, «Bad luck for seven years»,  
and if a black cat crosses them, they'll break right down in tears.*

*To dream of muddy water –trouble is knocking at your door,  
to dream of muddy water –trouble is knocking at your door,  
your man is sure to leave you and never return no more.*

*When your man comes home evil, tells you you are getting old,  
when your man comes home evil, tells you you are getting old,  
that's a true sign he's got someone else bakin' his jelly roll.<sup>52</sup>*

Mientras los cantantes clásicos grababan discos, actuaban en los escenarios y hacían giras por todo el territorio nacional, se desarrolló otra clase de blues, de carácter más íntimo, nacido de la emigración de los negros a las grandes ciudades. Aparecieron unos nuevos blues ciudadanos o urbanos, totalmente ajenos a la gran tradición teatral que los cantantes clásicos estaban en trance de crear. Los blues urbanos se desarrollaron en los lugares a los que acudían los negros después de la jornada de trabajo, en las «fiestas de alquiler» (fiestas en las que se pagaba un módico precio como entrada, que servía para que los habitantes de la casa pudieran pagar el alquiler, o, por lo menos, ésta era la excusa que se daba), y en reuniones en las que se asaban tripas al aire libre, las «fiestas de tripa» (así llamadas porque en ellas se comían *chitterlings*, o sea, tripas de cerdo). Esta música, lo mismo que el

52. «Cosas viejas»: ¿Por qué hay gente que cree en viejos augurios? / ¿Por qué hay gente que cree en viejos augurios? / Si oyen el grito de una lechuza es que alguien agoniza. / Hay quien rompe un espejo y grita: «Mala suerte durante siete años», / hay quien rompe un espejo y grita: «Mala suerte durante siete años», / y si se les cruza en su camino un gato negro, se echan a llorar. / Soñar con agua turbia: los problemas llaman a tu puerta, / soñar con agua turbia: los problemas llaman a tu puerta, / tu hombre seguro que te dejará y jamás volverá. / Cuando tu hombre llega a casa de mal humor, y te dice que te haces vieja, / cuando tu hombre llega a casa de mal humor, y te dice que te haces vieja, / es señal cierta de que tiene a otra que le rasca la espalda.

blues rural, era música directa, surgida de las experiencias vitales de quienes la cantaban:

*My baby she found a brand new place to go,  
my baby she found a brand new place to go,  
she hangs across town at the Monte Carlo.*

*She likes my money, tells me she goin' to the picture show,  
she likes my money, tells me she goin' to the picture show,  
but that girl's been throwin' my money away at the Monte Carlo.*<sup>53</sup>

El blues clásico era espectáculo, y el blues rural era folklore. El blues y el jazz con tendencia al blues, creados por los nuevos hombres y mujeres de ciudad, eran música más dura, más cruel y quizá más estoica y desesperada que las anteriores formas. Su espíritu nacía de la pobreza y de la tristeza de la sórdida aventura de «vivir en la gran ciudad». Era una música más estilizada y más compleja, pero es cierto que quienes la cantaban eran también más estilizados y más complejos. Las viviendas misérrimas, las villamiserías organizadas, el trabajo agotador en las fábricas, las fundiciones o los muelles, todo tenía que hallar su reflejo en la música.

Para la mayoría de los negros, vivir en la ciudad era algo totalmente desconocido. Habían venido desde todos los rincones del sur, desde remotas explotaciones agrícolas, desde las tierras cultivadas en régimen de aparcería, sin haber siquiera visto los relativamente grandes centros urbanos del sur, para sumirse en las fantásticas metrópolis del norte. Para ellos, seguramente fue algo tan extraño como aquel viaje inicial que hicieron siglos atrás sus antepasados, camino del Nuevo Mundo. Ahora, los negros ni tan siquiera podían caminar sobre la tierra. Todo era cemento, edificios y calles atestadas de automóviles. Familias enteras se amontonaban en minúsculos pisos, increíblemente sucios, o en pensiones miserables. Pero sólo tenían una idea, la idea de «irse», de alejarse de aquella increíble malla de culpabilidad y servidumbre que los negros identificaban geográficamente con el sur blanco. Sin embargo, incluso en la emotividad de este razonamiento, se daba una para-

53. Mi nena ha encontrado un nuevo sitio al que ir, / mi nena ha encontrado un nuevo sitio al que ir, / y va al Monte Carlo, al otro extremo de la ciudad. / Mi nena quiere mi dinero y me dice que se va al cine, / mi nena quiere mi dinero y me dice que se va al cine, / pero esta chica ha estado tirando mi dinero allá en el Monte Carlo. De «Monte Carlo blues», por Roosevelt Sykes.

doja. El sur era el *hogar*. Era el lugar que los negros conocían y, dado el natural vínculo que se crea entre hombre y tierra, era también el lugar que el negro amaba. El norte era un lugar contra el que luchar, el norte permitía atacar. En el sur, esto no era posible, el sur seguía siendo el hogar. Los inmigrantes cantaban «*I'm a poor ol' boy, a long ways from home*» (Soy un pobre muchacho, lejos de su hogar), o bien «*I rather drink muddy water and sleep in a hollow log / than you go up to New York City and be treated like a dirty dog*» (Prefiero beber agua embarrada y dormir en un tronco hueco / que ir a Nueva York y que me traten como a un perro sucio).

