

Música afroamericana, autenticidad y prensa escrita: La recepción del *blues* en España durante la década de 1950

Josep Pedro

Universidad Carlos III de Madrid

jpdro@hum.uc3m.es

Resumo

Este artigo explora a recepção do *blues* em Espanha durante a década de 1950, concentrando-se nos concertos de música ao vivo organizados pelo Hot Club de Barcelona. A análise baseia-se nos contextos da recepção e nos discursos dos média sobre três concertos históricos dos seguintes artistas: Big Bill Broonzy (1953), que se tornou no primeiro *bluesman* a apresentar-se em Espanha; Louis Armstrong (1955), o principal representante do *hot jazz*, um estilo fortemente influenciado pelo *blues* e promovido pelo Hot Club; e Sister Rosetta Tharpe (1958), uma cantora e guitarrista inovadora e eclética associada ao *gospel* e ao *blues*. Esta análise revela uma relação profunda entre aspectos musicais, socioculturais e raciais, assim como a centralidade do conceito de autenticidade na música popular. De um modo geral, a organização deste tipo de concertos e a sua reconstrução discursiva pela imprensa escrita demonstram um intenso fascínio e uma identificação com a música e a história dos negros nos EUA. Apesar de manifestarem, por vezes, uma abordagem essencialista e parcial da música negra, estas iniciativas são representativas da construção de espaços e práticas alternativas aos preceitos oficiais usados pelo regime de Franco para a configuração da identidade nacional espanhola.

Palavras-chave

Música afro-americana; Espanha; Autenticidade; Imprensa; Franquismo.

Abstract

This article explores the reception of blues in Spain during the 1950s by focusing on the live music productions promoted by the influential Hot Club of Barcelona. The analysis is based on the reception contexts and media discourses about three historic concerts by legendary artists: Big Bill Broonzy (1953), who became the first bluesman to perform in Spain; Louis Armstrong (1955), a key representative of the blues-infused hot jazz that was promoted by the Hot Club; and Sister Rosetta Tharpe (1958), an innovative and eclectic singer-guitarist associated with gospel and blues. The analysis reveals the profound interrelation between musical, sociocultural and racial aspects, as well as the centrality of authenticity within popular music. Overall, the production of these types of concerts and its discursive reconstruction in the written press show the intense fascination and identification developed in relation to the music and history of black people in the United States. In spite of performing, at times, an essentialist and partial treatment of blackness and black music, these initiatives are representative of the construction of alternative spaces and practices regarding the official precepts used by the Franco regime in the configuration of Spanish national identity.

Keywords

African-American music; Spain; Authenticity; Press; Francoism.

Introducción

ESTE ARTÍCULO EXPLORA LA RECEPCIÓN DEL *BLUES* en España durante la década de 1950, en el contexto de guerra fría y americanización durante la dictadura franquista (1939-75). A la hora de abordar el objeto, el año 1953 es clave por dos motivos, uno musical y otro político. El primero fue la actuación del cantante y guitarrista Big Bill Broonzy (1893-1958) en Barcelona el 11 de mayo de 1953, que constituye la primera visita documentada de un músico de *blues* afroamericano. El segundo fue la firma de los llamados Pactos de Madrid entre Estados Unidos y España el 23 de septiembre de 1953, unos acuerdos hispanoamericanos con los que el Franquismo iniciaba un proceso de apertura hacia el exterior tras la etapa autárquica.

La actuación del cantante-guitarrista Big Bill Broonzy en Barcelona fue promovida por el Hot Club de Barcelona, una asociación de aficionados fundada originalmente en 1934 y cuya misión de divulgar el jazz y la cultura musical afroamericana condujo a la contratación sin precedentes de una serie de músicos de reconocimiento internacional. Por ello, tomamos al Hot Club como punto de referencia para explorar, a través del *blues* y las músicas populares, la apertura de nuevos espacios para la comunicación intercultural entre EEUU y España. Junto al caso de estudio de Big Bill Broonzy, indagamos también en los del cantante-trompetista Louis Armstrong, gran representante del jazz tradicional impregnado de *blues* que reivindicaba el Hot Club, y el de Sister Rosetta Tharpe, innovadora y ecléctica cantante-guitarrista asociada al góspel y al *blues*, que hoy es reconocida como «abuela del rock & roll» por su papel pionero. Abordamos los contextos de recepción de sus visitas y conciertos, prestando especial atención a los discursos elaborados desde el ámbito periodístico. Para ello analizaré principalmente tres textos asociados a cada una de las visitas y actuaciones.

El texto centrado en Broonzy es un relato de Alfredo PAPO (1985a), uno de los principales representantes del Hot Club de Barcelona. Papo fue el responsable de recibir personalmente al *bluesman* en 1953, por lo que es una voz especialmente autorizada tanto por su conocimiento experto de la tradición como por su participación directa en el evento. Además, es una figura muy apreciada en la escena de *blues* contemporánea, pues su trayectoria vital estuvo íntimamente vinculada a la promoción del *blues*. El texto se publicó en la revista especializada *Solo Blues*, un referente en la escena española, editado entre 1985 y 1998 y que recientemente ha reanudado su curso en 2019. Junto a la narración de Papo se reproducen el cartel del concierto y el programa de mano original, cedido por a Javier Rodríguez, fundador de la *Solo Blues*. Ese mismo año Papo publicó el libro *El Jazz en Catalunya*, actualmente descatalogado. Los otros dos textos analizados fueron publicados en la revista semanal *Destino*, en la que hubo un seguimiento significativo de los conciertos del Hot Club. Las crónicas sobre los conciertos de Louis Armstrong (MONTSALVATGE 1955) y Sister Rosetta Tharpe (s.a. 1958) constituyen dos casos de referencia, si bien no se ha

encontrado en la revista ninguna crónica de Broonzy. Lo que sí se reproduce es un anuncio del concierto (*Destino*, 822, 9 de mayo de 1953, p. 25). En los casos de Armstrong y Tharpe comprobamos el modo en que la recepción del *blues* en España tuvo lugar en íntima relación con otros géneros representativos de la música afroamericana como el jazz tradicional, el *gospel* y el *rhythm & blues*.

Basándome en la investigación sobre el *blues* planteo tres hipótesis: el *blues* se apropia gradualmente en la sociedad española a partir del concepto integrador del «jazz», pero supone una apertura y búsqueda más incisiva, cualitativamente distinta y con sus propias particularidades; frente a la más extendida presencia del jazz y su contaminación por el contacto con la música de baile, el interés por el *blues* surge del deseo por conocer las raíces del jazz y las expresiones culturales más «auténticas» y originales de los negros en EEUU; y el movimiento de inmersión descubridora en la historia del *blues* y del jazz en España y en Europa contrasta con la evolución constante de la música afroamericana en EEUU. De este modo, se producen dos tendencias inversas: una que descubre y reconstruye la tradición mirando hacia atrás en el tiempo; y otra que se renueva constantemente en relación al contexto cambiante y en respuesta a la apropiación comercial de sus expresiones por parte de la industria cultural.

La apropiación del jazz y el *blues* por el Hot Club de Barcelona

Entendemos los orígenes del *blues* en España como una etapa compleja que podemos situar aproximada entre los años treinta a los setenta, ambas décadas incluidas. Abordarlos supone adentrarse en un terreno amplio e inexplorado en el ámbito académico, el periodístico y, en menor medida, en el contexto de la escena de *blues* nacional. Hacerlo a partir de la idea de apropiación nos acerca, más que a la simple reproducción cultural, a la recepción activa y creativa de la música y la tradición por parte de los diferentes actores, que actúan como filtro selectivo para aceptar unos elementos de su sentido original y no otros (BURKE 2010).

La principal referencia escrita ha sido un breve pero valioso relato sobre la historia del *blues* en España escrito por Juan Pérez Aznar e incluido en *La Gran Enciclopedia del Blues* (HERZHAFT 2003, 54-8). A ello se añade otra entrada enciclopédica firmada por el periodista alternativo de *blues* Vicente Zúmel en *Encyclopedia of the Blues* (KOMARA 2006, 914) y el más reciente monográfico sobre el *blues* de Manuel LÓPEZ POY (2018, 289-323), que dedica un apartado a la historia del *blues* en España. Además, existen diversos trabajos sobre el jazz en España (GARCÍA MARTÍNEZ 1996; PUJOL BAULENAS 2005; IGLESIAS 2017), que nos ayudan a comprender mejor el contexto y la multiplicidad de fenómenos implicados. De manera más especializada y personalizada, he contado con la colaboración de divulgadores o «periodistas alternativos de blues»

(PEDRO 2014), participantes comprometidos de la escena que han documentado una parte significativa de la historia del género en España.

