

## ÍNDICE

Prólogo. Nothing but the blues .....	11
Prefacio.....	15
Introducción .....	19
Quién escribe la historia.....	19
Pero qué demonios es el blues.....	24
Tierra .....	25
La infame era de la esclavitud .....	25
El minstrel y el vodevil.....	27
Las orquestas de hot jazz femeninas .....	29
“Iguales, pero separados” .....	32
El ragtime.....	35
San Luis, el Delta del Misisipi y Nueva Orleans.....	37
El renacimiento de Harlem .....	39
Cuerpos .....	45
“Classic blues”. Las primeras intérpretes de blues en los discos y los escenarios .....	48
Clásicas del blues y de la era del jazz .....	51
Madres, reinas y emperatrices .....	54
Ma Rainey, la madre del blues y la tradición del minstrel negro (blackface minstrel).....	54
Sippie Wallace, entre la música de la iglesia y el blues de Texas .....	59
Victoria Spivey, La reina <i>vamp</i> de Texas .....	61

Alberta Hunter.....	65
Bessie Smith, la emperatriz.....	68
Memphis Minnie y las mujeres con guitarras.....	77
Ida Cox (nacida Ida Prather, 1896-1967) .....	80
Lucille Bogan.....	81
Lucille Hegamin .....	82
Margaret Carter .....	82
Liza Brown.....	82
Rosa Henderson.....	82
Gladys Bentley.....	83
Bertha “Chippie” Hill.....	84
Sara Martin. “La Sophie Tucker Negra” .....	85
Lizzie Miles .....	86
Clara Smith.....	87
Trixie Smith .....	89
Irene Scruggs.....	89
Lottie Kimbrough .....	89
Jenny Pope.....	90
Kattie Burleson .....	90
Almas.....	91
La doble esclavitud de la mujer en las letras del blues.....	92
Hoodoo blues.....	113
El cruce de caminos y el demonio.....	128
Conjuros contra el enemigo. El mojo y el <i>goofer dust</i> .....	133
Los animales y la magia hoodoo.....	139
Bibliografía .....	143
Discografía .....	145

## PRÓLOGO

### NOTHING BUT THE BLUES

Es lamentable que en estos tiempos tan felizmente inclusivos, donde raro es el día que no se estrena un telefilme sobre una diva del blues en alguna plataforma de *streaming*, o que no se reivindica a Sister Roseta Tharpe o Big Mama Thornton como míticas diosas —madre del rocanrol—, no hubiera un libro en castellano sobre las legendarias cantantes de blues de los años veinte y treinta.

La razón última de esta triste carencia, intuimos, tal vez se deba a que el llamado blues clásico es un género musical totalmente desconocido en nuestro país. Un país donde por supuesto no se editó ninguno de los 78 r. p. m. originales y donde tendrían que pasar casi cincuenta años para que se empezaran a publicar cochambrosas reediciones piratas destinadas a las cubetas de saldo.

La única opción para la media docena de potenciales interesados en estos sonidos era recurrir a los discos de importación de sellos especializados como Document, siempre costosos y difíciles de conseguir. Otro aspecto que puede explicar esta ausencia en nuestro mercado editorial y en nuestras estanterías, aparte del natural desconocimiento, resulta por la crudeza intrínseca del género: grabaciones arcaicas, figuras desconocidas, letras difíciles de entender, crudeza, monotonía...

Hasta para un fanático, pongamos por caso, de la gran Bessie Smith, la escucha continuada de las ciento sesenta caras que grabó el ídolo para Columbia, se convierte en una tarea colosal pues no son, preci-

samente, sonidos aptos para la banda sonora de un anuncio de coches o perfumes, de igual manera que en los modernos *biopics* de rigor, las grabaciones originales se ven a menudo sustituidas por versiones puestas al día con voces y producciones dolorosamente contemporáneas.

Por fortuna para todos, Grace Morales ha emprendido la loable tarea de escribir el libro canónico en castellano sobre las damas del blues, pues es autora de gran fama y entendimiento, verdadera apasionada de la música popular en todas sus manifestaciones. Su trabajo no es un virtuosismo del corta y pega, ni un rutinario trabajo de encargo...

Como muy bien afirma la autora: “No es este otro trabajo de reivindicación de artistas femeninas porque sí (...) Este libro es el resultado de mi pasión por la música popular y por la historia de las mujeres”.

Efectivamente, porque se diferencia de otros muchos volúmenes sobre mujeres y música, hoy en día tan abundantes, donde se pone más el acento en la perspectiva de género, la interseccionalidad y la sororidad, que en la parte meramente musical.

