



TESIS DOCTORAL

AÑO: 2019

**EL BLUES COMO “ACTO DE SIGNIFICADO”:
LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA IDENTIDAD HÍBRIDA
EN MÚSICOS ESPAÑOLES**

AUTOR: MARCOS JOSÉ BERNAL MARCOS

LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

DIRECTOR: JORGE CASTRO TEJERINA

CODIRECTOR: FLORENTINO BLANCO TREJO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA BÁSICA I

PROGRAMA DE DOCTORADO EN DIVERSIDAD, SUBJETIVIDAD Y
SOCIALIZACIÓN. ESTUDIOS EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL, HISTORIA DE LA
PSICOLOGÍA Y DE LA EDUCACIÓN

MADRID, 2019

ALGUNAS REFLEXIONES Y AGRADECIMIENTOS

A la profesora Gabriela Ossenbach le agradezco haberme dado a conocer un texto del profesor portugués Antonio Nóvoa que me ha ayudado mucho a afrontar el estudio y la investigación –y la relación de estas dos cosas con mi propia vida, con mi propia circunstancia– en estos últimos años. El texto es *Carta a un joven historiador de la educación* (Nóvoa, 2015) y en él encontré varias veces el consejo, el aliento y la paciencia que necesitaba cuando me surgían las dudas o las prisas. Dice Nóvoa:

No dudo en decirles que la certeza es la distancia más corta para la ignorancia. En un error puede haber enseñanzas preciosas. Es preciso tener dudas. “No quieras saber todo. Deja un espacio libre para conocerte a ti”... Busca, dentro de ti, los problemas que te inquietan, aquello que quieres saber y comprender. La práctica científica es siempre, de una o de otra manera, un “ajuste de cuentas” con nuestra vida. Si no encontramos aquello que nos inquieta, las preguntas a las que queremos responder, si no nos implicamos por entero, jamás produciremos un trabajo con sentido para nosotros y para los otros. Es por esto por lo que cada uno tiene que hacer un trabajo sobre sí mismo, hasta encontrar aquello que lo define y que lo distingue como investigador. Y nadie se conoce sin partir. Sí, camina, divídete en partes. Sin viaje no hay conocimiento. Siempre que se bifurquen los caminos ante ti, sigue por aquél que haya sido menos recorrido. Es esto lo que marcará la diferencia en tu historia. El conocimiento exige coraje. (Nóvoa, 2015, pp. 36-37)

Recuerdo haber leído estas palabras con la impresión de que quien las escribía lo hacía con un tono seguro y alentador, lleno de esperanza, de fuerza, de coraje. Y en ese tono –en esa cadencia lenta pero firme del que te invita a un viaje apasionante de conocimiento donde, como quería Kavafis, importa más el trayecto que la llegada a la meta– me encontré irremediamente con mi propia relación con la música, y más concretamente con mi propia relación histórica con el blues. Tenía entonces que hacerme varias preguntas. ¿Para qué esta investigación? ¿Qué pretendo aportar? ¿Por qué la música? ¿Por qué el blues? ¿Por qué trabajar con las experiencias de músicos de blues en un estudio sobre identidad narrativa en la actual era posmoderna, global, multicultural, digital, etc.? ¿Por qué hacerme preguntas sobre la cultura, sobre el arte, sobre la música?

Me di cuenta entonces de que con esta tesis estaba, de una u otra manera, ajustando cuentas con mi propia vida, con mi propio deseo de intentar comprender qué hace la cultura o el arte en general, y la música en particular, con nuestras vidas. Cómo da forma a nuestra manera de pensar y de sentir eso que, según algunos, no es más que una actividad placentera o un pasatiempo prescindible, supuestamente alejado de las “verdaderas y auténticas cosas serias” de la vida, signifique eso lo que cada uno quiera que signifique.