Juan Pérez Aznar toma el mencionado concierto de Big Bill Broonzy como el referente de partida para relatar la historia del *blues* en nuestro país. Sobre el periodo de los cincuenta, señala también que «hasta mediados los 60, con la llegada de algunas giras del American Folk Blues Festival, organizadas por los alemanes Lippman y Rau, deberíamos hablar cuanto menos de aislamiento o escasez» (PÉREZ AZNAR 2003, 54). No obstante, lejos de ser un hecho casual, la actuación de Broonzy se produjo gracias a una lógica y organización común de la incipiente cultura del jazz en Barcelona, impulsada por los miembros del Hot Club. Así, el concierto de Big Bill Broonzy debe entenderse en relación al interés acumulado por la música afroamericana y, sobre todo, a la selecta programación de conciertos de músicos afroamericanos completada por el Hot Club. Además de las de Louis Armstrong y Sister Rossetta Tharpe, a lo largo de los años 1950 el Hot Club organizó conciertos de los pianistas-cantantes Willie «The Lion» Smith (1950) y Sammy Price (1956), el pianista Count Basie (1956), el clarinetista (blanco) Mezz Mezzrow (1951), los trompetistas Bill Coleman (1952), Dizzy Gillespie (1953) y Cootie Williams (1959), los multi-instrumentistas Lionel Hampton (1955) y Sidney Bechet (1955), y de los cantantes-guitarristas Josh White (c. 1960) y Sister Rosetta Tharpe (1958). Previamente, en 1936, habían organizado las actuaciones del multi-instrumentista Benny Carter y de la Orquesta del Hot Club de Francia, que incluía al famoso guitarrista belga Django Reinhardt y al violinista francés Stéphane Grappelli.¹

Aunque la mayoría de los músicos citados, salvo Big Bill Broonzy, Josh White y Sister Rosetta, tienden a estar más asociados con el jazz que con el *blues*, todos estos músicos tienen una fuerte aunque variable relación con el *blues*. Prueba de ello son sus grabaciones, donde las estructuras armónicas y recursos melódicos del *blues* se interpretan en conjunción con el lenguaje del jazz tradicional o del jazz moderno. Por incluir algunos ejemplos podemos citar, entre muchas otras, las siguientes interpretaciones: «St. Louis Blues» y «Stan and Mike's Blues» de Willie «The Lion» Smith; «Moanin' the Blues», «Blues in My Heart» y «Boogie Woogie French Style» de Sammy Price; «Blues in Frankie's Flat» y «Blues in the Dark» de Count Basie; «From Boogie to Funk» y «Blues for Teddy» de Bill Coleman; «Blue 'n Boogie» y «Blues for Max» de Dizzy Gillespie;

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D titulado «Problemas públicos y controversias: diversidad y participación en la esfera mediática», subvencionado por el Gobierno español (CSO2017-82109R). El artículo se ha escrito al amparo de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Formación en la Universidad Carlos III de Madrid (FJC2018-036151-I), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

¹ Esta lista ha sido elaborada a partir de diversas fuentes (GARCÍA MARTÍNEZ 1996; IGLESIAS 2017; PEDRO 2018; y PUJOL BAULENAS 2005), así como de la investigación de archivo realizada respecto al desarrollo del periodismo y la crítica musical en medios de diferente naturaleza como el diario generalista *La Vanguardia* (1881), la revista *Ritmo y Melodía* (1943-52), referente en el desarrollo de la cultura del jazz, la revista especializada *Club de Ritmo* (1946-63) –elaborada por miembros del Hot Club de Granollers–, y el semanario cultural *Destino* (1937-80).

«Blues Mobile» y «Stingy Blues» de Cootie Williams; «Mostly Blues» y «Hamp's Boogie» de Lionel Hampton; «Characteristic Blues» y «Blues in Paris» de Sidney Bechet; y «Blues» y «Blues en Mineur» de Django Reinhardt.

Estas breves reflexiones sobre el tipo de música que interpretaban los destacados artistas que actuaron en Barcelona entre las décadas de 1930 y 1950 nos recuerdan, en primer lugar, la cercanía e interpenetración existente entre los lenguajes y repertorios propios del *blues* y del jazz. Ponen de manifiesto la porosidad de los géneros musicales, así como la hibridación de sus formas y frases musicales en distintos contextos. Además, a esta proximidad musical y sonora hay que añadir otra dimensión complementaria igualmente importante, la sociocultural y étnica o «racial». En el estilo de los músicos afroamericanos de jazz tradicional se advierte con claridad el contacto musical entre el *blues* y el jazz, especialmente intenso en la tradición afroamericana y en músicos de referencia nacidos en la primera mitad del siglo XX. En ese contexto de la tradición afroamericana, jazz y *blues* aparecen como dos grandes géneros íntimamente relacionados, dos grandes parcelas de un territorio, lenguaje y memoria común. Estas concepciones se advierten con claridad en los trabajos de autores de referencia como Amiri BARAKA (2002; 2010), Albert MURRAY (1976) y Samuel FLOYD (1995).

Los aspectos de interpenetración musical entre el *blues* y el jazz, así como las circunstancias socioculturales, «raciales» e identitarias experimentadas por los afroamericanos en tanto colectivo resultan particularmente importantes para evaluar los inicios del *blues* en España debido a nuestra inicial lejanía territorial y cultural de la tradición negra del sur de EEUU. Pese haber sido uno de los principales impulsores de desarrollo del jazz en EEUU, en Europa y España el *blues* se recibió interpretativamente como una parte del «jazz», un término amplio que incluía distintas expresiones musicales asociadas en mayor o menor medida a la comunidad afroamericana. No obstante, debemos ser conscientes que muchos de los músicos representativos del tipo de jazz por el que apostaba el Hot Club de Barcelona (jazz tradicional, *hot jazz*, *swing*...) representaban la parte más *bluesera* del jazz. Tenían en común el lenguaje base del *blues*, que habían apropiado y desarrollado a partir de los parámetros de su estilo particular, más asociado al jazz clásico o tradicional.

A nivel general, estos fenómenos centrados en la música, los intérpretes y los participantes de la escena creada por el Hot Club de Barcelona pueden contextualizarse en el contexto político de la dictadura franquista durante la guerra fría, con especial atención a las relaciones entre EEUU y España. Iván IGLESIAS (2017) ha estudiado en detalle las relaciones entre el desarrollo del jazz en España y el contexto político. Una de las ideas destacadas es que, pese al frontal rechazo inicial, en la práctica la actitud de la dictadura hacia el jazz «distó de ser unitaria o inequívoca, y combinó su condena como música degenerada, con su tolerancia como sustento económico, y su naturalización como espectáculo de masas» (IGLESIAS 2013, 102). Además, me gustaría introducir la idea de que,

si bien el jazz fue utilizado en el contexto de la guerra fría como herramienta de propaganda estadounidense tanto en Europa como en España, el *blues* (como género autónomo más personificado en este artículo por Big Bill Broonzy) no «sufrió» semejante apropiación pues no ofrecía la imagen de sofisticación y complejidad musical, ni se relacionaba con los valores de libertad que se han asociado frecuentemente al jazz.

Al contrario, el *blues* era generalmente más crudo en su expresión, más resistente a la apropiación comercial, más «auténtico» para una parte del público. Sus representantes ofrecían una imagen de EEUU más asociada al legado de la esclavitud y el sistema de segregación de *Jim Crow* que el jazz. Valga como ejemplo recordar que el *blues* empezó a grabarse por la industria discográfica a través de la cultura del «jazz» que, siendo más aceptada, permitió introducir a cantantes de *blues* con repertorios variados como Ma Rainey o Bessie Smith (hoy emblemas del *classic blues*). Interpretando temas de *blues* con un acompañamiento e instrumentación más propia del jazz, estas artistas fueron fundamentales en el desarrollo del *blues* por representar un vínculo entre los estilos anteriores, rurales y menos pulidos, y el estilo teatral más suave de las cantantes urbanas de *blues* (BARAKA 2002, 89).

Para abordar y discutir la cuestión incidimos en ciertas ideas claves. La primera apreciación viene del reconocimiento de que «normalmente los mundos del arte [y con ellas las escenas musicales] dedican una atención considerable a tratar de decidir qué es y qué no es arte, qué es y qué no es su tipo de arte, quién es y quién no es un artista» (BECKER 2008, 36). Por tanto, entendemos que «la autenticidad es un valor crítico necesario», como señala Simon FRITH (1998, 89): «uno busca en la música pistas de algo más [...] [y] el juicio musical es necesariamente un juicio social: ¿entiende esta [interpretación musical] el género? ¿Es fiel a él?» ¿De qué modo lo representa? Al adoptar esta perspectiva, insistimos en que el género musical trasciende holgadamente los límites del mundo corporativo y la industria musical tradicional, si bien está inevitablemente marcado por él (tanto históricamente como en la actualidad). En este sentido, cabe recordar que el origen del término *blues* —en su doble acepción como música y como estado de ánimo— antecede a su comercialización y se ancla en la historia, memoria y cultura popular afroamericana. Lo mismo sucede con el jazz. En el caso del *rock & roll*, aunque la etiqueta y nombramiento canónico se atribuya al *disc jockey* blanco Alan Freed, los términos «rock» y «roll», marcados por sus connotaciones sexuales, se popularizaron en la música afroamericana años e incluso décadas antes del «nacimiento» del *rock & roll* como género diferenciado (véase, por ejemplo, MÉNDEZ 2016, 162).

En este artículo nos interesan especialmente los procesos de construcción de la autenticidad, el modo en que los distintos actores y grupos que participan en la escena musical construyen sus estándares de autenticidad, sus representantes paradigmáticos y sus límites. Más que la distinción

taxativa entre lo «auténtico» y lo «inauténtico», nos centramos en la relevancia de la autenticidad en los discursos sobre la música y los músicos. Así, de acuerdo con MOORE (2002), entendemos que la autenticidad no es una cualidad intrínseca de los objetos o sujetos sino una cuestión de interpretación, construida y disputada desde determinadas posiciones culturales históricamente situadas; «es adscrita, no inscrita» (MOORE 2002, 210). No obstante, si bien Moore insiste en la autenticación realizada por el público en el acto de escucha, «Dices que no tengo *feeling*» proporciona un ejemplo de autenticación a través de la composición propia y la *performance* musical en el seno de una escena especializada.