Sin descuidar en ningún momento tan saludables y necesarios conceptos y reivindicando la libre sexualidad de unas mujeres que abanderaron un nuevo modelo de mujer que tendría el control de su vida y su cuerpo, Grace Morales se ocupa muy y mucho de la parte musical, presentando una exhaustiva relación de las mujeres del blues, desde la superestrella con cientos de títulos publicados en Victor o Columbia a las modestas artistas regionales con solo un par de discos en los sellos de diez centavos. Así conoceremos la vida, obra y milagros de gigantas como Victoria Spivey, Memphis Minnie, Bertha “Chippie” Hill, Ida Cox o Alberta Hunter, entre varias más... Gracias a *Damas del blues. Madres, reinas y emperatrices*, descubriremos si el blues, tanto el clásico como el rural, dejan o no dejan de ser un mero estilo comercial auspiciado por las compañías discográficas, como también comprenderemos si resulta afortunado considerar a estas figuras del blues cabaretero como simples troteras y danzaderas, o si lo resulta equipararlas a nuestras actuales suripantas digitales.

Racismo blanco y negro, prejuicios machistas de la mafia del blues, *coon* y *torch songs*, *minstrel*, discográficas negras, o temas tabúes serán otros conceptos que nos quedarán meridianamente claros. Uno de los puntos fuertes de este libro, uno más entre tantos, es la extraordinaria traducción/adaptación que la autora hace de esos siempre difíciles textos cargados del *slang* de la época, conceptos oscuros, frases hechas y dobles y triples sentidos. Grace Morales, con inteligencia y salero, consigue hacer inteligibles en castellano letras que hasta el momento parecían ser solo un confuso galimatías, propio de un traductor *on line*.

Nuestro apartado favorito, como ustedes bien pueden sospechar, es el dedicado al fantástico *hoodoo*, es decir: a todos aquellos blues dedicados a hechizos y encantamientos, magia natural, cultos animistas y pactos con el Diablo. Grace, como buena aficionada a las ciencias ocultas, nos hablará con conocimiento de causa del *mojo* y el *goofer dust* y de encrucijadas a media noche y músicos tocados por la mano de Satán.

Como ustedes ya estarán deseando ponerse manos a la obra, solo nos resta decirles que ojalá este libro despierte su curiosidad por estos sonidos y acompañen su lectura de esos viejos blues femeninos, hoy al alcance de todos, afortunadamente.

MARCIANO PIZARRO

*Melodías Pizarras*, Radio3-RNE

## PREFACIO

Este libro no ha sido escrito por encargo. Siguiendo la nomenclatura de una escuela filosófica, es el producto de la razón sustantiva, como casi todo lo que hago. Siempre me dejo llevar por la búsqueda del sentido, del mío propio y el de los demás, fuera de los discursos que deciden, tanto si son oficiales como si se sitúan en los márgenes. Unos y otros son instrumentos a cuestionar. Este libro es el resultado de mi pasión por la música popular y por la historia de las mujeres.

La música me ha hecho ser lo que soy. Por desgracia, no mejor persona ni más lista, pero sí enormemente feliz. No fueron los libros ni la experiencia, fue primero la música la que cambió mi percepción de las cosas. Como cualquier aficionada, he ido saltando de un género a otro, me he detenido en algunos en especial y un estilo me ha chiflado de forma definitiva. Reconozco mis prejuicios, así como mis fobias y manías. Apenas he salido del margen de lo popular. Además, en los últimos veinte años, he ido volviendo paulatinamente hacia atrás en los sonidos. Cada vez me interesan menos las novedades y he tenido la necesidad de escuchar artistas y géneros que existían antes de que se inventara el rocanrol, al que doy por muerto hace mucho, mucho tiempo (insisto en los prejuicios). Por haber escuchado toda la vida música interpretada en inglés y residir en un país bajo el radar de la influencia anglosajona, me ha sido más fácil conectar con estilos muy lejanos en el espacio y el tiempo, alejados de mi modo de vivir, como el hillbilly o el blues, que, por ejemplo, el flamenco, un género que tiene muchos elementos en común con este último.

Mientras en el resto de mi barrio (sí, soy de barrio, no es nada especial, no estoy orgullosa ni tampoco lo aborrezco) los padres escuchaban coplas y rumbas, yo crecí escuchando al Golden Gate Quartet y a Mahalia Jackson, por parte paterna (por parte materna, la *chanson française*). Pedro mi padre fue, por decirlo suavemente, *un poco* raro: católico fundamentalista, de Adoración Nocturna y militante en los primeros kikos (Comunidades Neocatecumenales). Le fascinaba la cultura norteamericana que había conocido por el cine, especialmente la música vocal de los artistas negros y el góspel, por aquello del credo y, sobre todo, porque le entusiasmaba la música. Tuvimos una relación muy amarga mi padre y yo, pero si hay algo que nos unió fueron aquellas canciones poderosas. Ni él ni yo entendíamos una palabra, más allá de los nombres y sucesos que salían relacionados con la biblia (padre e hija gritando "Joshua fit the battle of Jerico, Jerico, Jerico, and the walls came tumble down, aleluya!"), pero sabíamos, cada uno en el extremo de la interpretación, que el significado apelaba a algo más que la simple creencia en dios. Eran llamadas a la dignidad, gritos por la libertad y la comunión de gente pobre en un mundo miserable. Nosotros no éramos negros, obviamente, pero sabíamos bastante de vivir situaciones muy penosas y ser juzgados, iba a decir, como bichos raros, pero no. Más bien, como parias.