Pero no tardó en llegar el momento en que los negros recién llegados del sur fueron objeto de las burlas de los negros del norte. Nada había tan humillante como ser calificado de «chico del campo». Era un insulto, que se dirigía con tanto desprecio como anteriormente las gentes piadosas llamaban «pagano» al que se apartaba del «camino recto». Para los negros de la ciudad, el «chico del campo» era un ser que todavía llevaba la marca y que aún conservaba las costumbres de un pasado sureño presuntamente descartado. Pero los recién llegados, los desplazados, avanzaban rápidamente hacia la meta del refinamiento propio de los habitantes de la ciudad y, al cabo de pocos meses, podían gritar conjuntamente con los veteranos, dirigiéndose a un recién llegado: «*Hey, Cornbread!*» (¡Hola, Caratorta!).

*My home's in Texas, what am I doin' up here?*

*My home's in Texas, what am I doin' up here?*

*Yes, my good corn whisky, baby, and women brought me here.*<sup>54</sup>

Para los negros recién llegados el refinamiento de la ciudad consistía en aclimatarse lo antes posible a los conflictos y rarezas de la vida ciudadana. Y el verbo aclimatarse puede significar muchas cosas. La «fiesta de alquiler» era una manera de aclimatarse, y el cheque de beneficencia era otra manera. Para los negros norteamericanos la primera parte del siglo xx es una época plétórica de significado. En la ciudad había un amplio espacio psicológico para todos. En las ciudades todo era disperso, y lo era de un modo que en el sur hubiera resultado imposible. En el norte la mano de la sociedad paternalista actuaba de un modo más sutil, y esta sutileza permitía a los negros un mayor grado de *improvisación* al enfrentarse con ella. Además, se daba la simple rea-

54. Tengo mi hogar en Tejas, ¿qué diablos hago aquí? / Tengo mi hogar en Tejas, ¿qué diablos hago aquí? / Sí, muchacho, el buen whisky y las mujeres me trajeron aquí.

lidad de que en el norte la gente podía ganarse la vida, cuando así lo quería, de muchas formas distintas. Uno podía trabajar en la Ford, o ser ascensorista, o proxeneta, o (al cabo de poco tiempo) cartero... Pero la idea general era «entrar», «llegar» a vivir en la ciudad del mejor modo posible. Esta aclimatación tenía que producirse en todas las facetas de la vida urbana de los negros. Sin embargo, los «nuevos» traían consigo las viejas costumbres y las viejas actitudes, y pese a que se apresuraron (en función de su estatus económico y, en consecuencia, *social*) a sumergirse en las frías aguas de la cultura norteamericana, por lo menos traían consigo sus canciones.

*I used to have a woman that lived up on a hill,  
I used to have a woman that lived up on a hill,  
she was crazy 'bout me, ooh well, well, 'cause I worked at the Chicago mill.*

*You can hear the women hollerin' when the Chicago mill whistle blows,  
you can hear the women hollerin' when the Chicago mill whistle blows,  
cryin', «Turn loose my man, ooh well, well, please and let him go».*

*If you want to have plenty women why not work at the Chicago mill?  
If you want to have plenty women why not work at the Chicago mill?  
You don't have to give them nothin', ooh well, jest tell them that you will.*<sup>55</sup>

El «equilibrio» que el constante flujo de la cultura sureña negra hacia el norte proporcionó a los negros nortños se manifestó de innumerables maneras. En las entrevistas de Tom Davin con James P. Johnson, uno de los maestros de lo que posteriormente se llamaría *New York stride piano*, se hace referencia a los fenómenos de «aclimatación» y de «equilibrio».

«Una noche a la semana, tocaba en Drake's Dancing Class, en la calle 62, que llamábamos "Casino de la jungla". Oficialmente, aquello era una acade-

55. Solía tener una mujer que vivía en lo alto de una colina, / solía tener una mujer que vivía en lo alto de una colina, / y estaba loca por mí, vaya, vaya, porque yo trabajaba en la fábrica de Chicago. / Cualquiera puede oír los gritos de las mujeres cuando silba la sirena de la fábrica de Chicago, / cualquiera puede oír los gritos de las mujeres cuando silba la sirena de la fábrica de Chicago, / todas gritan: «Devuélvanme a mi hombre, oh, sí, sí, por favor, déjelo marchar». / Si quieres tener muchas mujeres, ¿por qué no trabajas en la fábrica de Chicago? / Si quieres tener muchas mujeres, ¿por qué no trabajas en la fábrica de Chicago? / Bueno, no tienes que darles nada, diles solamente que lo deseas. De «Chicago mill blues» (Blues de la fábrica de Chicago), por Peatie Wheatstraw.

mia de baile, ya que resultaba muy difícil que un negro consiguiera permiso para abrir una sala de baile. Sin embargo, la licencia para abrir una academia de baile se conseguía con muy poco dinero.

»El Casino de la jungla era, en realidad, un sótano sin ninguna comodidad. Allí estaba la caldera, el carbón y las cenizas amontonadas en un rincón. Los recipientes para el carbón estaban al alcance de los invitados para que escondieran en ellos las botellas de licor en caso de que viniera la policía.

»Sí, sí, allí se daban clases de baile, pero no había profesores. Los “alumnos” bailaban vales, pasodobles, chotis y un nuevo paso llamado *metropolitan glide* (resbalón metropolitano).