Análisis: Música negra y relatos periodísticos

Entendemos los orígenes del *blues* en España a partir de dos ideas centrales en la relación entre EEUU y Europa. En primer lugar, la atracción europea por la cultura afroamericana, muestra sintomática del interés y la curiosidad que sentimos hacia lo otro, hacia aquello que en principio no es como nosotros. En este proceso, frente a muchas de las críticas feroces que se hacían para condenar al «jazz» como género representativo de la música negra estadounidense, se desarrolla también una –a veces irrefrenable– atracción hacia una música y cultura novedosa y sensualmente expresiva en la que encontrar placer estético y una cierta satisfacción de nuestra búsqueda de la autenticidad. Por otra parte, no hay que olvidar que Europa se constituyó como un escenario de revalorización cultural, desarrollo profesional y liberación personal para los músicos negros estadounidenses, que se sentían más respetados tanto artística como personalmente en un clima de menos racismo institucionalizado.

Big Bill Broonzy: «El más grande cantante de blues en la actualidad»

El relato sobre la actuación de Big Bill Broonzy el 11 de mayo de 1953 en el Teatro Capsa de Barcelona que vamos a analizar se encuentra en el segundo número de *Solo Blues*, una publicación que nació en Madrid treinta y dos años después. Hablamos, por tanto, de una reconstrucción discursiva realizada en un contexto notablemente posterior y distinto al de la actuación. Creada por Javier y Juan Antonio Rodríguez en buena medida como respuesta a la falta de cobertura de los medios tradicionales, la revista *Solo Blues* ejerció de mediadora para difundir la narración privilegiada de Alfredo Papo, miembro fundador del Hot Club de Barcelona, partícipe de la contratación y actuación de Broonzy, y autor de diversas publicaciones como «Blues» (PAPO 1951), un especial de la revista de vanguardia artística *Dau al Set*; *Antología de los Cantos Espirituales Negros* (PAPO - FONOLLOSA 1951); y *El Jazz a Catalunya* (PAPO 1985b).

Nacido en Milán en un hogar judío de origen sefardí, Alfredo Papo vivió en París desde los siete años. En su juventud se aficionó intensamente al jazz y en 1941 su familia se refugió de la

Segunda Guerra Mundial en Barcelona, ciudad en la que se convertiría en una de las figuras más importantes del desarrollo del jazz y el *blues* en nuestro país. El artículo empieza con unas líneas de presentación por parte de la revista sobre Big Bill Broonzy y sobre Alfredo Papo. La breve reflexión sobre la importancia de Broonzy en la historia del *blues* sirve para introducir acertadamente la trayectoria cambiante del *bluesman*, que atravesó varias transformaciones estilísticas: primero de un sonido y repertorio acústico propio del sur a uno eléctrico propio del norte, y después de ese sonido eléctrico de «vuelta» al registro *folk-blues*, popularizado en los años 1950.



Figura 1. *Solo Blues*, 2 (1985), referente de prensa musical en la escena de blues española (Cortesía de *Solo Blues*)

Impulsado por el deseo de una generación por encontrar nuevas formas de identificación, de romper con la generación de sus padres y el *status quo* del momento, el revival del *folk* contribuyó decisivamente a un redescubrimiento de la tradición cultural de EEUU, protagonizado por un importante sector de la juventud blanca y universitaria que encontró en los viejos *bluesmen* negros figuras de autenticidad difícilmente igualables (véase MIDDLETON 2006 y TURINO 2008). En este

particular resurgimiento de las raíces culturales se valoraba especialmente al *bluesman* individual y acústico, una figura que remitía a la representación del *bluesman* como un narrador *outsider*, y que representaba un tipo de vida y música que, al menos en parte, había evolucionado hacia un tipo de *blues* urbano, eléctrico y más colectivo en la interpretación. Esta noción del *blues* urbano puede personificarse a través de la figura aglutinadora de Muddy Waters. De hecho, cuando Muddy Waters viajó por primera vez a Gran Bretaña (1958) con su banda eléctrica se produjo cierta confusión debido a las expectativas acústicas, folclóricas. Apuntando a las diferencias en su estilo, Muddy Waters dijo que el público se pensaba que él era, o iba a ser, como Big Bill Broonzy (WYNN 2007, 7-8).

Además de disfrutar de un renovado aprecio, sin precedentes en lo que respecta a tener un público mayoritariamente blanco, la reencarnación de Big Bill Broonzy como músico de *folk-blues*, le convirtió en uno de los principales embajadores del *blues* en Europa. Visitó varios países europeos a principios de los cincuenta, entre ellos Inglaterra, Francia, Holanda y España. A menudo, fue presentado como el último de los *country bluesmen*, y su influencia en el desarrollo de la música popular en otros países ha sido reconocida como fundamental. Por ejemplo, con respecto a su presencia en Gran Bretaña, Roberta Freund SCHWARTZ (2007, 39) señala que «alteró el panorama de la música popular británica tan firmemente como los Beatles una década después» y que ejerció de embajador del *blues* como «*songster*, profesor, y piedra angular de lo que se consideraba una tradición en decadencia».

El texto de PAPO (1985a) constituye una de las principales fuentes de documentación sobre la única estancia de Big Bill Broonzy en España. Su relato comienza con una breve contextualización de las actividades realizadas por el Hot Club desde principio de los años 1950. Explica que la posibilidad de contratar a Broonzy vino por el contacto con el influyente crítico y divulgador del jazz francés Hugues Panassié: «Inmediatamente decidimos aceptar la oferta. El oír en carne y hueso a uno de los más grandes cantantes y guitarristas de *blues* que jamás haya existido no era ocasión para desdeñar», señala PAPO (1985a, 18), dejando clara la apreciación que tenían por la figura de Broonzy. Este entusiasmo se encuentra también en el programa original del concierto que, por cortesía de Alfredo Papo, acompaña al texto. En él se destaca que «los aficionados barceloneses» tienen la oportunidad de disfrutar «del más grande cantante de blues en la actualidad» (PAPO 1985a, 19).

A continuación, explica que decidieron programar la actuación en el Teatro Capsa porque «la figura de Big Bill [era] conocida solamente por un reducido grupo de aficionados [y] no podría atraer multitudes» (PAPO 1985a, 18). Papo narra la llegada y aspecto de Broonzy, realizando una descripción muy conectada con la representación tradicional del *blues*. Vino en tren, el medio de transporte más vinculado a la historia género; tenía un «aspecto de payés noble»; «un sutil sentido

del humor» y «llevaba muy poco equipaje: un maletín pequeño y su guitarra» (PAPO 1985a, 18). Para completar la descripción inicial del personaje, explica que, antes de salir al escenario —«que estaba razonablemente lleno»—, «bebió algo de una botellita de coñac que llevaba en el estuche de su guitarra y empezó el recital» (programa del concierto de 1953 en PAPO 1985a, 18).

Transmitiendo la sensación de que fue un concierto realmente especial, PAPO (1985a, 18) explica sus sentimientos en primera persona: «He asistido a centenares de conciertos de jazz con toda clase de músicos, pero creo que el concierto de Big Bill quedará grabado en mi memoria como uno de los más bellos y conmovedores». Entonces, realiza un repaso al «muy extenso» repertorio de Broonzy, que incluía temas de *blues*, canciones folclóricas (*folk*) y espirituales negros. Por su contenido lírico y significación sociocultural, vale la pena destacar algunas canciones características del repertorio de Broonzy como «John Henry», «Just a Dream» y «Black, Brown and White», que también interpretó en Barcelona.

«John Henry» es un tema tradicional que cuenta la leyenda de un heroico trabajador negro del acero, empleado en la construcción de ferrocarriles. En un intento por salvar su trabajo y el de sus compañeros, reta a la máquina que iba a sustituirles y vence, falleciendo finalmente por el esfuerzo. «Just a Dream», un *blues* grabado por Broonzy en 1939, habla irónicamente de la ilusión y el desengaño por los anhelos y aspiraciones vitales a través de la confusión entre sueño y realidad. El narrador sueña que lo pasa bien, que encuentra satisfacción, que se libera de los problemas, que gana tanto dinero que no sabe qué hacer, que está casado y tiene familia... pero cuando despierta comprende que ha sido solo un sueño, «just a dream». «Black, Brown and White» (1951), una de las composiciones más abiertamente políticas de Broonzy, habla de la discriminación racial —y con ella laboral, económica y social. Establece una diferenciación entre los blancos, los «marrones» (negros de piel clara, que por estar «más cerca» de los blancos son menos discriminados) y los negros, los más discriminados en distintos ámbitos de la vida. Lejos de limitarse a narrar los hechos desde su perspectiva, Broonzy interpela a sus semejantes con una pregunta, que puede incitar tanto a la reflexión como a la acción: «Now I want to tell me brother, what you gonna do about the old Jim Crow?» [«Ahora quiero que me digas, hermano, ¿qué piensas hacer sobre el viejo Jim Crow?»]