Creo que sería el año 1989 o 1990 cuando conocí a Ramón a través de un amigo de la adolescencia, Rafa. Solíamos salir los tres y con frecuencia venía Juan, pareja artística de Ramón en un programa mítico de radio de la era de las emisoras libres, *Los principios del movimiento*, que yo llevaba escuchando tiempo. Recuerdo que nos liábamos a hablar de música (de cualquier cosa, en realidad, cine, chismes de famosos o ciencia ficción, pero sobre todo, siempre, de música) y los conocidos que se juntaban con nosotros se iban dispersando poco a poco, dejándonos solos al final. Fue cuando decidimos que todas aquellas charlas las podíamos escribir (cuando la posibilidad de seguir haciendo radio se quebró, y aquella Radio Ummo quedó en nada, gracias al ayuntamiento), un poco para seguir molestando, pero esta vez a más gente, y empezamos el fanzine *Mondo Brutto*. Sería por esas fechas cuando en una de las cintas que llevaba en el coche Ramón escuché por primera vez a Jimmie Rodgers y a la Familia Carter. Gracias a Ramón, mientras discutimos, escribimos

y nos reímos de todo, he pasado horas y horas disfrutando de los discos de Darby & Tarlton, Blind Willie McTell, Furry Lewis y Gid Tanner, entre cientos de artistas. De mi amigo y su sabiduría musical, que yo guardaba avariciosa como un tesoro, hace tiempo que mucha gente puede disfrutar, esta vez sí, gracias a la radio y el programa *Melodías pizarras*.

Como él, en ningún caso he hecho este camino con deseo museístico o de arqueóloga. Llegué a la old timey music, y en especial, al blues, como tantos otros, por el tremendo impacto emocional, la revelación que supuso escuchar voces e instrumentos que te dejaban sin respiración y sin habla. Los sentimientos de soledad, la rabia ante las situaciones injustas, salían de estas canciones como yo nunca había escuchado antes. La búsqueda de lo trascendente, la construcción de historias en una forma totalmente nueva, pero también la sacudida de la tristeza en himnos al sexo y el alcohol... El humor y el baile como forma de defenderse de la violencia y la pobreza. Los temas que el pop blanco hacía años había abandonado por una cortina de pesados abalorios kitsch, se mostraban en todo su esplendor y crudeza. Lo contaba Terry Zwigoff en la película *Ghost World* (2001), su adaptación del comic de Daniel Clowes. Enid, la adolescente protagonista, escucha "Devil Got My Woman" de Skip James, en un elepé recopilación de grandes maestros del blues. Esa canción se repite, obsesivamente, en el tocadiscos. La protagonista siente que algo ha cambiado en ella, no puede dejar de poner, una y otra vez, el lamento del guitarrista por haber perdido a la novia, esta balada de ambiente fantasmal donde James canta con airado despecho, en su falsete amenazador, que preferiría ser el demonio antes que el nuevo compañero de su chica. Es un disco extraño, posee una cualidad inexplicable. El sonido de los acordes y la voz expresan un sentimiento que consume al intérprete: va mucho más allá de la historia clásica de celos, y también envuelve con él a quien lo escucha.

Mi epifanía fue en la preadolescencia, y no con un disco de blues. Como decía, en casa sonaban habitualmente artistas de soul y góspel. Yo tendría doce o trece años cuando mi padre llegó con una casete de Mahalia, su cantante preferida. El disco se titulaba *I Believe*. Lo abría una melodía de coro tradicional, pero aquí el ritmo de la orquesta se transformaba. Jackson no lloraba por su suerte, clamaba desde la des-

esperación, con orgullo, al compás de la base rítmica las palabras de "Trouble". La canción había sido escrita y cantada previamente por Doris Akers, la maestra del góspel, pero en esta versión, Mahalia la volvía rhythm & blues. El mensaje me había llegado claro y directo. Eso es lo que yo sentía, una situación que corría muy por delante de cualquier sentimiento y llegaba donde ya no queda nada. Para desespero de mi padre, no vi ninguna luz cristiana, pero sí encontré el lugar donde refugiarme cuando la desesperación, la pobreza y la enfermedad estaban cerca. Y han estado rondando todo este tiempo.

No es este otro trabajo de reivindicación de artistas femeninas porque sí. En el caso del blues y el jazz, esa tarea la llevan desarrollando con materiales de primera mano y estudios de campo un grupo de estudiosas, profesoras y expertas investigadoras afronorteamericanas desde la década de los setenta hasta hoy. Mi objetivo no es apropiarme de sus investigaciones ni ofrecer unos datos para solaz de un público ávido de datos curiosos, aprovechando el nuevo mercado de estos productos, algo que me parece realmente inaudito, pero esa es otra cuestión. Simplemente, es el reflejo de mi pasión por la historia de las mujeres, como llevo haciendo desde que escribo, y en este caso, por esa época histórica y los maravillosos sonidos que dejaron, en concreto, las mujeres artistas (cantantes, instrumentistas, compositoras, etc.), cuyas vidas y trabajos no han sido valorados en la misma medida que los de los músicos masculinos de blues y hot jazz. He realizado el trabajo más concienzudo que he podido, dentro de mis pequeñas posibilidades. Mi intención era desplegar una idea general de la situación histórica, social y artística de un fenómeno complejo y fascinante, que es la base de la música popular de Occidente, y dentro de ella la posición de las artistas femeninas en el mundo del disco, las actuaciones, las orquestas, la relación con los músicos y el público, etc., que en algunos aspectos sigue siendo muy desconocido. Al final del libro he incluido la bibliografía para quienes quieran seguir leyendo con más detalle sobre cada uno de los temas que abordo en los capítulos, así como, evidentemente, una discografía donde poder descubrir a los nombres mencionados, si no los conocen.