Sin duda, muchos no estarán de acuerdo con estas impresiones o comentarios sobre cómo el plano personal puede entrelazarse con el plano académico e investigador. El trabajo científico requiere también de distanciamiento, de rigor, incluso de cierta “frialidad”. No es buena cosa, dirán, mezclar el “entusiasmo” o la “pasión” con el “análisis de datos”. Sea como fuere, esta tesis cae del lado de aquellos que pensamos, como Nóvoa, que una implicación profunda que parta de inquietudes personales, vitales, no es incompatible con la seriedad y el rigor. Y que, además, dicha implicación es capaz de producir en muchas ocasiones –espero que esta sea una de ellas, al menos así lo he intentado– un trabajo con sentido y significado para nosotros mismos y para los demás.

Todo esto que vengo comentando no sería posible sin mi *cruce de caminos* –por utilizar un término *bluesero* que será habitual a lo largo de este trabajo– con mi director Jorge Castro. Recuerdo ahora los interminables emails que cruzamos hace casi siete años dentro de la asignatura Psicología Cultural del Máster en Investigación en Psicología de la UNED. Fue ahí donde se gestó ya un primer esbozo de este proyecto de investigación, cuando yo todavía no tenía muy claro qué quería investigar y cómo hacerlo. Jorge supo ver entonces cuáles eran mis inquietudes y me enseñó –y todavía lo hace– cómo podía aunar mi interés por la actividad artística –por la literatura, la pintura, la música, el cine, etc.– con la investigación psicológica. Sus orientaciones, comentarios y correcciones a lo largo de estos últimos años me han impulsado en todo momento a tratar de hacer un trabajo digno y honesto. Nunca le podré estar lo suficientemente agradecido tanto por esto como por otras muchas cosas.

Y entre esas “otras muchas cosas” le debo a Jorge, por ejemplo, otro *cruce de caminos*, esta vez con Tino. Su constante apoyo y ánimo, y sus sugerencias y comentarios me han ayudado muchísimo a tratar de comprender mejor lo que estaba haciendo y a darle claridad y sentido a mi exposición y a mis argumentos. Además, le estoy muy agradecido por haberme animado a ahondar en las claves históricas, técnicas y simbólicas del blues. Ahí comprendí eso que decía Ted Gioia de que para acercarnos al blues, o a las

experiencias relatadas por músicos de blues, no basta con la comprensión de sus estructuras o formas musicales. También hay que profundizar en algo mucho más complejo y que solemos para por alto: su sentido y su vitalidad interior.

En cualquier caso, no sólo me siento muy afortunado de haber tenido a Jorge y a Tino como guías o profesores. También aprecio el trato siempre cercano y comprensivo que han tenido conmigo y la enorme paciencia que me han mostrado. Gracias a los dos por ser no sólo extraordinarios como docentes o investigadores sino también como personas.

En cuanto a los músicos, ellos son los protagonistas de esta investigación. Siento admiración y respeto por el trabajo que hacen y a ellos les quiero agradecer muy especialmente su disposición y su amabilidad desde el principio. Antes, durante y después de la entrevista, todos, sin excepción, han sido muy generosos conmigo, compartiendo sus vivencias, sus experiencias, sus recuerdos, sus sentimientos, sus maneras de ver la música o de entender el mundo. Las conversaciones que mantuve con ellos, que de alguna forma se reavivan cada vez que los escucho cantar o tocar en sus discos, han enriquecido e incluso transformado no sólo mi visión sobre la música y el blues sino también, en muchos aspectos o detalles, mi propia perspectiva sobre la relación entre el arte y la vida. Creo con sinceridad que en el arte está la posibilidad de expandir o ensanchar los límites de la experiencia y, al fin y al cabo, esta tesis doctoral no es más que un intento o una tentativa, no sé si del todo encaminada, de ahondar en esa reflexión.