»En estos bailes reglamentarios yo me encargaba de tocar siempre como debía, pero en algunos lugares me lanzaba a tocar un rag. Esto no gustaba a los mayores, pero los jóvenes gritaban de placer cuando yo les hacía el favor de mezclar un poco de rag con la música de baile normal...

»Las danzas que se bailaban en “la jungla” eran locas y cómicas. Cuantas más posturas y excentricidades se hicieran, mejor. Los sureños que allí había acababan de llegar a Nueva York. Eran gentes de campo, y sentían añoranza. Cuando se cansaban de los pasodobles y los chotis (que, por cierto, bailaban con muchos retorcimientos), gritaban: “¡Volvamos a casa!... ¡Vayámonos!...” o “¡Echadnos a la calle!”. Para esta clase de bailarines de pueblo creé mi *mule walk* o *gut stomp* (paso de mula o pateo de tripas).

»Para estas fiestas lo más adecuado era la música sincopada, cuanto más violenta y rápida mejor. La gente bailaba, gritaba y aullaba hasta quedar agotada. Los bailes duraban entre quince y treinta minutos, pero los bailarines no dejaban de bailar en toda la noche, o hasta que se les reventaban los zapatos, pese a que muchos de ellos llevaban sobre la espalda una dura jornada de trabajo en el muelle». <sup>56</sup>

Los sureños llevaron consigo el blues al norte; y la fusión de las viejas tradiciones con «las nuevas enseñanzas» produjo los blues urbanos, si bien las antiguas formas de blues pervivieron. Sin embargo, para muchos negros educados en el norte, el blues era algo *nuevo*. El negro norteño, es decir, el que había crecido en el norte, había estado sometido desde el inicio de su vida a una especie de cultura *carente de centro*, a la que los recién llegados procuraban adaptarse. El negro joven que hubiera vivido siempre en el norte ignoraba la existencia de una cultura negra «más pura», distinta de aquella otra, un tanto desvirtuada, que existía en el norte. Antes de que se pro-

56. «Conversations with James P. Johnson», *Jazz Review* (julio de 1959), págs. 11-12.

dujeran los grandes movimientos migratorios, eran muchos los negros nortños que se resistían tozudamente a lo que bien podemos denominar su herencia cultural, en un intento de habilitar una senda totalmente «aceptable» que les llevara a lo que ellos creían la abierta sociedad americana. Entre estos negros no se toleraban las expresas referencias al «sur» y a todas las terribles asociaciones de ideas que la palabra despertaba. Pero, con la llegada de las hordas negras ya no fue posible reprimir estas referencias al sur y a sus ideas anejas. Antes, los veteranos negros nortños probablemente podían prohibir el blues a sus hijos o, sencillamente, evitar que lo conocieran, pero al llegar los nuevos ciudadanos, aquellos inocentes jóvenes se vieron empujados a vastas extensiones de cultura «negra sureña».

Antes de lo que he dado en llamar «los años del jazz», los músicos negros del norte seguían, por lo general, la tradición de la música de «diversión» blanca (y el estilo de las bandas de instrumentos de metal) en el caso de que se dedicaran a la música «popular» o, de lo contrario, eran «músicos serios». Como hemos dicho, los criollos de Nueva Orleans aprendieron a tocar música europea con instrumentos europeos y bajo la enseñanza de maestros europeos, y lo mismo hicieron los negros del norte. En el curso de una entrevista de Nat Hentoff, Garvin Bushell, clarinetista que actuó con algunas de las agrupaciones nortñas negras anteriores a la época del blues, situó esta realidad en su correcta perspectiva:

«En aquella época, los músicos de Nueva York tocaban de manera distinta a la de los intérpretes de Chicago, Saint Louis, Tejas y Nueva Orleans. El jazz de Nueva York estaba más cerca del ragtime que del blues. No había ni un solo músico en la parte oriental del país que supiera tocar auténtico blues. Después, y gracias a escuchar a los músicos sureños, aprendimos a tocar blues, pero esta música no era la nuestra. Nosotros no podíamos dar la entonación del modo en que lo hacían los sureños. Pero aquí, en el norte, aprendimos la técnica del ragtime... es decir, un montón de notas.

»Los domingos ensayaba con una banda procedente de Florida. Tocaban de una manera que me recordaba la forma de tocar de mi tío, que actuaba en una banda de circo. Aquella gente tocaba auténtico blues.

»Poco a poco, en los cabarets de Nueva York se comenzaron a escuchar el verdadero blues y el verdadero jazz, gracias a músicos provenientes de Florida, Carolina del Sur, Georgia, Luisiana, etc. Todos tocaban una música mucho más expresiva que la que hasta el momento se había oído en Nueva York...