## INTRODUCCIÓN

La idea de la historia como el relato de quien la escribe, subjetiva y mediatizada por el tiempo y las condiciones sociales y políticas del autor, es más que clara. La distancia de los primeros autores sobre el blues ya tenía este problema. Se proyectaba una sombra política y un sesgo estilístico desde el jazz, desde la izquierda “norteamericana”, desde la posición de la clase media urbana y mayoritariamente blanca (también hay escritores negros, pero las escritoras no aparecen hasta los años setenta) de los treinta en adelante. Solo en la década de los sesenta, y muy avanzada, aparecieron los primeros libros y estudios escritos por hombres y mujeres negras, por ejemplo. Los registros biográficos, los reportajes eran pocos, apenas había texto original, salvo el material de las compañías discográficas, caso de que no se hubiese perdido (por ejemplo el de Paramount, que quebró en los años treinta y sus oficinas fueron vendidas en saldos; ver libro de Amanda Petrusich). Esa información fue repetida varias veces, fue transmitida con los consiguientes errores y al final, el conocimiento era inexacto, sesgado y muy poco fiel a lo que realmente les sucedió a estos artistas, por unas o por otras causas.

### Quién escribe la historia

Las cantantes femeninas fueron las primeras en grabar discos de blues. Este es un hecho incontestable. Lo que ha suscitado más proble-

mas es la aportación de estas artistas al estilo musical que conocemos como blues. Más bien, la ausencia de tal discusión en la mayor parte de libros, estudios y enciclopedias que han tratado el nacimiento de esta música fabulosa. Los principales críticos y expertos en jazz, que publicaron sus primeras “historias del blues”, entre los años cuarenta y sesenta del siglo xx, redujeron la importancia de las cantantes e instrumentistas femeninas que grabaron entre 1920-1929 a unas simples notas explicativas. Para ellos fueron un mero paso previo a la llegada de los solistas de 1925-1935, que siempre se señalan como los únicos y genuinos representantes de ese blues primitivo. Las cantantes eran categorizadas como “artistas de variedades”, actrices y bailarinas “gimoteantes” (“moaners”) que se contoneaban al ritmo de pop o hot jazz en el escenario. Salvo casos como el de Bessie Smith, una figura tan enorme que incluso entonces ya resultaba muy difícil minusvalorarla (el crítico aumentaba el texto a varios párrafos), el resto no pasaba de ser para los expertos un desfile de vedetes, frente al grupo de auténticos y brillantes instrumentistas e intérpretes masculinos que dieron momentos de gloria a la música folk y transformaron un estilo que hasta entonces había sido exclusivo del circuito del vodevil o las actuaciones callejeras. No solo eso, fueron ellas las que con sus canciones, que también ayudaron a componer e interpretar como instrumentistas, desarrollaron diferentes variantes a partir del jazz y el blues primitivo, gracias a su forma de entonar y construir las frases.

Errores sobre los orígenes del blues como género musical. Una interpretación masculina, la visión de los especialistas y el coleccionismo de la Mafia del Blues, que ha obviado el papel y la importancia de las artistas. Relegación de las mujeres, aquí también, a un segundo plano, tras la figura del bluesman solista acústico, o la leyenda elaborada *a posteriori* con poco rigor musical y cronológico.

Hechos incontestables: las mujeres fueron las primeras en grabar y tener éxitos blues. De no haber sido por ellas, las casas de discos no se hubiesen arriesgado en buscar más músicos. Ellas facilitaron el nacimiento de sellos de discos para público negro, dirigido por negros. Pese a todo, su estilo fue considerado como “menor”. Las artistas de Chica-

go, unidas al mundo del TOBA<sup>1</sup> y los espectáculos de cabaret, músicas de esparcimiento, vedetes sin otra seña de identidad que su audacia en las letras y su comportamiento licencioso (risqué). Unas “guarrillas”, como diría algún crítico, comparándolas con las actuales que sacuden el culo de forma frenética en los vídeos y *shows* en vivo. Las que se movían en el mundo rural, meras comparsas, segundas voces y coros de los artistas masculinos.