La interpretación de canciones como «John Henry», «Just a Dream» y, sobre todo, «Black, Brown and White» refleja el componente de comentario sociopolítico característico del *blues*. En concreto, si las comprendemos dentro del contexto de los años cincuenta, conectan con las preocupaciones, demandas y presencia pública, gradualmente globalizada, del todavía incipiente movimiento por los derechos civiles afroamericanos. Como en otros momentos históricos, la relación del *blues* con la lucha por los derechos civiles estuvo marcada por la ambigüedad. Por una parte, el género perdió parte de su identificación con el público negro, particularmente el joven, que tendió a estar más en sintonía con la música *soul*. Por otra, el descubrimiento de la cultura del *blues*

por parte de un nuevo público está en la base del desarrollo del *folk*, el género que junto al *soul* más se identifica con el movimiento por los derechos civiles. Las características musicales de distintos tipos de *blues* estaban presentes tanto en el *folk* (generalmente acústico) como en el *soul* (generalmente eléctrico) pero, además, *bluesmen* como Leadbelly, Josh White, J. B. Lenoir y Mississippi John Hurt, Sonny Terry & Brownie McGhee, de perfil acústico y repertorio ecléctico dentro del paraguas genérico del *blues*, tuvieron un papel importante en el desarrollo del *folk* y el *blues* tanto en EEUU como en Europa.

Junto a las cuestiones de repertorio, Alfredo PAPO (1985a, 19) describe también el estilo de Broonzy y la recepción profunda y entusiasmada del público: «Su voz –esa increíble voz, a la vez suave e hiriente–, su manera tan peculiar de tocar la guitarra, calaron muy hondo en el público, que le aplaudió sin cesar durante su larga actuación». Tras el concierto, Broonzy y un grupo de aficionados acudieron a «tomar unas copas» a casa de Paul Gotch, «profesor del Instituto Británico y gran aficionado al jazz». Allí el *bluesman* les «regaló otro concierto privado que duró más de una hora». A modo de desenlace, PAPO (1985a, 19) prosigue el relato de su encuentro con Broonzy contando su regreso a pie hasta el hotel, cuando el *bluesman*, «a pesar del cansancio, andaba a grandes zancadas y amenizaba el paseo con jugosas anécdotas». Su despedida a la mañana siguiente resulta significativa por el duradero impacto de la emoción y la imaginación propia del *blues*, tan ligada a los trenes y al viaje: «Le llevé al tren, nos abrazamos y nunca más volví a verle. Pero el recuerdo de Big Bill es imborrable, como su voz y su guitarra».

En conjunto, Papo retrata a Big Bill Broonzy como un hombre sencillo, fuerte físicamente y agradable, de buen corazón. Un tipo sutil, elegante en su encarnación de la figura del *bluesman*, y ciertamente extraordinario por su capacidad para encadenar con éxito historias, e incluso conciertos. La descripción como «uno de los más grandes cantantes y guitarristas que jamás haya existido», y la repetida mención a un «recuerdo imborrable» nos habla de la autenticidad e inmortalidad que Papo otorga tanto a la obra de Broonzy, como a su apreciada figura en tanto auténtico representante del *blues*. La importancia fundamental de la autenticidad se advierte con todavía más claridad en el texto del programa original del concierto, donde se aprecia un despliegue total de la imaginación del *blues* en el contexto de la cultura negra sureña de principio de siglo:

Gracias a Big Bill Broonzy, podrán oír esta noche, en su forma más auténtica a algunos de los más bellos cantos folklóricos de los negros del Sur de Estados Unidos. Aquí no hay ninguna mixtificación de tipo comercial, Big Bill nos restituye la atmósfera del blues en su total pureza, tal como lo cantaban los errantes trovadores negros que recorrían los pueblos y pequeñas ciudades del Sur, parándose a cantar en un cafetín al borde del Mississippi o en la plaza de la aldea (programa del concierto de 1953 en PAPO 1985a, 19).

Además, en el programa repartido entre los asistentes al concierto encontramos también una comparación entre el *blues* y el flamenco: «El arte de Big Bill Broonzy se aparenta en muchos aspectos al cante jondo porque como éste, el *blues* auténtico es fruto de una tradición ancestral» (programa del concierto de 1953 en PAPO 1985a, 19).

Louis Armstrong: «El fenómeno musical más vivo de nuestro tiempo»

Firmada por las iniciales X. M., correspondientes al compositor y crítico musical Xavier MONTSALVATGE (1955), el artículo «Louis Armstrong en Barcelona» fue publicado en la revista *Destino*. Desde los años 1940 –cuando la publicación se reanudó en Barcelona tras la Guerra Civil– hasta la transición hacia la democracia, *Destino* se convirtió en un referente liberal y catalanista de escritores y periodistas. Estos se han entendido como representativos de una «tercera España» «que quería ser diferente bajo el franquismo» (LAMARCA 2009). En repetidas ocasiones y a través de distintos autores, la revista mostró un interés por la música afroamericana que hoy nos sirve para comprender mejor sus contextos de recepción en relación con su desarrollo en España.

De manera similar al de Papo, este texto de MONTSALVATGE (1955) empieza recordando la programación de «jazz auténtico» y de «originales interpretaciones de la música negra» por parte del Hot Club. Elabora una lista que incluye también al *bluesman* Big Bill Broonzy y después presenta a Armstrong como «el más grande». Los músicos que formaron parte de su septeto son: Trummy Young, trombón y voz; Edmond Hall, clarinete; Billy Kyle, piano; Arvell Shaw, bajo; Barret Deems, batería; y Velma Middleton, voz. Hay que recordar que el célebre cantante y trompetista de Nueva Orleans, introducido al público durante la actuación como «el rey del jazz», era una de las figuras más representativas de la música afroamericana en Europa y encarnaba a la perfección el tipo de jazz «auténtico» que divulgaban tanto el Hot Club de Barcelona como el de París. Desde la perspectiva del *blues*, resulta útil diferenciar a grandes rasgos dos vertientes en la cultura del jazz española y europea. Por una parte, una apropiación más «sinfónica», que se asentaba sobre la tradición de la música clásica europea y que seguía la estela del jazz más orquestal de intérpretes y compositores, generalmente blancos, como Paul Whiteman o George Gershwin. Por otra, una apropiación más «purista» de la tradición afroamericana que reivindicaba el «jazz hot», un estilo de jazz tradicional representado, entre otros, por músicos de Nueva Orleans como Louis Armstrong y Sidney Bechet. Los representantes de los Hot Clubs europeos tendían a defender esta forma de jazz como más auténtica, más pura y más negra, con una mayor importancia de la improvisación, y una menor contaminación por parte las industrias culturales. Fue en este ámbito del jazz donde el todavía minoritario conocimiento sobre el *blues* comenzaría a desarrollarse.

A continuación, MONTSALVATGE (1955) explica la trayectoria artística de Louis Armstrong en base a su trabajo en Nueva Orleans y Chicago. En este segundo párrafo destacan expresiones tan

significativas como: «intensamente expresivos», para referirse a los sonidos de su trompeta; y «genuina y primitiva intensidad», una cualidad que en manos de Armstrong conserva el «olvidado hot jazz». Pero lo que más llama la atención es la solemne mención al *blues* de Armstrong y la definición del *blues* en relación al jazz: «Nadie como él ha interpretado ni interpreta ahora el “blues”, que es la esencia más pura que se conserva del “jazz” original, derivación inmediata de los cantos espirituales» (MONTSALVATGE 1955). En esta frase comprendemos, en primer lugar, la vigencia del vínculo histórico entre Louis Armstrong, gran representante del jazz clásico, y el *blues* como expresión común de la música afroamericana. Se sostiene que el *blues* es «la esencia más pura que se conserva del “jazz” original», lo cual le otorga al género una antigüedad esencial, legitimadora y fundacional, no ya sobre el jazz en términos generales, sino sobre el «“jazz” original» –en contraposición con ciertas evoluciones del jazz como el jazz sinfónico y el jazz moderno. Para completar la contextualización y divulgación del *blues*, el autor añade que es una derivación inmediata de los cantos espirituales, incurriendo en una incorrecta simplificación al no mencionar la importancia de las canciones de trabajo (*work songs*). No obstante, esta significativa referencia al *blues* es síntoma de un conocimiento previo sobre la música negra acumulado por una parte de ciertos periodistas, críticos musicales y aficionados.

Efectivamente, en el volumen *Louis Armstrong & His All Stars. Historic Barcelona Concerts at the Windsor Palace 1955* (Fresh Sound Records, 2000), donde se recogen las actuaciones de Armstrong en Barcelona, se aprecia una importante presencia del *blues*, presente de forma explícita en canciones como: «Basin Street Blues», «Tin Roof Blues», «Velma’s Blues», «St. Louis Blues» y «Royal Garden Blues». Además, el sentimiento del *blues* y el componente de comentario sociocultural de la música afroamericana se expresan en «Black and Blue», una canción del pianista Fats Waller adaptada por Louis Armstrong. En ella el narrador reflexiona en primera persona sobre su marginación social, su inherente negritud y su tristeza: «My only sin is in my skin / What did I do to be so black and blue?» [«Mi único pecado está en mi piel / ¿Qué he hecho yo para ser tan negro y estar tan triste?»].

La reflexión vital de base racial de «Black and Blue» conecta con otro fragmento significativo del texto analizado, donde se entremezclan el discurso musical y el «racial»:

Nadie ha logrado infundir una mayor personalidad a la dicción ni tanto temperamento a sus invenciones melódicas, en las que se condensa una dominada furia, un hervor profundo y una íntima y extraña congoja, expresiones directas de una raza que el verdadero «jazz» nos hace conocer despojada de cualquier artificio (MONTSALVATGE 1955).