»El blues y el verdadero jazz se podían escuchar en los cabarets de “cubo de tripa”, a los que acudían las gentes de las clases humildes. Se les llamaba

de “cubo de tripa” debido a los *chitterlings* o callos. Los *chitterlings* son tripas de cerdo, y en estos cabarets imperaba la costumbre de coger un cubo e ir al matadero a buscar tripas. Por esto, a los locales de ínfima categoría se les llamaba cabarets de cubo de tripa». <sup>57</sup>

Una vez más nos encontramos ante la maravillosa paradoja nacida del especial modo de razonar de las gentes de los guetos y de aquellos predicados sociales que lo habían causado. Los músicos nortños que no querían tocar blues o jazz tocaban con gran satisfacción música popular norteamericana y europea, incluida la de opereta —en realidad, tocaban cualquier cosa que perteneciera al insustancial mundo de la música semiclásica—, pero lo interpretaban todo según el estilo tendente al rag imperante en aquellos días, estilo que era resultado, una vez más, de la corrupción, por parte de los blancos, de los estilos negros de ragtime. Sin embargo, pese a que los músicos negros que imitaban los estilos populares del ragtime intentaban únicamente seguir los gustos del momento, también consiguieron difundir un conocimiento cultural independiente (conservado gracias a los intervalos *blue* de la música eclesiástica negra) de su «música sincopada», tal como entonces se la llamaba.

La música nortña negra anterior al jazz era como una fotografía dentro de una fotografía, dentro de una fotografía, etc., de la música rural. El ragtime era música negra, resultante del uso, por parte de los negros, de las técnicas pianísticas que los blancos utilizaban en la música de espectáculo. El ragtime popularizado, cuyas partituras inundaron el país en la primera década del siglo xx, no era más que una corrupción del estilo negro. Y, por fin, la música de espectáculo y de «sociedad» que interpretaban los negros en el norte, antes de la aparición del blues, no era más que una insípida versión de las populares imitaciones de las imitaciones que los negros hicieron de la música de los juglares blancos, la cual, tal como he dicho antes, procedía de las parodias de la vida y la música negras norteamericanas hechas por los blancos. Y, a partir de aquí, podemos remontarnos a aquel primer «hurto» en que se basa la música negra norteamericana, o sea, a aquellos primeros usos que los afroamericanos dieron a la música euroamericana. Así es la terriblemente entretejida malla de la vida norteamericana, en la que los blancos y los negros se mueven tan deprisa que se ven todos grises.

Típico ejemplo de las orquestas negras que prosperaron en el norte a principios de siglo, fueron las diversas orquestas Chef Club y Tempo Club

57. «Garvin Bushell and New York jazz in the 1920's», *Jazz Review* (enero de 1959), pág. 12.

de James Reese Europe. Como acompañante de Vernon e Irene Castle, Europe tuvo en gran parte la responsabilidad de introducir en Norteamérica, con su Europe's Society Orchestra, el *castle walk* y el foxtrot. Europe dio conciertos en el Carnegie Hall, en los que interpretó composiciones tales como «Concert waltz» (Concierto de vals), «Indian summer» (Veranillo de San Martín) y otras obras semiclásicas, ligeramente tendentes al rag; en un concierto, en su orquesta de cien instrumentos hubo diez pianos y cuarenta y siete mandolinas. No es preciso decir que la orquesta de Europe fue la primera «agrupación de baile» negra que hizo una grabación.

El cierre de los establecimientos del más popular barrio del vicio de Nueva Orleans, Storyville, en 1917, aumentó el número de músicos sureños que se dirigían al norte. El acontecimiento dejó sin trabajo a muchos músicos negros y criollos, que no tuvieron más remedio que encaminarse al norte. Las más importantes orquestas de baile norteamericanas comenzaron a contratar a algunos de estos músicos negros, debido a que, entonces, la «vena dadá» de los instrumentistas con tendencia al estilo blues se consideraba una característica «novedosa» que aumentaba el valor comercial de una orquesta. Pero, por lo general, los músicos negros norteamericanos cayeron bajo la influencia de las entonaciones *hot* y de naturaleza *blue* de los músicos del sur. Y, cuando los discos adquirieron popularidad, este estilo *hot* se difundió todavía más en el norte, tanto entre los blancos como entre los negros.

La primera guerra mundial fue un fenómeno de extremada significación en lo concerniente al avance de los negros hacia la forma de vida de la sociedad general americana. La rudeza con que la Gran Guerra arrastró a los Estados Unidos y a la mayor parte del mundo occidental hasta lo que bien podemos llamar pleno siglo xx, tuvo también el efecto de producir al negro norteamericano «moderno». La guerra demostró a grandes masas de negros que el mundo era algo más que Norteamérica. Para la mayoría de los negros fue una gran revelación saber que Europa era un lugar en el que vivía una gente que estaba clasificada, sin la menor duda, como «gente blanca», igual que los norteamericanos blancos. Y cuando los negros prestaron servicio militar en las especiales unidades negras, pese a que se pretendió utilizar sus negros cuerpos procurando en todo momento no reconocer que estos cuerpos eran de seres humanos, los negros tomaron conciencia de su auténtica *participación* en los asuntos, éxitos y reveses de su país, una conciencia que se acrecentó con los méritos que a estas tropas negras se les reconocieron en diversos países europeos, especialmente Francia. Tras la guerra, los soldados regresaron con muchas historias que contar. El conocimiento de los blancos que habitaban en Europa, tan parecidos a los blancos norteamericanos y, al

mismo tiempo, tan distintos, dio lugar a que los negros manifestaran abiertamente su resentimiento ante las costumbres sociales racialmente restrictivas imperantes en la vida norteamericana.