Esto no se corresponde con la realidad. Todo espectáculo itinerante de la década de los años veinte tenía como número estrella a una cantante de blues: una reina / diva / princesa del blues. El blues cabaretero, que deriva del hot jazz, es un género mucho más audaz que el pop de 2020 y sus ejecutantes, bastante más libres (libertarias) y *outsiders* del mundo del espectáculo. Su terreno dentro del mundo socioeconómico no estaba definido, por lo que, aunque todavía perseguidas, objetivo de grupos racistas y víctimas del machismo negro, se encontraban en un terreno de nadie, en el que podían practicar conductas agresivas como el sexo alternativo, el uso de drogas y la vida al margen del matrimonio y la familia. Aunque ello no implique necesariamente que sus vidas fuesen un paraíso, simplemente un vacío, y la invisibilidad jugaba a su favor.

La historia del blues, el góspel y los espirituales ha sido analizada, sistematizada y expuesta por oídos y ojos blancos y anglosajones. Ahora por una mujer madrileña, y blancucha, toma. Las palabras de los artistas, sus opiniones e intenciones, no han sido tenidas demasiado en cuenta —además de la falta de testimonios de primera mano— y todo se reduce a una historiografía y bibliografía extensísima escrita casi en su totalidad por expertos blancos. Las mujeres son minoría, y los estudiosos negros

---

1. La asociación de contratación de propietarios de teatros (Theaters Owners Booking Association) fue el circuito de vodevil de los empresarios, casi siempre negros, durante la década de los años veinte del siglo xx. Los primeros fueron Pinky Monroe Morton y Douglas Theatre. Esta historia comenzó con el trabajo del actor de vodevil Sherman Dudley, que pasó de ser el jefe del Sindicato de los Actores de Color, a fundar el Dudley Theatrical Enterprises en 1914. El TOBA se creó a partir de esta organización y en 1920 se estableció oficialmente con Milton Starr de presidente y Sam Reevin como jefe de taquilla. Llegó a tener, en sus mejores años, cien teatros en la mitad de los años veinte. Se le conocía también como Tough on Black Artists o Toby Time. Terminó en los años treinta cuando Dudley vendió su cadena de teatros a una compañía cinematográfica.

aún son menos, por no hablar de las estudiosas negras. Era por eso importante leer a los escritores que se han ocupado de las raíces de la música negra en Estados Unidos como Leroi Brown, Angela Davis o James H. Cone, porque ofrecen una perspectiva diferente. Ellos y ellas, antes de ponerse a acotar, clasificar y definir, hablar de géneros, estilos, año de publicación o mitos fundacionales, se refieren a la experiencia del blues, lo que significa. Y no solo por el machismo, sino también por el prestigio (cultura, medios de comunicación, críticas) y la competitividad por el negocio. Es una música de la que parte el jazz, por tanto es machista, solo la pueden apreciar y entender los hombres. La mera defensa de una artista femenina era tratada como una broma, como una especie de degradación del artista masculino. No se trata de rellenar espacios, ni de poner una nota de colorido, ni de historias en el margen de lo salvaje y lo atrevido, sino de renarrar la historia desde otra perspectiva.

La música, como todas las actividades humanas, pertenece a todos los géneros y no debe ser capitalizada por ningún discurso. Las artistas de principio del siglo xx en la música norteamericana cumplieron un papel tan importante como el de los músicos masculinos y no hay otra forma de entender esta narración. Mi objetivo es incidir en ese aspecto que se escapa de la mayoría de los estudios, o se solapa o se deja de lado, por desinterés o por el interés en mostrar otras cosas. El ostracismo, el silencio, dejar de lado, son métodos de discriminación tan fuertes como la acción directa.

En primer lugar, se desprecia la voz como instrumento, aparte de las mujeres que tocaban algún instrumento (además del piano, por ejemplo, en Nueva Orleans, y antes incluso del siglo xx, las tías de Lester Young ya tocaban el saxo). Este ejemplo supera, no solo un prejuicio cultural, sino también un inconveniente relacionado con tabúes sexuales, por ser estos instrumentos en la imaginación masculina símbolos fálicos. Prejuicios creados artificialmente para separar a los géneros entre los que interpretan música “femenina” (más débil, más limitada a instrumentos como las cuerdas —el arpa y el piano, principalmente—) y la masculina (instrumentos de viento, grandes, pesados, poderosos, que aluden a la memoria militar, como la corneta, o difíciles de manejar por su peso, como el violonchelo, o de tocar, como la trompeta). El

jazz ha considerado que las mujeres no podían ser buenas intérpretes de viento porque no tenían suficiente potencia, pero tampoco para el piano (Como José Iturbi, que al final tuvo que admitir que su hermana pequeña, Amparo, era mejor que él). Eso por no hablar de los tambores, y el caso del blues y el rocanrol.

En realidad, los niños, sin estar mediatizados, escogen indiscriminadamente los instrumentos, sin las ideas preconcebidas que impone la cultura.

Los instrumentos y los géneros no pertenecen a nadie, aunque los gremios de músicos, el mundo de la industria, la crítica, han querido y quieren que lo sigan siendo. Los “expertos” consideraban que las intérpretes de blues o jazz eran excepciones y sus carreras solían durar poco porque las mujeres no tenían ni la fuerza ni el suficiente “espíritu” para desarrollar una carrera completa, no que las trabas fuesen tan grandes que hacían prácticamente imposible la fructificación de un empleo y un nombre a largo plazo. Además sigue pesando la idea de que determinadas músicas no son femeninas.