Otro de los consejos de Nóvoa que me animaron a seguir en el camino fue el siguiente:

Hoy, más que nunca, el trabajo científico necesita de una dimensión colectiva, colaborativa. Aquí te dejo el sexto consejo: “Conoce en conexión con los otros. Pierde tiempo, conversa, comparte cada paso de tu trabajo”. Como se dice en un hermoso Manifiesto sobre la ciencia lenta: “Necesitamos tiempo para pensar, tiempo para madurar. Incluso lo precisamos para no desentendernos unos de los otros, sobre todo cuando se trata de recuperar un diálogo perdido entre las humanidades y las ciencias”... No hay universidad, ni ciencia, sin debate, sin compartir, sin transmisión de una herencia. Por eso es tan importante el trabajo colectivo y la dimensión intergeneracional, bien presentes en la idea original de seminario, que une la ciencia y la enseñanza, la investigación y la formación

avanzada. Es en la conversación con los otros, maestros y compañeros, como se definen y enriquecen nuestros propios caminos. Y también para esto necesitamos tiempo y condiciones. (Nóvoa, 2015, pp. 41-42)

Cada vez resulta más difícil darle su sitio a lo que cuesta tiempo, a los procesos, al tiempo de la espera, a la maduración de las ideas. En este sentido, quiero agradecerle a Jorge Castro que me invitara a participar en los diferentes seminarios que ha ido organizando en los últimos años, espacios para pensar e intercambiar ideas sin prisas. En ellos he compartido dudas, impresiones, debates, discusiones, con otros compañeros y maestros que han ido enriqueciendo y moldeando, de una u otra manera, mi propio trabajo y reflexión en torno a cuestiones como la identidad, la narrativa, el arte, la música, la religión, etc. Mi gratitud aquí a Angy Cohen, Mauricio Otaiza, Fernanda González, Floor Van Alphen, Rubén Gómez, José Carlos Loredo, Noemí Pizarroso, Florentino Blanco y Alberto Rosa. En estos seminarios –a los que siguen en muchas ocasiones charlas casuales, informales, de lo más provechosas e interesantes– nace mi intención de hacer de esta tesis más un punto de partida que de llegada. Una oportunidad para plantear preguntas y seguir abriéndolas o explorándolas, en la medida de lo posible, en un futuro. No es casual, como se irá viendo, que esta tesis abra su primer capítulo y cierre sus conclusiones de la misma manera: con interrogantes.

También quiero agradecer a Josep Pedro su generosidad al compartir conmigo su capítulo sobre el blues durante la dictadura franquista. Sin el excelente trabajo que investigadores como él o Iván Iglesias vienen realizando en torno a la historia del blues y el jazz en España no podría haber escrito una parte muy importante del capítulo 4 de esta tesis.

A mi familia quiero agradecerle su ayuda en todo momento. Sin vosotros no hubiera podido realizar este trabajo, ni siquiera empezarlo.

Gracias a Mercedes y Ricardo, mis padres, por la dignidad y el sentido del deber y la responsabilidad que me enseñaron y que todavía me enseñan. A Merchi, Tato, Carlota y Pablo por saber transmitirme calma, apoyo, cariño y mucho sentido del humor. A Merchi y Tato les debo, por ejemplo, el recuerdo del primer disco que tuve, *Journeyman*, que precisamente era de Eric Clapton, uno de los músicos decisivos que aparecerá por las páginas que siguen en más de una ocasión. A ese regalo y a los discos de The Police o Dire Straits que ellos escuchaban les debo, además, mi pasión desde niño por el sonido,

por la música, por la batería... Aunque, como todos saben en mi casa, fueron sin duda las copas de fútbol sala de Ricky las que “padecieron” fatalmente tal afición... También quiero darles las gracias a Ricky, Nuria, Mario y Nuria, por el apoyo y la ayuda cada vez que he tenido que subir a Madrid para cualquier cosa del doctorado.

Tampoco caben aquí en su justa medida los agradecimientos familiares que se merecen Regli, Rafael, Leonor y José Carlos. Ellos han estado siempre atentos para ayudarme y darme tiempo, incluso cuando no se lo pedía. Lo más que puedo hacer es darles gracias con el corazón por estar ahí y por transmitirme cuando más lo necesitaba el buen ánimo necesario para desarrollar y continuar este largo proyecto.

Para terminar, quiero dedicar muy especialmente este trabajo a las tres personas más importantes de mi vida. A mi mujer Marta y a mis hijas Marta y Mariel.