En la novela de Richard Wright titulada *Black boy* hay un párrafo en el que se describe, en parte, la reacción de los blancos ante esta reciente conciencia «internacional» que la primera guerra mundial dio a muchos negros, tanto del norte como del sur: «Entre los temas de los que el sureño blanco no quiere hablar con un negro están los siguientes: las mujeres blancas norteamericanas, el Ku Klux Klan, Francia y el trato que allí recibieron los soldados negros, las mujeres francesas, Jack Johnson, todo el norte de los Estados Unidos, la guerra de Secesión, Abraham Lincoln, U. S. Grant, el general Sherman, los católicos, el Papa, los judíos, el partido republicano, la esclavitud, la igualdad social, el comunismo, el socialismo, las enmiendas 13, 14 y 15 de la Constitución, o cualquier otro tema que implique conocimientos o varonil autoafirmación por parte del negro».<sup>58</sup> (Y supongo que pocos negros, antes de la emigración hacia el norte o de la primera guerra mundial, podían hablar de estos temas, por la sencilla razón de que para ellos no existían.)

Por vez primera, los negros comenzaron a darse cuenta de la singularidad de su destino como americanos de color. Y jamás hubo en nuestro país tantos disturbios raciales como en los tiempos de la primera guerra mundial y en los inmediatamente posteriores a la misma. Las relaciones raciales, tal como se denomina a nuestra peculiar desconfianza mutua entre blancos y negros, alcanzaron una terrible tensión, que se manifestó en sangrientos episodios de violencia tales como los disturbios raciales en East Saint Louis en 1917. La guerra también fue la causa de que gran número de negros abandonaran el sur. Tal como he dicho antes, la economía de guerra creó muchos puestos de trabajo en las fábricas del norte, que podían ser ocupados por negros. Además, una vez terminada la guerra fueron muchos los negros jóvenes que, habiendo servido en el ejército, no podían ya tolerar la «mentalidad sureña». La tradición del silencio y de la aceptación era demasiado asfixiante. Es significativo advertir que la segunda guerra mundial produjo una crisis social muy similar en este país.

La primera guerra mundial no sólo puso de relieve las iniquidades sociales del vivir norteamericano como modo de vida peculiar de Norteamérica, sino que, debido precisamente a esta delimitación, los negros pudieron considerar por vez primera que estas injusticias sociales de las que eran víctimas constituían, objetivamente consideradas, un *mal* y no el *sino* eterno de su

58. *Black boy*, Nueva York, Harper & Bros, 1937, pág. 202.

raza. En esta época comenzó a tomar forma la primera organización negra dotada de cierta amplitud, encaminada a luchar, mediante la resistencia, contra estos males. Los disturbios raciales fueron una manifestación de esta tendencia, lo mismo que la formación de agrupaciones como la organización nacionalista negra de Marcus Garvey, que preconizaba el retorno de los negros a África. (La NAACP [Asociación Nacional para el Avance de la Gente de Color], formada unos años antes, en 1909, tuvo, durante los años subsiguientes a la terminación de la guerra, su mayor apoyo en los negros pobres, apoyo que hace tiempo perdió, recibiendo, en cambio, el de los filántropos liberales blancos y el de la burguesía negra.) El movimiento de Garvey, pese a su fracaso, gozó de gran popularidad entre los negros pobres, y, a estos efectos, es importante destacar que, incluso en los tiempos de la primera guerra mundial y en los años posteriores, las masas negras no habían penetrado todavía en el vivir general americano hasta el punto de olvidar que existía un país llamado África, del que habían sido arrancados sus antepasados y al que ellos podían volver.

Otra música de blues que apareció en las ciudades en este período fue la que recibió el nombre de «bugui-bugui». Básicamente música pianística, el bugui-bugui nació y alcanzó enorme popularidad en las «fiestas de alquiler» y en los locales con tocadiscos del norte, pese a que, de modo característico, tuvo sus orígenes en el blues primitivo del negro sureño trabajador del campo. El bugui-bugui parece ser una fusión del blues vocal y de las primitivas técnicas guitarrísticas propias de los cantantes del campo, adaptadas al piano. Los antiguos cantantes de blues lo denominaban *western piano*, debido a que tuvo su origen en las minas y explotaciones forestales del oeste y del medio oeste. En cierto modo, el *boogie* se parece mucho al estilo pianístico del ragtime, aunque el repetido *rolling* (ostinato) que se emplea en el *boogie* pianístico le identifica inmediatamente. El ragtime fue la primera apropiación de las técnicas pianísticas blancas por parte de los negros; el bugui-bugui fue la segunda apropiación de un enfoque «pianístico» del piano, pero esta última se efectuó de un modo tan flagrantemente percusivo y tan al estilo del blues que quedó inmediatamente independizada de otras músicas más europeizantes. Si bien acorde con los tradicionales estilos de la música negra, el bugui-bugui es, de manera destacada, música de contrastes rítmicos antes que música melódica o de variaciones armónicas.

Los grandes pianistas de *boogie*, en su mayoría, fueron al norte durante el éxodo general de las tres primeras décadas del siglo xx (aunque algunos de ellos, como Jimmy Yancey y Albert Ammons, nacieron en Chicago, que es la ciudad en la que el bugui-bugui gozó primeramente de popularidad).