En esta compleja frase encontramos, por una parte, valoraciones sobre la interpretación musical vinculadas al carácter: «mayor personalidad a la dicción»; «tanto temperamento a sus invenciones melódicas». Además, en su expresividad melódica «se condensa una dominada furia, un hervor profundo y una íntima y extraña congoja». A continuación, esta valoración de su música se «racializa» fuertemente al señalar que son «expresiones directas de una raza». Lo más llamativo es que, aunque hasta el momento la música y la historia vital de Armstrong han centrado el discurso del artículo, aquí el «verdadero jazz» se convierte en un medio a través del cual se «conoce» a una «raza [...] despojada de cualquier artificio» (MONTSALVATGE 1955).

Esta operación discursiva, ilustrativa de hasta qué punto la apropiación e identificación musical está impregnada de cuestiones socioculturales y «raciales», ejemplifica con fuerza la interpretación homológica y estructural entre formas musicales y grupos sociales. El texto opera a través de una interpretación de la música afroamericana –identificada con el jazz y, en menor medida, el *blues*– que combina el esencialismo y la sinécdoque. Al identificar al «verdadero “jazz”» como la expresión directa de la totalidad de una «raza», participa en una apropiación y divulgación reduccionista, que toma una parte «auténtica» de uno de los distintos géneros musicales asociados con la comunidad afroamericana como la esencia con la que definir monolíticamente a un grupo étnico. Así, cabe señalar que en el contexto de los años cincuenta, la música afroamericana estuvo asociada con distintos géneros como el *blues*, el jazz, el *gospel*, el *rhythm & blues* y el *rock & roll*, formados a su vez por distintas variaciones estilísticas. De esta manera, el texto está implícitamente negando las diferencias y variaciones internas de la comunidad afroamericana y naturalizando la formación e interpretación musical como un acto innato, «puro» y «espontáneo» de los negros.

El texto está escrito desde una posición identitaria alejada de la tradición afroamericana. Plantea una actitud supuestamente empática y ensalzadora del valor de la música afroamericana, pero conecta con un discurso históricamente recurrente: la idea de que la población negra es más natural, sincera y espontánea que la blanca, que está más constreñida por las convenciones sociales.² De esta manera, frente al talento y genialidad innata atribuidas a los negros en el contexto musical y del entretenimiento, se ensombrecen otros valores como la capacidad de aprendizaje, la disciplina, o el desarrollo de la voz individual, fundamentales en la formación de un músico de jazz o de *blues*.

La interpretación de Louis Armstrong como encarnación del «verdadero “jazz”», la valoración de su expresión musical como medio a partir de la cual conocer la «raza» negra resulta paradójica, ya que el exitoso trompetista de Nueva Orleans, embajador del jazz en el mundo, fue duramente criticado por una sector de la comunidad afroamericana. Lo vieron como un «*uncle tom*» –insulto

² Véase, por ejemplo, el trabajo de referencia de NEGUS (1996), donde se discuten diversos ejemplos en relación con la prensa musical y la producción académica.

utilizado para describir una persona negra que es servicial, sumisa y sonriente ante la autoridad «blanca». Esta problemática, propia de la tensión «racial» en el contexto de *Jim Crow* y de lucha por los derechos civiles, ilustra el desajuste y la distancia interpretativa existente entre partes del público negro y del blanco, tanto de EEUU como en Europa.



Figura 2. Cobertura de Louis Armstrong en el semanario cultural *Destino*, 957 (1955) (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques, Biblioteca de Catalunya)

La selección y el tratamiento visual realizado respecto a la identificación de Armstrong resulta problemática. En la página de la crónica aparecen dos fotos del trompetista: una situada en el

extremo superior derecho de la página, encima de los límites del texto; y otra, más centrada, en la parte inferior de la página, encuadrada en el marco del artículo. La de abajo, con el pie de foto «Armstrong en el camerino» atrae más la mirada del lector. En ella vemos a Armstrong sentado en ropa interior, sin camiseta, y con un pañuelo en la cabeza. Su expresión facial, aparentemente captada de un instante cualquiera, y sus ojos saltones ofrecen una idea del tipo de representación de la comunidad afroamericana que se le recriminaba a Armstrong. Así abre una línea de análisis visual fascinante que no podemos desarrollar aquí. En la foto de arriba se muestra otra cara más elegante, musical y digna de Armstrong: está en el escenario cantando, con la trompeta en la mano y vestido de traje. En ambos casos estamos ante representaciones visuales de tipo corte (DELEUZE 1994).

En el tercer párrafo del artículo, MONTSALVATGE (1955) aborda la «trascendencia estrictamente musical del jazz» y se refiere a la apropiación del jazz por parte de algunos compositores de música clásica. Así, concluye el párrafo contraponiendo «el refinamiento de Gershwin, Irving Berlin y Cole Porter» con «el estilo purísimo y original creado por algunos músicos de color entre los cuales Armstrong es el más representativo». Esta dicotomía se entiende en el marco de la rivalidad entre el «jazz hot» y el «jazz sinfónico», que hemos comentado anteriormente. Sin embargo, aunque esta distinción es útil para diferenciar dos grandes tendencias dominantes, la contraposición particular del texto no se sostiene porque Armstrong interpretó diversas composiciones de Gershwin, Berlin y Porter, autores de numerosos *standards* característicos del repertorio de jazz. A continuación, retomando el desarrollo territorial del jazz, el autor establece una comparación con el flamenco, en la que vuelve a estar presente la idea de autenticidad. En esta ocasión está vinculada a la evolución y urbanización en tanto procesos de mercantilización y corrupción artística: «Es el “jazz” de treinta años atrás que desde Nueva Orleans y Chicago fue proyectado a todo el mundo, el que interesa, como interesa el flamenco antiguo y no las mascaradas que a menudo se organizan en las tabernas pseudo-andaluzas» (MONTSALVATGE 1955).

La concepción de la autenticidad en relación a una especie de pureza original, libre de los contaminantes efectos de la comercialización, vuelve a afirmarse en el siguiente párrafo, donde el autor anima al público a sentir la música y dejar las consideraciones técnicas «para los musicólogos»: «El “jazz”, viejo como nuestro siglo, lo interpretará Louis Armstrong, nacido en 1900 y, desde 1920, constante e imbatido mantenedor de las esencias de una música que cada día es más difícil escuchar libre de impurezas y mixtificaciones». El texto concluye con el relato de la experiencia de los conciertos de Armstrong en París, donde «ha debido organizarse un servicio extraordinario de policía para mantener el orden, como si se tratara de un mitin subversivo». Finalmente, «la sincera y desordenada pasión» provocada por Armstrong, expresada a través de

«críticas violentamente adversas y exaltados defensores», lleva a MONTSALVATGE (1955) a una tajante afirmación: «considerar el “jazz” de Armstrong como el fenómeno musical más vivo de nuestro tiempo».

Sister Rosetta Tharpe: «Un arte directo, esquemático y rigurosamente auténtico»

En el número 1072 de la revista *Destino*, publicado en 1958, encontramos dos menciones a la actuación de Sister Rosetta Tharpe en Barcelona. En primer lugar, el lector tiende a fijarse en el breve texto sin título ni firma situado en el extremo superior derecho de la página (s.a. 1958), ya que viene ilustrado con una foto de Sister Rosetta Tharpe durante una actuación. Analizaremos principalmente esta crónica del concierto. No obstante, conviene comentar también los comentarios sobre Rosetta incluidos en el texto «El jazz, en ebullición», situado en una posición más centrada de la página. En él, el crítico musical Alberto MALLOFRÉ (1958) se refiere al «Gran Premio del Disco de Jazz» como una experiencia grupal de deleite, aprendizaje y difusión musical en torno al objeto discográfico y el diseño gráfico de los discos. El premio fue organizado por el Hot Club, Club 49 y la Agrupación de Discófilos del FAD (Federación de Arte y Diseño) y la obra ganadora fue el LP *Duke Ellington y su Orquesta* (1956) (PUJOL BAULENAS 2005, 316). Como parte de las actividades se programaron una serie de actos:

Una exposición de fundas de discos, con premio a la mejor de las editadas en España, un coloquio público que resultó muy interesante, una conferencia ilustrada con discos, a cargo del famoso clarinetista de la vieja guardia Milton «Mezz Mezzrow», y por fin, un recital de «gospels» [y] «canciones espirituales negras» a cargo de la famosa cantante de color Sister Rosetta Tharpe, que obtuvo un éxito clamoroso (MALLOFRÉ 1958).

Como Big Bill Broonzy y Louis Armstrong, Sister Rosetta Tharpe jugó un papel importante en el desarrollo del *blues* y la música afroamericana en Europa. Si el primero encarnaba la figura masculina del *bluesman* acústico de *folk-blues*, y el segundo el sonido «hot» y la cara amable del jazz clásico, Rosetta daba forma a una representación femenina, fuerte, alegre y eléctrica de la música afroamericana. Los relatos sobre la trayectoria de Rosetta Tharpe en Europa están especialmente vinculados al desarrollo de la incipiente escena musical británica que, a lo largo de los sesenta, transformó la música popular a nivel global. Su primera gira por Gran Bretaña fue en 1957, un año antes de visitar Barcelona, y fue organizada por el músico y promotor británico Chris Barber (FREUND SCHWARTZ 2007, 157). En el documental *Sister Rosetta Tharpe. The Godmother of Rock 'n' Roll* (CSAKY 2011) se incluyen imágenes de aquella exitosa y revitalizadora experiencia tanto para Tharpe como para los distintos públicos europeos. Asimismo, se destaca su fuerza

escénica y su influyente estilo de guitarra eléctrica, que contribuyó a impulsar tanto el *rock & roll* de Chuck Berry como el *blues-rock* británico.