La palabra *música* de hecho es femenina, viene de *musa* y el primer músico de la historia fue una mujer, Míriam, la profetisa del Éxodo (15, 20-22): “hermana de Aarón, tomó en sus manos un tímpano y todas las mujeres seguían en pos de ella con tímpanos y en coros; y Míriam les respondía: «cantad a Yavé, que ha hecho resplandecer su gloria. Precipitando en el mar al caballo y al caballero»”.

La primera santa patrona de la música es santa Cecilia. Las mujeres en todas las culturas han sido intérpretes de música. Así han aparecido en frescos, partituras, relieves, dibujos y textos, de oriente a occidente: las *geishas*, las sacerdotisas romanas (vestales), las prostitutas indias... todas eran más adoradas si sabían tocar un instrumento (siempre de cuerda), cítaras, liras, flautas... Durante el Renacimiento, se vivió un momento de esplendor para la música y las mujeres, con los conventos y orfanatos italianos, dirigidos por mujeres, una tradición que duró hasta el siglo XVIII, con orquestas femeninas. Pero de nuevo, esos ejemplos eran excepciones: las mujeres solo podían ser maestras de hombres o intérpretes *amateurs*, pero no profesionales. De hecho se dieron casos, como los castrati, antes que permitir a las mujeres actuar en público.

Concretando, en el mundo de los esclavos en el Sur había al mismo tiempo tabúes sexistas sobre el papel de la mujer con respecto a la música, pero también se sabe que ellas, además de ser las transmisoras de la tradición, habían podido ejecutar danzas, ritmos y canciones. Hay testimonios de mujeres tocando en la famosa plaza del Congo “calabazas con palillos”. En el negocio del blues y el jazz, estos límites se hicieron mucho más drásticos, las chicas solo aparecían como cantantes, coristas o si eran familiares del solista. Además estaba el problema del ambiente, estas clases de músicas estaban relacionadas con un grupo de riesgo (el hampa, los gánsteres, la violencia...), poco recomendable para mujeres “decentes”.

Por ejemplo, si las orquestas no se ven, es perfectamente factible que sean femeninas. De hecho, muchas instrumentistas en grabaciones de discos han sido mujeres de las que apenas se tienen referencias desde el jazz y el pop, pasando por el rocanrol.

## **Pero qué demonios es el blues**

Mejor empezamos diciendo lo que no es: tener el blues no es estar triste. Es imposible de reducir a un sentimiento como la tristeza. De hecho, el blues alude a algo más profundo que esa experiencia. Tener el blues es padecer una situación lo más cercana al vacío existencial, la impotencia de no entender por qué se sufre (la pobreza, la injusticia, la segregación o la violencia). Blues es rojo de angustia, de rabia, no azul de melancolía. Un mal sentimiento que hay que ahuyentar con palabras y música.

Lo que es en sí: el vehículo para compartir la alegría, el dolor y la violencia de un grupo castigado y oprimido, su rebelión de esclavos a través de la música, su modo de sobrellevar una vida dura, impuesta a la fuerza, como un salvoconducto para expresar su rabia, su dolor, su orgullo y no olvidar su origen. Saberse en un lugar extraño, siendo extraños y tratados como mercancías. Las canciones de trabajo se equiparaban a los cantos de prisión, literalmente, aullar por una situación injusta. En los escasos momentos de ocio, se daba rienda suelta a las pasiones más bajas y a alimentar el odio contra los blancos (exaltación de lo negro, deseo de venganza, sublimación sexual).

## TIERRA

### La infame era de la esclavitud

Llegaron unos quince millones de personas a Estados Unidos para ser vendidos y usados como esclavos (se calcula que el número de embarcados pudo llegar a cuarenta millones, pero murieron en el viaje) desde los puertos ingleses, en cargueros, atados con grilletes en las bodegas que antes habían transportado barriles de ron y azúcar. Subastados como cosas, se los separaba de las familias y de sus paisanos, y estaba prohibido, por ejemplo, tocar tambores (para que no se pudiesen comunicar) y las religiones nativas tampoco eran aceptadas, siendo sustituidas rápidamente por el cristianismo, que servía como una forma de control. En el siglo xvi llegaron los primeros, con quienes se realizaba una especie de trato de semiesclavitud temporal, pero el desarrollo de las grandes plantaciones de tabaco, maíz y algodón de los estados del Sur impuso un comercio millonario y numeroso de mano de obra esclava de por vida, ellos y sus descendientes. Los esclavos eran una propiedad muy valiosa para los terratenientes. Es absurdo, pero las leyes los consideraban propiedad de los amos, al mismo tiempo que se les reconocía el estatus de persona, aunque esto solo era una muestra de la doble moral puritana. Eran tratados como animales. Animales valiosos, que trabajaban de catorce a dieciocho horas al día, y estaban completamente sometidos a las órdenes de los “maestros”, los capataces que intermediaban en el trabajo y los castigos. Les daban de comer maíz del granero, que estaba sucio de excrementos y restos de ratas,

lo echaban en grandes cubos de madera y allí tenían que agacharse, como los cerdos. Estas y otras historias horribles pasaron de generación en generación. Los testimonios en prensa de periodistas ingleses que llegaron al Sur para hacer reportajes, describían la situación poniendo el foco en el aspecto abatido de los esclavos, que ellos aseguraban ser la marca universal de la raza.