Marta y Mariel crecieron mientras esta tesis iba tomando forma y fueron poco a poco escuchando el blues y la música que salía de nuestros corazones. Os quiero, siempre. Sois para mí la esperanza, el impulso y la fuerza en este camino.

Marta ha sido mi compañera y mi apoyo en todos los momentos, mi *queen of the blues*. El trabajo que sigue no tiene ningún sentido sin el camino que hemos andado y andamos, y tampoco sin los horizontes hacia los que queremos caminar. Gracias por tu paciencia y tu comprensión, por creer en mí y apoyarme y ayudarme en todo. Por bailar, cantar y reír juntos. Por los *azules del alma* que ambos compartimos.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
1. Objetivo principal de esta investigación.....	1
2. Resumen del marco teórico general y la metodología empleada.....	2
3. Adelanto de la estructura de esta tesis	6
PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO.....	7
CAPÍTULO 1. HACIA UNA TEORÍA DE LA HIBRIDACIÓN DESDE LA PSICOLOGÍA CULTURAL	7
Introducción.....	7
1. Actos de significado.....	11
1.1. La cultura como estructura y proceso	11
1.2. Agencialidad y singularidad de la experiencia: la forja de una “cultura personal”.....	14
2. De la hibridez a los procesos de hibridación	16
2.1. Distancias simbólicas y experienciales: la persona como lugar fronterizo de posibilidad.....	16
2.2. Trayectorias de sentido: conciencia crítica de los límites de la hibridación	18
CAPÍTULO 2. IDENTIDAD, DIALOGICIDAD Y NARRATIVA.....	23
Introducción.....	23
1. ¿Ser o llegar a ser?: la identidad como proceso.....	28
1.1. Del yo esencial al enjambre de participaciones	28
1.2. De los actos de significado a los actos de identificación	32
2. Dialogicidad.....	34
2.1. Modelo teórico del Yo Dialógico: características fundamentales.....	34
2.2. Problematizaciones al modelo.....	38
2.2.1. ¿“Liquidación” del sujeto agente?.....	38
2.2.2. Diálogo y sacrificio	42
2.2.3. Despliegue temporal de la identidad: vigencia del “Yo como conocedor” (Self as knower) de William James	46
3. Narrativa: de la sustancia al relato.....	49
3.1. Bosquejos, borradores o tentativas del yo.....	49

3.2. Condicionantes	53
3.2.1. El <i>qué</i> y el <i>cómo</i> : trama y estilo del yo narrativo	53
3.2.2. Complicidad en la situación de entrevista: <i>¿redactores solícitos o amanuenses provisionales?</i>	59
CAPÍTULO 3. PERSPECTIVA TEÓRICA SOBRE EL FENÓMENO MUSICAL.....	61
Introducción	61
1. “Conversación” entre tránsitos: la música desde una perspectiva mediacional	63
2. Conversaciones con el blues: la música como tecnología social del yo	67
2.1. Mitos y fantasmas	71
CAPÍTULO 4. THE BLUES AIN’T NOTHIN’ ELSE BUT.....	78
Introducción: retóricas <i>blueseras</i>	78
1. Apuntes histórico-genealógicos	84
1.1. Surgimiento del blues en el Sur de los Estados Unidos	84
1.2. Recepción del blues en España	87
1.2.1. Principios de siglo XX-Guerra Civil: la música negra como puerta de entrada a la modernidad	87
1.2.2. Años 40 y 50: Boogie Woogie y visita de Big Bill Broonzy a Barcelona	92
1.2.3. Años 60: de Elvis al rock-blues británico.....	96
1.2.4. Años 80-actualidad: segundo <i>revival blues</i> y conformación de la escena blues española.....	99
2. Elementos simbólicos	103
2.1. Azules del alma: <i>¿una técnica social del sentimiento?</i>	103
2.2. Autenticidad <i>bluesera</i> : <i>¿quién es el bluesman?</i>	109
2.2.1. Charley Patton: <i>¿la otra cara del Delta?</i>	117
2.2.2. Big Bill Broonzy: <i>¿granjero de Arkansas?</i>	119
2.2.3. La biografía de un fantasma: Robert Johnson y el <i>revival blues</i> de los años sesenta.....	123
3. Elementos técnicos.....	131
3.1. Estructura básica: las <i>reglas del juego</i> en el blues	131
3.1.1. El blues de doce compases con estrofa AAB	132
3.1.2. Rítmica y sonoridad: las <i>blue notes</i>	136
3.1.3. Matices hispano, africano y hawaiano.....	139