Con respecto a su llegada a Barcelona, Albert MALLOFRÉ (1958) señala que Rosetta Tharpe había actuado en Barcelona «a primeros del pasado enero, sin que casi nadie se enterase. De aquí fue a Londres y luego a Francia, y alcanzó un triunfo tan resonante que ha vuelto a Barcelona al cabo de mes y medio cargada de fama y laureles». El escritor catalán se pregunta por las circunstancias del primer concierto: «¿qué había pasado? O a nuestro público le falló su perspicacia crítica, o Sister Rosetta Tharpe no estuvo entonces publicitariamente bien lanzada» (MALLOFRÉ 1958). De esta manera, el autor ilustra su reconocimiento contextual de la importancia de acompañar las actuaciones musicales con una adecuada promoción, que a menudo tenía un importante componente didáctico para conectar con las inquietudes e intereses del público. El texto no incluye ninguna otra mención a Rosetta Tharpe y llama la atención porque, frente al importante componente valorativo de los otros textos analizados, aquí se limitan a presentar a la artista señalando su «raza» («de color»), el género («gospels» y «canciones espirituales negras») y la gran aceptación del público («éxito clamoroso»).

La valoración más detallada de la actuación la encontramos en la crónica del concierto a la que nos hemos referido al principio, que constituye el texto analizado más corto; aproximadamente unas 240 palabras (s.a. 1958). En él se relata brevemente la trayectoria de Tharpe, desde la iglesia y los coros evangélicos asociados con los espirituales negros y el góspel, a su colaboración con «conjuntos de jazz –los de Cab Calloway y Lucky Miller», cuando se convirtió en «una formidable intérprete de “swing”». Este recorrido da una idea del contacto con distintos géneros que caracteriza a Sister Rosetta Tharpe. Dependiendo del tipo de canción y del contexto de sus interpretaciones, hoy podríamos asociarla, además de con el góspel y el *blues* como género principales, con el jazz, el *rhythm & blues*, el *rock & roll* e incluso el *soul*.

Seguidamente, se introduce su actuación en Barcelona, y se señala que «por primera vez en Europa [...] Sister Rosetta ha cantado sola, acompañándose de su guitarra eléctrica, de la que arranca una prodigiosa variedad de timbres y ritmos» (s.a. 1958). Como en el caso de Louis Armstrong, a Rosetta Tharpe también se le otorga un valor especial en la interpretación del *blues*: «Su manera de decir las melodías y en especial los “blues” alcanza un carácter intenso y persuasivo que no es fácil lo superen muchos artistas de su especialidad» (s.a. 1958). No obstante, en este caso, el *blues* no aparece intrínsecamente vinculado al jazz («la esencia más pura del jazz») sino que se nombra de manera más independiente como una parte del repertorio («Su manera de decir los “blues”»). Se destaca también la cualidad rítmica de su actuación como una de las claves de su espectáculo escénico y corporal: «El ritmo es la fuerza misteriosa que imprime Sister Rosetta a todas sus interpretaciones. Un ritmo misterioso, enervante, que a veces expresa con un súbito

levantamiento de los brazos, una pausa sincopada en el canto o un gesto mínimo, nervioso de su cuerpo» (s.a. 1958). Con respecto al fundamental vínculo entre la música afroamericana y el ritmo conviene remarcar que, desde la llegada del «jazz» a Europa, la complejidad rítmica había sido uno de los elementos más desconcertantes para el público y las instituciones vinculadas a la tradición de la llamada música clásica.

En la última frase de la crónica se concentran las principales claves del tipo de interpretación que el texto reproduce sobre la figura de Sister Rosetta Tharpe y su encarnación de la música afroamericana: «Las canciones que esta artista de color anima y transfigura han producido a los que los escucharon –tanto a los “fans” como a los no iniciados– la sensación de un arte directo, esquemático y rigurosamente auténtico» (s.a. 1958). En primer lugar, se nombra la adscripción étnica o «racial» de Tharpe («artista de color»), señalando un componente importante de su identidad y ubicándola en una categoría diferenciada con respecto a la más neutra y amplia de «artistas». Esta marca diferencial implica una caracterización especial, distinta a lo más habitual, aunque al mismo tiempo parcialmente familiar, donde el que habla lo hace desde otra posición identitaria. A continuación, se introduce la idea de la comunicación entre el músico y el público como un proceso que genera sentimientos en los espectadores oyentes. Al mismo tiempo, se reconocen dos categorías entre el público: los aficionados más comprometidos («fans») y los curiosos o recién llegados («no iniciados»).

Pero es en la parte final de la frase donde se definen sintéticamente el estatus y las características que el texto le atribuye a la música afroamericana: «un arte directo, esquemático y rigurosamente auténtico» (s.a. 1958). Por una parte, Sister Rosetta Tharpe –y con ella el *gospel*, los espirituales, el *blues* y el *jazz*– es reconocida como arte. Esta operación de legitimación de la música popular negra como arte es una tendencia característica de la apropiación europea de la música negra, especialmente fuerte en el *jazz*. Resulta significativa en el contexto de los orígenes del *jazz* en España dada su conflictiva rivalidad con la música clásica europea. Su valoración como arte «directo» remite, como los anteriores textos, a las connotaciones de pureza, sinceridad y espontaneidad asociadas con la música negra. Por otra parte, con la valoración de este arte como «esquemático», el autor puede referirse a las convenciones sintácticas, estructurales y melódicas de la música afroamericana. Quizás con este adjetivo se introduce, por primera vez, una connotación negativa si entendemos esquemático como poco elaborado o complejo. No obstante, esta impresión se diluye con la expresión final: «rigurosamente auténtico». Así, el texto concluye reproduciendo la centralidad de la autenticidad en la valoración musical.

EL TEATRO BUENAS NOCHES, PATRICIA

La intención de Aldo de Benedetti al escribir esta comedia parece faltar una cierta intención. Aspiraba el habilitismo del teatro italiano a construir un juguete escénico, un pasatiempo más en su ya brillante repertorio de la especialidad? O es que en esta ocasión, su ambición era completa y apunta ya hacia terrenos de la farsa o cuando menos de la sátira directa? Se nos hace difícil el adivinar una afirmación en uno u otro sentido. La comedia, con su persistente alteración de tono a nuestro modo, de la que presta a la confusión con la intención de autor, lo que puede decirse, es que la misma condición borrosa de la comedia se descubre poderosamente la endeblez de la obra. El estricto e intrascendente diálogo escénico, los pretendidos alfilerazos satíricos en persi-

La intención de Aldo de Benedetti al escribir esta comedia parece faltar una cierta intención. Aspiraba el habilitismo del teatro italiano a construir un juguete escénico, un pasatiempo más en su ya brillante repertorio de la especialidad? O es que en esta ocasión, su ambición era completa y apunta ya hacia terrenos de la farsa o cuando menos de la sátira directa? Se nos hace difícil el adivinar una afirmación en uno u otro sentido. La comedia, con su persistente alteración de tono a nuestro modo, de la que presta a la confusión con la intención de autor, lo que puede decirse, es que la misma condición borrosa de la comedia se descubre poderosamente la endeblez de la obra. El estricto e intrascendente diálogo escénico, los pretendidos alfilerazos satíricos en persi-



A actuación de Rosetta Tharpe en el programa de actividades varias de la Semana del Jazz fue una sorpresa, sobre todo para los que esperaban escuchar una productora más o menos temperamental o sofisticada de negro-spiritual y «Gospel songs». Sister Rosetta empezó —como la mayoría de las cantantes de su raza— cantando estas emotivas y profundas melodías en las iglesias y formando parte de los coros evangélicos. Pronto fue llamada para colaborar con algunos conjuntos de jazz —los de Cab Calloway y Lucky Miller, entre otros— y se convirtió en una formidable intérprete de swing. En Barcelona —y por primera vez en Europa— Sister Rosetta ha cantado solo, acompañándose de su guitarra eléctrica, de la que saca una prodigiosa variedad de timbres y ritmos. Su manera de decir las melodías y en especial los «blues» alcanza un carácter intenso y persuasivo que es fácil lo superen muchos artistas de su especialidad. El ritmo es la fuerza misteriosa que imprime Sister Rosetta a todos sus interpretaciones. Un ritmo misterioso, enervante, que a veces expresa con un súbito levantamiento de los brazos, una pausa sincopada en el canto o un gesto mínimo, nervioso de su cuerpo.

EL JAZZ, EN EBULLICIÓN

“Enciclopedia del Jazz”, ganadora del Gran Premio del Disco 1957. - Ella Fitzgerald, Gran Premio de los Solistas

FUE una gran idea la de adjudicar el Gran Premio del Disco de Jazz 1956. Entre este éxito indiscutible y la infatigable labor de difusión de los Hot Club y Club 49, que han traído a Barcelona en diversas ocasiones famosas orquestas americanas de «jazz» por una serie de actos, a lo largo de nueve días, que han puesto al rojo la temperatura jazzística barcelonesa.