Los blancos se escandalizaban de la manera en la que bailaban, pero les permitieron las canciones para trabajar que usaban en sus antiguas granjas africanas. Así nacieron los “cantos de trabajo”. En los escasos ratos libres, los esclavos bailaban y tocaban donde podían, así usaban calabazas y cajas de madera para fabricar instrumentos de cuerdas. Muchos sabían tocar así como fabricar flautas e incorporaron este instrumento, del ejército inglés, a sus canciones. La rígida estructura de las plantaciones, la visión del mundo en una jerarquía predestinada por la providencia divina, marcó esta anomalía social durante décadas, convirtiendo al esclavo en un objeto, cuando menos en una especie de ser inferior, como un niño al que proteger, educar y castigar.

Los esclavos apenas sabían leer y escribir. El cristianismo que les enseñaban era un conjunto de ideas que ellos debían aceptar como les decían: resignarse a su suerte porque había sido la voluntad de dios que ellos fuesen esclavos y recogiesen la cosecha. Pero poco a poco, los mensajes de la fe en ese dios más allá de la muerte, de una voluntad que todo lo podía, de un ser que podía acabar con todos, amos incluidos, se interiorizó como un mensaje de salvación personal y liberación grupal. Los negros se agarraron de una forma distinta a como lo hacían los blancos a los mensajes del cristianismo: como pueblo oprimido, asumieron los mensajes del Antiguo Testamento de forma literal, tal y como había hecho el pueblo judío, y abrazaron la fe, para la libertad, en un final que podía ser la muerte, pero después estaba el cielo como lugar donde escapar del infierno que sufrían. Todo dependía de la voluntad de dios, no de la de los amos. Poco después, las canciones de religión (espirituales) incluían al yanqui como un salvador de carne y hueso. Esas canciones poco se diferenciaban, como observaba Maya Angelou en sus libros, de las canciones de trabajo o de esparcimien-

to: como las antiguas canciones africanas de llamada y respuesta, estas seguían la misma estructura, una frase solista en forma de protesta o plegaria, el coro que la contestaba, y un baile con movimiento de pies (patadas en el suelo y en los muslos, y alzamiento de brazos, palmas, palmadas contra el cuerpo) que resultaba completamente irreverente a ojos blancos.

Este es el origen del blues, en el siglo XIX había esclavos especializados en animar el trabajo con frases y versos muy ocurrentes y ritmos que seguía el resto. Esto podía continuar hasta que terminaba la jornada y las canciones se trasladaban a las chozas donde vivían y allí bailaban por la noche, acompañados algunas veces de un cubo de sidra que mandaban desde “la casa”. Allí, la solemnidad y la tristeza de los cantos se transformaban en un tono más rápido y alegre, espoleado por el baile. Bailes que triunfaron en Europa como el cakewalk derivan de estas celebraciones. Los más mayores se sentaban en corro, dando palmas y zapatazos, mientras en el centro, las parejas de chicos y chicas, separadas, iban acercándose con movimientos de cadera y brazos, en una parodia de cómo se exhibía a los esclavos en las subastas, dándoles vueltas en el estrado unas cuantas veces para que los negreros apreciaran la mercancía.

## El minstrel y el vodevil

A comienzos del siglo XIX comenzó el saqueo de la cultura negra. Mucho antes de que Lincoln firmara la abolición de la esclavitud (1863) ya existía un interés por estas canciones, pero no en las voces de sus intérpretes, sino en la de los blancos, que se inventaron un *show* con éxito: el minstrel. Músicos, bailarines y actores blancos se disfrazaban de negros, pintándose la cara con mazorcas de maíz quemado, para interpretar parodias inspiradas en los ritmos y los temas de los esclavos de las plantaciones, mezcladas con canciones y bailes populares del folk blanco, combinadas con números circenses, acrobacias, chistes, teatro, etc. Estos números darían lugar al vodevil por su estructura en pequeñas escenas. Salían vestidos como ellos creían que eran los estereotipos rurales, mostrando la vida de los negros