3.2. El blues como proceso personal de experimentación sonora.....	143
3.3. El duende <i>bluesero</i> : ¿territorio vedado?.....	147
3.3.1. Pedigrí blues: insiders y outsiders	148
3.3.2. El blues como meritocracia	153
Recapitulación: el blues como campo de juego del sentido	158
 SEGUNDA PARTE: METODOLOGÍA.....	 161
 CAPÍTULO 5. UN ENFOQUE NARRATIVO Y HERMENEÚTICO PARA INTERPRETAR LAS CONVERSACIONES CON EL BLUES	 161
1. Participantes.....	161
1.1. Criterios de selección y aclaración teórico-metodológica.....	161
1.2. Contacto con los participantes y características de la muestra final	163
2. Técnica cualitativa de recogida de datos: entrevista semiestructurada en profundidad	165
2.1. La entrevista en profundidad como espacio performativo y hermenéutico ...	166
2.2. Diseño y procedimiento de administración de la entrevista.....	171
3. Descripción de los objetivos de esta investigación y su correspondencia con el guion de preguntas	177
3.1. Objetivo general: el blues como acto de significado.....	177
3.2. Objetivos concretos: exploración de los actos de identificación.....	180
3.2.1. Primer objetivo concreto: “Inicio de la conversación con la música y con el blues”	181
3.2.2. Segundo objetivo concreto: “Profundización y evolución de la conversación con el blues”	183
3.2.3. Tercer objetivo concreto: “Cultura personal bluesera: sentidos propios y conclusiones provisionales de la conversación con el blues”.....	185
Aspectos estéticos, técnicos: estilo (pregunta 6) e hibridación (pregunta 7).	188
Aspectos éticos, simbólicos: ideología y valores (preguntas 8 y 9)	189
Prolepsis (pregunta 10, cierre de la entrevista).....	190
4. Análisis de datos	191
4.1. Principal material de análisis: las transcripciones.....	191
4.2. Otros materiales de análisis.....	193
4.3. Estrategia de análisis: entre la deducción y la inducción.....	196

TERCERA PARTE: ANÁLISIS DE LAS NARRACIONES.....	203
Adelanto de la estructura del análisis.....	203
CAPÍTULO 6. EL RELATO DE LAS PRIMERAS BÚSQUEDAS VITALES Y ARTÍSTICAS COMPARTIDAS	204
Introducción: magdalenas blueseras	204
1. “Nuevos mundos que se abren”: impulsos y búsquedas adolescentes.....	206
2. Primeras encrucijadas: la “mística de la participación”.....	209
2.1. El círculo de amigos.....	209
2.2. La pista sonora familiar.....	214
2.3. Lecturas de iniciación	217
2.4. Lo biográfico y lo histórico.....	220
Resumen.....	224
CAPÍTULO 7. RAMBLIN’ ON MY MIND: EL REPLANTEAMIENTO DE LOS PROPIOS ORÍGENES Y DERROTEROS.....	225
Introducción: “del salón en el ángulo oscuro”	225
1. <i>Juke joints</i> ibéricas: el corral de vecinos de Triana y el JazzSí Club de Barcelona	229
2. “No fue un camino directo al blues”.....	236
2.1. De los “frutos” a las “raíces”: la influencia del blues-rock británico.....	236
2.2. El “rey criollo” y la gran “bola de fuego”: la influencia del rock and roll.....	242
3. Un interlocutor desconocido y difícil	248
3.1. ¿De dónde vienes tú?	248
3.2. Rupturas y extrañezas sonoras	250
Resumen.....	254
CAPÍTULO 8. “MY SOUL IS BLUES ROOTED”: DE LO EXTRAÑO A LO ENTRAÑO	257
Introducción: enraizados en el blues.....	257
1. Paradojas y oscilaciones	259
2. <i>Los blueseros</i>	267
3. Transportados por el blues: la invitación al viaje	275
Resumen.....	282