Los Hot Club y Club 49, en colaboración con la Agrupación de Discófilos del P. D. D. de España, han organizado una Exposición de fundas de discos, con premio a la mejor de las editadas en España, un coloquio público que resultó muy interesante, una conferencia ilustrada con la carga del famoso clarinetista de la vieja guardia Milton «Mezz» Mezzrow, y por fin un recital de «gospel», canciones espirituales negras a cargo de la famosa cantante de color Sister Rosetta Tharpe, que obtuvo un éxito clamoroso. Es curioso constatar que esta artista había actuado en Barcelona durante unos días, a primeros del pasado enero, sin que casi nadie se enterase. De aquí fue a Londres y luego a Francia, y alcanzó un triunfo tan resonante que ha vuelto a Barcelona al cabo de mes y medio cargada de fama y laureles. Y ahora, si ha gustado y ha convencido. Y la primera vez, ¿qué había pasado? O a nuestro público le faltó su perspicacia crítica, o Sister Rosetta Tharpe no estaba entonces publicitariamente bien lanzada.

El centro de todos estos acontecimientos estaba el Gran Premio del Disco 1957 que se concedió en el curso de una cena mediante votaciones sucesivas del jurado, exactamente al estilo «Nada». El acto resultó brillantísimo. Asistieron muchas personalidades de nuestro mundo musical y artístico, y toda la concurrencia siguió con vivísimo interés el curso de las votaciones.

Ganó el Gran Premio del Disco 1957 la obra «Enciclopedia del Jazz», de la casa Columbia. Consta de cuatro volúmenes de 30 centímetros, y contiene una selección de grabaciones efectuadas por los Grandes mundiales del Jazz en los años veinte, treinta, cuarenta y cincuenta, que así se dividen los cuatro volúmenes. Esta «Enciclopedia» ha sido recogida y presentada por Leonard Feather, famoso crítico americano, autor del libro «The Book of Jazz», que publicado

en 1957, ha sido rápidamente traducido y editado en Francia. Conocemos bastante bien la labor de Leonard Feather, a través de su habitual colaboración en revistas francesas, para poder asegurarnos que su nombre en la portada de un disco es realmente una garantía. Esta «Enciclopedia», en efecto, es una obra muy importante y merece sin lugar a dudas el premio que se acaba de conceder.

Fue finalista un Armstrong de 17 centímetros, y llegó muy adelante en las votaciones un Count Basie de su mejor época, editado también en 17 centímetros. Entre las obras sucesivamente eliminadas, merecen destacarse el «Helpless» de Hampton (30 cms), el «Session at Midnight», y una colección muy similar a la ganadora, en forma y en contenido, «History of Jazz», también formada por cuatro volúmenes de 30 centímetros, y que es la obra de otro famoso crítico americano, Dave Dexter Jr., fundador de «Down Beat». La primera y aún hoy más importante revista de Jazz del mundo.

El Gran Premio de Jazz al mejor solista (se entiende siempre discos editados en España), se concedió a Ella Fitzgerald, de Columbia, en 30 centímetros, que contiene once famosas grabaciones de las más grandes cantantes de Jazz. Entre ellas, a nuestro gusto, destacamos «Lullabies of Birdland», que da título al disco, «Lady Be Good», «How High the Moon», «Airmail Special» y «Flying Home». Fue finalista un Ellington muy bueno de la marca Capitol, y hasta la penúltima votación llegó un disco de «Belters» presentando Mahalia Jackson, que siempre para nuestro gusto, tiene tantos méritos como el que ha ganado de Ella Fitzgerald.

El premio a la mejor funda de disco, de la Agrupación de Discófilos del P. D. D. se concedió a la «Enciclopedia del Jazz», con lo que la marca «Columbia» ha acaparado todos los premios.

Los trofeos, realizados por cierto con exquisito gusto, los entregó «Mezz» Mezzrow, quien al final desentendió su clarinete y lo utilizó eficazmente acompañado de un pequeño conjunto de solistas de Jazz barceloneses, algunos de los cuales están alcanzando notoriedad en el extranjero. Los vivos impactos del gran clarinetista y del saxo de nuestro representante «Mantegui» hicieron pronto mella entre los asistentes, y la temperatura en el salón subió rápidamente. Ocurrió que mientras los amantes del Jazz tradicional hacían palmas y se agitaban alborozados, los partidarios del «Jazz» moderno, Tete Montoliu, con su conjunto, interpretando a John Lewis, los «boppers» y amantes del «cool» le rodearon en seguida embesados, mientras los stradalionalistas apenas podían ocultar un bostezo.

A. M.

UNA COMEDIA DE CARLOS SOLDEVILA

El gran escritor y un gran comediógrafo vuelve al escenario con una obra período de ausencia. El día mañana, lunes, día 24, la Agrupación Dramática de Barcelona, en el Candilejas, una serie de representaciones de teatro catalán. Abre la serie la comedia de Carlos Soldevila «El cóctail dels ocusats», que se representará en el teatro Candilejas, que se estrenó en el teatro de Guixols y que ofreció un único el «Círculo Catalán Modern». Quien conoce la obra, que se trata de un cóctail envenenado en el que se enredan las cosas, sin que por ello ilusiones, ni el alcohol, al río, la comedia divertida de la vida y los numerosos personajes que no tienen ocasión de abundar, tampoco de enfadarse de nada.

El promotor, astrero de teatro, la propia Agrupación Dramática anuncia, en las sesiones que

en 1957, ha sido rápidamente traducido y editado en Francia. Conocemos bastante bien la labor de Leonard Feather, a través de su habitual colaboración en revistas francesas, para poder asegurarnos que su nombre en la portada de un disco es realmente una garantía. Esta «Enciclopedia», en efecto, es una obra muy importante y merece sin lugar a dudas el premio que se acaba de conceder.

Fue finalista un Armstrong de 17 centímetros, y llegó muy adelante en las votaciones un Count Basie de su mejor época, editado también en 17 centímetros. Entre las obras sucesivamente eliminadas, merecen destacarse el «Helpless» de Hampton (30 cms), el «Session at Midnight», y una colección muy similar a la ganadora, en forma y en contenido, «History of Jazz», también formada por cuatro volúmenes de 30 centímetros, y que es la obra de otro famoso crítico americano, Dave Dexter Jr., fundador de «Down Beat». La primera y aún hoy más importante revista de Jazz del mundo.

El Gran Premio de Jazz al mejor solista (se entiende siempre discos editados en España), se concedió a Ella Fitzgerald, de Columbia, en 30 centímetros, que contiene once famosas grabaciones de las más grandes cantantes de Jazz. Entre ellas, a nuestro gusto, destacamos «Lullabies of Birdland», que da título al disco, «Lady Be Good», «How High the Moon», «Airmail Special» y «Flying Home». Fue finalista un Ellington muy bueno de la marca Capitol, y hasta la penúltima votación llegó un disco de «Belters» presentando Mahalia Jackson, que siempre para nuestro gusto, tiene tantos méritos como el que ha ganado de Ella Fitzgerald.

El premio a la mejor funda de disco, de la Agrupación de Discófilos del P. D. D. se concedió a la «Enciclopedia del Jazz», con lo que la marca «Columbia» ha acaparado todos los premios.

Los trofeos, realizados por cierto con exquisito gusto, los entregó «Mezz» Mezzrow, quien al final desentendió su clarinete y lo utilizó eficazmente acompañado de un pequeño conjunto de solistas de Jazz barceloneses, algunos de los cuales están alcanzando notoriedad en el extranjero. Los vivos impactos del gran clarinetista y del saxo de nuestro representante «Mantegui» hicieron pronto mella entre los asistentes, y la temperatura en el salón subió rápidamente. Ocurrió que mientras los amantes del Jazz tradicional hacían palmas y se agitaban alborozados, los partidarios del «Jazz» moderno, Tete Montoliu, con su conjunto, interpretando a John Lewis, los «boppers» y amantes del «cool» le rodearon en seguida embesados, mientras los stradalionalistas apenas podían ocultar un bostezo.

A. M.

PASSIO SEGONS SANT MATEU» de J. S. BACH

ORFEO CATALA

AVISO IMPORTANTE

Ante las muchas consultas relacionadas con las Audiciones conmemorativas del Cincuentenario del PALACIO DE LA MUSICA, la Administración del ORFEO CATALA informa al público en general, y a todos los abonados especialmente, sobre los siguientes puntos:

Debido a compromisos previos de los solistas, sólo es posible celebrar tres audiciones, que serán en los días 23 y 27 de febrero, y 3 de marzo.

El horario de las audiciones será:

Domingos: 1.ª parte, a las 6 de la tarde; 2.ª parte, a las 10:30 de la noche.

Jueves: 1.ª parte, a las 7 de la tarde; 2.ª parte, a las 10:45 de la noche.

La más estricta puntualidad es indispensable. Las puertas de acceso a la Sala serán cerradas al iniciarse cada una de las dos partes, y no se abrirán hasta el final de las mismas.

Se ha editado un fascículo con el texto íntegro de la Pasión, y el famoso trabajo del Dr. Alberto Schweitzer, con comentarios históricos y técnicos y reproducción de cada uno de los temas musicales, que, al precio de 5 pesetas enteras, podrán adquirirse a partir de la diez de la mañana del domingo, en la Administración del Palacio de la Música, o a la entrada de las audiciones, en el vestíbulo.

PALACIO DE LA MUSICA
Días 23 y 27 de febrero y 3 de marzo

“GEORGE & MARGARET”

de GERALD SAVORY, traducción de Javier Regás

La más genial creación de

ADOLFO MARSILLACH

y

M. AMPARO SOLER-LEAL

¡Adiós a Barcelona de estos insignes comediantes!...

¡Es la última oportunidad que tiene usted de ver esta obra cumbre del teatro moderno, que ha sido elogiada por la crítica y el público de manera unánime y sin precedentes!...

¡NO OLVIDE!...