El pianista de *boogie* alcanzó una categoría social especial gracias a tocar en los diversos Chittlin' Struts, Gumbo Suppers, Fish Fries o Egg Nog Parties (fiestas en las que se comía callos de cerdo, guisos de quingombó, pescado frito, o se bebía ponche de huevo). Los servicios de los pianistas de *boogie* eran muy solicitados, por lo que podían asistir a todas estas «fiestas de pago» sin que se esperase que pagaran. «Si uno sabía tocar bien el piano, uno no hacía más que ir de fiesta en fiesta, y todo el mundo se preocupaba de que uno lo pasara bien, y te daban helados, pastel, comida y bebidas. En realidad, algunos de los hombres más destacados en la profesión de pianista tenían también fama de ser grandes tragones. En las fiestas, que duraban toda la noche, uno comenzaba a la una de la madrugada, y a las cuatro de la madrugada volvía a comer. Muchos de nosotros tuvimos que padecer después las nefastas consecuencias de los hábitos que, en materia de comer y beber, adquirimos en nuestros juveniles días de vida social.»<sup>59</sup>

*I don't mind playin' anytime y'all can get me drunk,  
but Mr. Pinetop is sober now.  
I been playing the piano round here all night long  
and y'all ain't bought the first drink somehow.*<sup>60</sup>

Quizá una de las razones por las que el bugui-bugui siguió siendo principalmente música pianística (hasta el momento de su corrupción y comercialización) se debe al ambiente general que actuó como catalizador de su desarrollo. Pese a que el ragtime también era música para piano, el hecho de que fuera música «compuesta» (y las partituras podían difundirse masivamente muy deprisa) significaba que podía tocarse con múltiples instrumentos, y casi en cualquier ambiente. El bugui-bugui tardó mucho más en poder expresarse mediante partituras debido a que era, en gran parte, música improvisada.

En las tiendas y los restaurantes se fijaban anuncios, escritos con torpeza de aficionado y en letras muy pequeñas, en los que se daba noticia de las más importantes fiestas musicales que se iban a celebrar. (El número de tiendas de comestibles y de restaurantes que ofrecían «especialidades sureñas» se había multiplicado por diez en el norte; y en cualquier barrio negro se podía

59. «Conversations with James P. Johnson», *op. cit.*, pág. 10.

60. No me importa tocar todo el rato con tal de que me emborrachéis, / pero ahora el señor Pinetop está sereno. / He tocado aquí el piano durante toda la noche / y no me habéis dado ni una sola copa. De «I'm sober now» (Ahora estoy sereno), por Clarence Pinetop Smith. © Leeds Music Corporation, 1941.

encontrar tripa de cerdo, cabeza de cerdo, colas, pies, morro, todo del mismo animal, y otros ingredientes típicos de la cocina negra sureña. Esta industria, la de empacar y vender los ingredientes de la tradicional cocina negra, fue una de las primeras que los negros implantaron en el norte. En la actualidad, este mismo tipo de comida es empaquetada y vendida por grandes empresas blancas para el consumo de los negros. Sin embargo, es preciso reconocer que ciertos comestibles, como los boniatos y esa variedad de col denominada *collard*, han pasado a formar parte de muchas cocinas de gente no negra.) Los sábados y domingos, tras una dura semana de trabajo, cientos de bailarines se reunían en las fiestas de «bombilla azul» para «moler el cuerpo» o «arrastrar los pies» o «frotar la barriga». En toda fiesta verdaderamente concurrida había, por lo general, cuatro o cinco pianistas que se turnaban en el *box* (piano). Las fiestas duraban todo el fin de semana y, para algunas almas intrépidas, se prolongaban hasta el inicio de la semana siguiente. El Third Ward de Newark anunció orgullosamente, durante varios meses, hasta que la policía intervino, la celebración de una «fiesta de alquiler» patrocinada por dos cantantes de blues, que fue denominada «La función», y en la que, según decía el anuncio, «usted podrá moler el cuerpo hasta volverse loco». En este tipo de reuniones se desarrolló el bugui-bugui.

*I want you to pull up on your blouse, let down on your skirt,  
get down so low you think you're in the dirt...  
Now when I say «Boggie!» I want you to boogie;  
when I say «Stop!» I want you to stop right still...<sup>61</sup>*

El éxito de los discos raciales pronto indujo a las empresas, no sólo a grabar la voz de los cantantes de blues clásicos, sino también las interpretaciones de algunos pianistas de bugui-bugui y de algunos cantores rurales. Las más importantes compañías de discos comenzaron a establecer oficinas permanentes dedicadas a descubrir nuevos talentos, y algunas verdaderamente ambiciosas, como la Columbia, tenían un equipo móvil que viajaba por el sur grabando las interpretaciones de gente como Barbecue Bob, Peg Leg Howell, Blind Willie Johnson, Lillian Glinn, Pink Anderson, Blind Wi-

61. Quiero que te subas y subas la blusa, y que te bajes y bajes la falda / quiero que te bajes y bajes tanto que te imagines en el suelo... / Ahora bien, cuando diga «¡Boogie!» quiero que te menees; y cuando diga «¡Para!» quiero que te pares y te quedes quieta... De «Pinetop's boogie woogie», por Clarence Pinetop Smith. © Melrose Music Corporation.

llie McTell (que a la sazón grabó con el nombre de Blind Sammie), Bobby Cadillac, Aaron T-Bone Walker y muchos otros cantantes que cantaban, esencialmente, canciones folklóricas. Sin embargo, los pianistas de las «fiestas de alquiler» no realizaron grabaciones, con la salvedad de Clarence Pinetop Smith, Eurreal Montgomery, Hersal Thomas y pocos más. La música de estas fiestas, el bugui-bugui, seguía siendo tan extremadamente funcional que sus intérpretes tenían que considerarla antes como pasatiempo que como una actividad profesional con la que ganarse la vida. La mayoría de los pianistas de bugui-bugui tenían otras profesiones o se dedicaban a otros trabajos, como ocurría en el caso de los primitivos cantantes de blues, y el bugui-bugui era algo que creaban para su propio deleite, en el ambiente de aquellas «nuevas» ciudades negras del norte.