como algo pintoresco, paleta y feliz, que encantaba al público del Sur y de los estados del Este. Los primeros fueron Dan Emmett and The Virginia Minstrels (que llegarían a actuar en la Casa Blanca), pero hubo una larga cadena de grupos hasta los Christy Minstrels, cuyo repertorio era una reproducción fiel de canciones que se cantaban de verdad en los campos de recolección. Uno de sus componentes, apodado en el *show* Gumbo Chaff, sí esgrimía una cierta beligerancia contra la esclavitud (ya estaban en los años cincuenta). Salvo estas excepciones, los minstrels eran *shows* muy crueles donde se ridiculizaba a los negros, especialmente antes de la guerra, mostrándolos como payasos y con todo el abanico de estereotipos que en España aplicamos a los gitanos: una raza aparte, extraña, de payasos medio idiotas. Los buenos, vagos, ignorantes, siempre cantando y bailando, supersticiosos, liantes, vestidos con ropas llamativas, pero de buen corazón. Los malos, taimados, “robagallinas”, que quieren ser como el blanco, pero fracasan en el intento (*coon songs*, canciones de actores negros y *novelettes*, en un sentido racista: *coon* significaba en este contexto “negro del Sur”). El número empezaba siempre con el semicírculo del cakewalk, que encantaba al público, sin saber que este baile era a su vez una ridiculización o parodia que los propios negros habían desarrollado a partir de las subastas de esclavos en los almacenes de compra y venta, ese rondó que los negreros hacían del esclavo como mercancía, un pase en semicírculo ante los compradores para exhibir la carne. El minstrel triunfó en todo el país como *show* nostálgico de la vida en las plantaciones, de una era supuestamente idílica donde los negros vivían felices, en un mundo bucólico, apartado de la civilización. El minstrel llegó a Europa y triunfó en Inglaterra como espectáculo para niños hasta los años setenta del siglo XIX. Sin embargo en sus comienzos prohibía la actuación de las mujeres y la entrada de público femenino (hasta 1905-1908) aunque sí había instrumentistas y cantantes de pop femenino hacia 1800. ¿La solución? Formar *troupes* de mujeres: Madame Rentz’s Female Minstrels of San Francisco, Blonde Minstrels, Ada Richmond Burlesques, Ada Kennedy’s African Blonde Minstrels (con banda de música, banjo, pandereta,

clackers o bones y actrices y cantantes), muy influidas por los mensajes del feminismo.<sup>1</sup>

Los negros se habían incorporado al minstrel antes y en unos espectáculos mucho más sofisticados y variados. Las mujeres negras estaban muy familiarizadas con el desarrollo del mundo del espectáculo desde 1840, ellas habían visto los *shows* en sus pueblos regularmente. Los bailarines, las coreografías, las canciones y los ritmos. Hay registrados nombres de pianistas, acordeonistas e intérpretes que giraban en empresas de vodevil, circo y *shows* de caravanas, entre 1860 y 1880 (entre ellas, la madre de Lester Young, o la de Buster Keaton).

## Las orquestas de hot jazz femeninas

Comienzan en 1884 y son *troupes* de instrumentistas y conjuntos de vodevil: Hollywood Redheads, dirigidas por Babe Egan, o The Parisian Redheads. Había grupos de orquestas de baile femeninos, como la que animó los Jardines Atlantic de Nueva York a finales de 1880. En el hipódromo había otra banda de jazz en 1922, y en el coro de Ziegfeld Follies, las chicas tocaban instrumentos como el banjo, la corneta y el trombón.

---

1. El feminismo negro tuvo dos grandes referentes. Por un lado, Ida Bell Wells-Barnett (1862-1931). Casi un siglo antes del episodio de Rosa Parks con el autobús, una mujer había contratado a un abogado para ponerle una demanda a la Empresa de Ferrocarriles por haberle hecho levantar de su asiento y colocar en su lugar a un viajero blanco. El tribunal de Memphis falló a favor de Wells, pero la corte del Estado anuló la sentencia. Pero no cejó en el empeño: dirigió un periódico, encabezó manifestaciones por los derechos civiles y escribió contra los linchamientos. Insisto en que Wells vivía en Memphis, hasta que se tuvo que marchar a Chicago. Allí se casó con el abogado Ferdinand L. Barnett, pero siguió conservando su apellido de soltera (estamos en 1895). Hija de esclavos, entregó su vida para luchar contra las injusticias, especialmente contra la violencia hacia los negros, tras presenciar el linchamiento de tres hombres (una práctica terrible muy extendida que se justificaba con la idea del negro violador de mujeres, y solo encubría el odio y también una forma de acabar con la competencia de los nuevos negocios de los negros emancipados). Por otro lado, Anna Julia Cooper (1858-1964). Nació como esclava de la unión de su madre con su propietario en Raleigh, Carolina del Norte. Estudió bachillerato y cuando quedó viuda, se matriculó en la universidad de Oberlin, la primera institución privada que abrió sus puertas a los estudiantes negros y las mujeres negras (1837, con Mary Jean Patterson). Una vida dedicada a la enseñanza: su primer libro, *Una voz desde el sur por una mujer del sur*, la llevó por medio país para dar charlas sobre la igualdad y los derechos de los negros y las mujeres.

© del texto: Grace Morales, 2023  
© del prólogo: Marciano Pizarro, 2023  
© de esta edición:  
Milenio Publicaciones SL, 2023  
Sant Salvador, 8 - 25005 Lleida  
Tel. 973 23 66 11 - Fax 973 24 07 95  
editorial@edmilenio.com  
www.edmilenio.com

Primera edición: marzo de 2023

Impresión:

Arts Gràfiques Bobalà, S L  
Sant Salvador, 8  
25005 Lleida  
www.bobala.cat

ISBN: 978-84-9743-981-7

DL: L 22-2023

*Printed in Spain*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <[www.cedro.org](http://www.cedro.org)>) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.