“GEORGE & MARGARET”

con

ADOLFO MARSILLACH

y

M. AMPARO SOLER-LEAL

en el

Teatro WINDSOR

(No apto)

— 37

Figura 3. Cobertura de Sister Rosetta Tharpe en *Destino*, 1072 (1958) (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques, Biblioteca de Catalunya)

Conclusiones

Esperamos haber confirmado las hipótesis planteadas sobre la recepción y el desarrollo del *blues* y la música afroamericana en España. En primer lugar, la revisión realizada de las actividades del Hot Club de Barcelona sirve para constatar que, durante el contexto de los años 1950, el *blues* se apropia gradualmente a partir del concepto amplio del «jazz», utilizado para describir distintas expresiones de la música y cultura afroamericana. No obstante, lejos de no reconocer la entidad del *blues*, los tres textos periodísticos analizados muestran una especial atención al *blues* como una de las partes más intensas del repertorio de los músicos y como la raíz o «esencia más pura» del «jazz original», reivindicado por la apropiación «purista» del Hot Club.

Los textos muestran la centralidad de la autenticidad en la valoración y reinterpretación discursiva de la música popular, especialmente de la música negra. Asimismo, en los resbaladizos terrenos de la autenticidad asistimos a la interrelación de aspectos musicales, sociales, «raciales», comerciales y territoriales. De esta manera, se confirma que la autenticidad, la «raza» y la preocupación por la cultura de masas como posible agente corrompedor constituyen aspectos fundamentales en las apreciaciones y valoraciones musicales de aficionados y críticos. A un nivel más específico, la representación discursiva de la música afroamericana aparece impregnada de valoraciones sobre su «pureza», «sinceridad» e intensidad expresiva, así como de un halo de antigüedad y anti-comercialismo. Estos aspectos, especialmente asociados a los géneros fundacionales como el jazz, el *blues* o el *gospel*, siguen siendo fundamentales en las apropiaciones actuales de los aficionados y periodistas. Sin embargo, como ha revelado el análisis, hay que ser cauteloso con los juicios y valoraciones supuestamente ensalzadoras pues, como en el caso de Louis Armstrong, pueden reproducirse visiones esencialistas y reduccionistas sobre la comunidad afroamericana y sus expresiones musicales.

Con respecto a la tercera hipótesis planteada en relación con el desarrollo de la música afroamericana en EEUU y Europa, cabe destacar que los casos presentados de (Broonzy, Armstrong y Tharpe) son representativos de músicos contrastados con una trayectoria dilatada en el siglo XX. En el contexto europeo, numerosos músicos afroamericanos vinculados a este tipo de géneros fundacionales vivieron una importante etapa de impulso o revitalización de sus carreras, pues representaban precisamente el tipo de autenticidad romántica a la que nos hemos referido. En cambio, en el contexto estadounidense de tensión «racial», apropiación comercial cíclica, y apropiación por parte del público blanco de expresiones originalmente afroamericanas, las jóvenes generaciones de afroamericanos –en su voluntad de alejarse del pasado– desarrollan una incesante renovación estilística, que va desde el jazz moderno y *soul* hasta la cultura del *hip-hop*, para seguir construyendo una identidad social y musical más «propia» (véase BARAKA 2002 y KEIL 1991).

En conjunto, podemos señalar que estos textos centrados en actuaciones de músicos negros en la Barcelona de los años cincuenta constituyen espacios para abrir extraordinarias posibilidades de comunicación y encuentro intercultural. Las tres actuaciones y los textos relativos a Louis Armstrong y a Sister Rosetta Tharpe, escritos en la década de 1950, deben entenderse en el contexto del franquismo, específicamente en el contexto de la guerra fría y las relaciones de cordialidad con EEUU. No obstante, al contrario que otros conciertos financiados o posibilitados por agencias o instituciones estadounidenses, estas actuaciones fueron el resultado de los esfuerzos del Hot Club, un grupo de personas que, desde una posición económicamente acomodada, cuando no absolutamente privilegiada para la España de la época, canalizó sus inquietudes musicales y socioculturales a través del «prestigio de lo de abajo» (LIPSITZ 2001, 120) que representaba la música negra en EEUU.

Esta identificación con y legitimación como arte de la música de los negros en EEUU introduce un cambio sustancial no solo con respecto a la tradición europea de «música clásica», sino también contra los principios básicos del nacional catolicismo y de la construcción de la identidad nacional española. Como tal, abre fracturas en un clima de extendida represión, miedo y aislamiento, y sienta las bases para el desarrollo posterior de distintas escenas musicales. La programación de este tipo de conciertos por parte del Hot Club no tiene un componente abiertamente político en un sentido oposicional, pero su misma producción en el contexto de la dictadura es sintomática de la construcción aperturista de nuevos espacios y actividades culturales alternativas a través de las cuales los participantes desarrollaban identidades diferenciadas, en contraposición a la proyección de la «cultura oficial» del régimen.

Referencias bibliográficas

- BARAKA, Amiri (2002), *Blues People. Negro Music in White America* (New York, Harper Perennial)
- BARAKA, Amiri (2010), *Black Music* (New York, Akashic Books)
- BECKER, Howard S. (2008), *Art Worlds* (Berkeley, University of California Press)
- CSAKY, Mick (2011), *The Godmother of Rock & Roll: Sister Rosetta Tharpe* (Documentary, UK, BBC)
- DELEUZE, Gilles (1994), *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1* (Barcelona, Paidós)
- FLOYD, Samuel (1995), *The Power of Black Music. Interpreting its History From Africa to the United States* (New York, Oxford University Press)
- FREUND SCHWARTZ, Roberta (2007), «Preaching the Gospel of the Blues. Blues Evangelists in Britain», in *Cross the Water Blues. African American Music in Europe*, editado por Neil A. Wynn (Jackson, University Press of Mississippi), pp. 145-67
- FRITH, Simon (1998), *Performing Rites. On the Value of Popular Music* (Cambridge, Harvard University Press)

- GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996), *Del frox-trot al jazz flamenco: El jazz en España 1919-1996* (Madrid, Alianza Editorial)
- HERZHAFT, Gerard (2003), *La Gran Enciclopedia del Blues* (Barcelona, Ediciones Ma Non Troppo)
- IGLESIAS, Iván (2013), «Swinging Modernity. Jazz and Politics in Franco's Spain (1939-1968)», in *Made in Spain: Studies in Popular Music*, editado por Silvia Martínez y Héctor Fouce (New York, Routledge), pp. 102-12
- IGLESIAS, Iván (2017), *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
- KEIL, Charles (1991), *Urban Blues* (Chicago, University of Chicago Press)
- LAMARCA, Dolors, «Destino. Presentació», *Biblioteca de Catalunya* (2009) <<http://www.bnc.cat/digital/destino/>> (consultado el 8 de abril de 2019)
- LIPSITZ, George (2001), *Time Passages. Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis, University of Minnesota Press)
- LÓPEZ POY, Manuel (2018), *Todo blues: Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad* (Barcelona, Ma Non Troppo)
- MALLOFRÉ, Alberto (1958), «El jazz, en ebullición», *Destino*, 1072, p. 37
- MÉNDEZ, Antonio (2016), *Comunicación musical y cultura popular* (Valencia, Tirant Humanidades)
- MIDDLETON, Richard (2006), *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music* (New York, Routledge)
- MONTSLAVATGE, Xavier (1955), «Louis Armstrong en Barcelona», *Destino*, 957, p. 39
- MOORE, Allan (2002), «Authenticity as Authentication», *Popular Music*, 21/2, pp. 209-23
- MURRAY, Albert (1976), *Stomping the Blues* (New York, Da Capo Press)
- NEGUS, Keith (1996), *Popular Music in Theory: An Introduction* (Cambridge, Polity Press)
- PAPO, Alfredo (1951), «Blues», *Dau al Set*, 23, pp. 1-10
- PAPO, Alfredo y José María FONOLLOSA (1951), *Antología de los Cantos Espirituales Negros* (Barcelona, Còbalto)
- PAPO, Alfredo (1985a), «[Big Bill Broonzy]», *Solo Blues*, 2, pp. 18-9
- PAPO, Alfredo (1985b), *El Jazz a Catalunya* (Barcelona, Edicions 62)
- PEDRO, Josep (2014), «Alternative Journalism in Madrid's Blues Scene», *IASPM Journal*, 4/2, pp. 55-77
- PÉREZ AZNAR, Juan (2003), «Blues español», en *La Gran Enciclopedia del Blues*, editada por Gerard Herzhaft (Barcelona, Ma Non Troppo), pp. 54-6
- PUJOL BAULENAS, Jordi (2005), *Jazz en Barcelona 1920-1965* (Barcelona, Almendra Music)
- s.a. (1958), «[Sister Rosetta Tharpe]», *Destino*, 1072, p. 37
- TURINO, Thomas (2008), *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago, University of Chicago Press)
- ZÚMEL, Vicente (2006), «Spain», in *The Blues Encyclopedia*, editada por Edward M. Komara (New York, Routledge) p. 914

Josep Pedro es profesor e investigador en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Es Doctor Internacional en Periodismo (Universidad Complutense de Madrid), máster en Análisis Sociocultural (UCM) y licenciado en Comunicación Audiovisual (Universidad de Valencia). Ha realizado estancias de investigación en The University of Texas at Austin y en Birmingham City University, y ha publicado numerosos textos sobre *blues*, jazz y otras músicas populares, tanto en español como en inglés.

Recebido em | *Received* 16/04/2019

Aceite em | *Accepted* 13/10/2020