En octubre de 1929, el peor desastre económico que ha experimentado este país destruyó su relativa prosperidad. Los años de guerra constituyeron, especialmente para los negros, un período en el que se encontraba trabajo con relativa facilidad, y abundaba la gente que podía gastar dinero. Pero, al producirse la Depresión, las fábricas y las oficinas cerraron sus puertas, y en 1932 había casi catorce millones de parados. Los negros fueron quienes más afectados quedaron por esta situación. Todos los trabajadores del campo que habían llegado al norte para aceptar la oferta del señor Ford formaban largas colas en espera de que les diesen algo de comer. Muchos de estos negros se sintieron defraudados y regresaron al sur, pero la mayoría se quedó. La rapidez y brusquedad con que se produjo la Depresión supuso el dramático fin de la era de los cantantes de blues. Los cabarets y los clubes nocturnos cerraron o despidieron a los artistas, y además la industria del disco quebró de la noche a la mañana. Como cabía presumir, los primeros discos que dejaron de producirse y de venderse fueron los discos raciales. Los negros no podían gastar dinero en la compra de discos; muchos ni tan siquiera podían ganar lo suficiente para comer. Durante casi tres años no aparecieron discos grabados por artistas negros.

Además de los mortales efectos que la Depresión tuvo en la industria de la música, y además del paro generalizado, especialmente entre las nuevas comunidades negras del norte, como consecuencia de dicha crisis económica, debemos tener en cuenta un hecho importante que es el de los efectos *psicológicos* que la Depresión produjo en los negros. La Depresión, o la Gran Depresión, tal como la llaman algunos economistas para diferenciarla de los anteriores «pánicos» y «recesiones» de efectos no tan destructores (en Norteamérica hubo depresiones de diversa gravedad en 1819, 1837, 1873-1877, 1893-1898 y 1913-1914, y esta última fue una especie de preludio del devas-

tador caos del año 1929), tuvo especial relevancia en lo referente a la formación de las ideas políticas de los modernos negros norteamericanos. Antes de la Depresión, los negros eran tradicionalmente republicanos, y cuando votaban, si es que se les permitía votar, lo hacían a favor del «Partido de Lincoln». (Recuerdo que por esta razón, aun en los años cuarenta, mi abuela me dijo que votaría a favor de Dewey y Wilkie en vez de hacerlo a favor de F. D. R., el héroe de mi infancia.) Pero después de la Gran Depresión, y gracias al New Deal de Roosevelt así como a los planes para la W. P. A. (Works Public Administration [Administración de Trabajos Públicos]), que proporcionaron trabajo a muchos negros parados y también la extensión de la beneficencia y del pago de los subsidios para todos aquellos que no pudieran encontrar trabajo en los diversos proyectos federales, las simpatías de los negros cambiaron rápida y radicalmente hacia el Partido Demócrata.

Quizá los tres factores que más han contribuido a dar a los Estados Unidos su presente configuración sean la primera guerra mundial, la Gran Depresión y la segunda guerra mundial, y son precisamente estos factores los que han configurado al negro de nuestros días. La primera guerra mundial dio, tal como he dicho, a los negros un concepto internacional del mundo, un concepto que, anteriormente, no tenían. La Gran Depresión fue la primera crisis económica grave, y fue una crisis que los negros padecieron, pero, al mismo tiempo, una crisis que afectó a la sociedad *general*. Es fácil comprender que antes de la Gran Depresión, en aquel estrato sometido al trato paternalista en que los negros se encontraban, las crisis económicas no podían tener gran importancia. La penetración de los negros en el general funcionamiento de la sociedad los situó también en la senda de las incertidumbres económicas que, con anterioridad, desconocían. Pero a estos tres factores que configuraron el modo de ser del negro moderno debemos añadir la emancipación y el éxodo a las ciudades, ya que éstos fueron los hechos que dieron significado a los tres imperativos históricos que infundieron sentido, desde el punto de vista de los negros, a su «experiencia norteamericana».

Durante la Gran Depresión, el desarrollo del blues prosiguió, como es natural, pese a que su auge comercial se vio interrumpido. El blues clásico sufrió perjuicios irreparables debido a que, hasta cierto punto, su popularidad se basaba en unos principios *económicos*, como ocurre con todo espectáculo teatral popular. No quiero decir con esto que Bessie Smith y las otras cantantes cantaran con el *único* fin de ganar dinero, sino que su inmensa popularidad fue resultado de su *capacidad* para ganar dinero. Y en sus tiempos, la más pura esencia del blues, aquel aspecto que es la más pura expresión del vivir de los negros en Norteamérica, se estimaba, de un modo bas-

tante gratuito, vinculada a la idea de profesionalismo. A este respecto, bastará decir que, cuando el artificial catalizador del teatro comercial quedó temporalmente aniquilado, los cantantes «clásicos» dejaron de ser populares y salió a la superficie el blues auténtico del período siguiente —el blues urbano y el bugui-bugui—, que siguió desarrollándose con una vitalidad que tan sólo podía quedar debilitada por las dos amenazas, emparentadas, de la general aceptación por parte del público y de la pérdida de contacto con la más honradamente *contemporánea* expresión del alma negra.

Las «fiestas de alquiler» o las de «tripa» continuaron durante la Depresión, por lo que el blues nacido de esta auténtica expresión del vivir negro siguió floreciendo. Por este motivo, los primeros discos que se grabaron cuando las empresas de grabación volvieron a funcionar fueron discos de cantantes urbanos de blues, como LeRoy Carr, que gozó de inmensa popularidad merced a sus blues suaves, complejos y, al mismo tiempo, tristes.

*How long, how long, has that evening train been gone?  
How long, how long, baby, how long?  
Standing at the station, watch my baby leaving town.  
Feeling disgusted, nowhere could she be found.  
How long, how long, baby, how long.*<sup>62</sup>

Los pianistas de las fiestas caseras y los que tocaban el bugui-bugui también comenzaron a gozar de la fácil popularidad de los discos de gramófono, aun cuando su «elevación» al trono de la cultura popular no se produjo hasta los últimos años treinta. Jimmy Yancey, Cripple Clarence Lofton, Meade Lux Lewis, Cow Cow Davenport, Montana Taylor, Albert Ammons, Pete Johnson, Charlie Spand y otros comenzaron a ser escuchados ávidamente, tan pronto las empresas de grabación retornaron a sus actividades. Y también volvieron a tener prestigio los cantantes urbanos, como Big Maceo Merriweather, Roosevelt Sykes, Tampa Red, Sonny Boy Williamson, Big Bill Broonzy (que posteriormente volvió a adoptar un estilo de blues más rural), Memphis Slim, Lonnie Johnson y otros.

62. ¿Cuánto, cuánto tiempo hace que el tren de la tarde ha partido? / ¿Cuánto tiempo, cuánto tiempo, nena, cuánto tiempo? / En pie en el andén, vi a mi nena salir de la ciudad. / Estaba asqueada, y en ningún sitio se la podía encontrar. Cuánto tiempo, cuánto tiempo, nena, cuánto tiempo. De «How long, how long blues», por LeRoy Carr. © Leeds Music Corporation, 1929 y 1956.

*I walked all night long, with my 32-20 in my hand,  
I walked all night long, with my 32-20 in my hand,  
lookin' for my woman, well, I found her with another man.*<sup>63</sup>

Pero aunque el blues siguió evolucionando, con lo que reflejó las más contemporáneas reacciones de los negros, las formas antiguas no desaparecieron. A las diversas ciudades negras todavía llegaba gente del campo y cantantes del campo que expresaban, en sus canciones, pretéritas y menos complicadas reacciones ante la vida norteamericana, constituyendo así un factor de equilibrio cultural. En los teatros todavía había cantantes que mantenían la gran tradición del blues clásico, pese a que, en los últimos años treinta, Ma Rainey dejó de cantar y Bessie Smith había muerto ya. Y el disco fue un elemento esencial para dar testimonio de la Norteamérica que estos artistas cantaban y del modo de reaccionar de los negros ante ella.

Por otra parte, la separación social y cultural entre negros y blancos fue causa de lo que se conoce como retraso de un grupo con respecto al otro, de manera que, cuando en el grupo negro la más contemporánea manifestación del blues era alterada para sustituirla por otra, en el grupo blanco aún sonaban ecos de un estilo anterior. (De ahí la popularidad que alcanzó el bugui-bugui en los años cuarenta, cuando, por fin, llegó al Carnegie Hall y al inmediato olvido.) Pero, en varios aspectos, la separación entre los dos grupos no era tan rígida como pueda parecer a primera vista. Entre los negros y sus antiguos amos había unas relaciones frecuentes, un acuerdo superficial que les permitía cierta correspondencia, por lo menos en lo formal y dentro de un espíritu levemente humanista. En el sur, incluso durante algún tiempo después de abolida la esclavitud, los negros siguieron viviendo en circunstancias similares a las que regían durante aquélla. Pero el éxodo hacia el norte no sólo fue causa de grandes disparidades entre nutridos grupos de negros, sino que dio ocasión a que surgieran disparidades todavía mayores. A partir del éxodo hubo el negro del norte y el negro del sur, y el «espacio» de la ciudad no sólo era horizontal sino que también formaba estratos, por lo que, dentro de un mismo grupo de negros, surgieron las disparidades. Las ciudades industriales nortañas dieron nueva forma a la música de los negros e igualmente les dieron ocasión de nuevas reacciones psicológicas que no tardarían en traducirse en nuevas reacciones sociológicas.

63. Anduve toda la noche, con mi revólver calibre 32-20 en la mano, / anduve toda la noche, con mi revólver calibre 32-20 en la mano / buscando a mi mujer, y la encontré con otro hombre.