CAPÍTULO 9. CULTURAS PERSONALES <i>BLUESERAS</i>	284
Introducción	284
1. Plano simbólico.....	288
1.1. Una entrada “romántica” en el blues: el aura legendaria de los <i>bluesmen</i>	288
1.2. Revisión crítica y reflexiva de la historia del blues	291
1.3. Blues como tecnología social del yo	295
1.4. Ética musical	299
1.5. Betún y blues: la invención del <i>bluesman</i> Alan Bike	302
2. Plano técnico.....	309
2.1. El rastro sonoro del blues	309
2.1.1. Blues como tecnificación de una vida musical.....	309
2.1.2. Extrañas rupturas sonoras: ¿qué es esto?, ¿cómo se hace?.....	310
2.2. Reflexiones sobre la creación de un estilo personal en el blues.....	312
2.2.1. ¿Un <i>bluesman</i> blanco y albino?.....	312
2.2.2. ¿Imitaciones o limitaciones?	314
2.2.3. Estilo y evolución personal	318
2.2.4. Técnica <i>versus</i> sentimiento.....	320
2.3. Reflexiones en torno a la hibridación en el blues	322
2.3.1. Mezclas: ¿cóctel o agua y aceite?.....	322
2.3.2. Blues y flamenco	326
2.3.3. Blues cantado en español.....	329
2.4. La música y el blues como vertebradores del sentido y el sentimiento	331
Recapitulación.....	334
 CONCLUSIONES.....	 337
1. Qué nos proponíamos y qué hemos encontrado	337
2. Implicaciones	339
2.1. Funciones de la actividad musical y la narrativa.....	339
2.2. Idea de sujeto psicológico	340
2.3. Hibridación cultural: hacia un “eclecticismo responsable”.....	342
3. Limitaciones de nuestro trabajo y horizontes de exploración.....	345
 BIBLIOGRAFÍA	 348

ANEXOS	367
ANEXO 1: TRANSCRIPCIÓN GUALBERTO GARCÍA	368
ANEXO 2: TRANSCRIPCIÓN AMADEU CASAS	383
ANEXO 3: TRANSCRIPCIÓN MINGO BALAGUER	400
ANEXO 4: TRANSCRIPCIÓN ÁLVARO MARTÍNEZ MALUQUER “ALAN BIKE”	426
ANEXO 5: TRANSCRIPCIÓN VÍCTOR URIS.....	438
ANEXO 6: TRANSCRIPCIÓN MALCOLM SCARPA.....	467
ANEXO 7: TRANSCRIPCIÓN MONTSERRAT PRATDESABA “BIG MAMA MONTSE”	481
ANEXO 8: TRANSCRIPCIÓN QUIQUE BONAL	500
ANEXO 9: TRANSCRIPCIÓN LLUÍS COLOMA.....	512
ANEXO 10: TRANSCRIPCIÓN MIRIAM APARICIO “SISTER MARION”	530
ANEXO 11: TRANSCRIPCIÓN MARTA SUÑÉ “SWEET MARTA”	544
ANEXO 12: GUALBERTO GARCÍA “TAPITAS”	562
ANEXO 13: ALVARO MARTÍNEZ MALUQUER “ALAN BIKE”	565
ANEXO 14: BIG MAMA MONTSE - ENTREVISTA IMAGINARIA A BIG MAMA THORNTON.....	569

ÍNDICE DE IMÁGENES Y FIGURAS

CAPÍTULO 4

- Imagen 4.1.** Definiciones tempranas del blues en la publicidad del sello Paramount para el éxito de Ida Cox “The Blues Ain’t Nothin’ Else But”.....81
- Imagen 4.2.** Mural ubicado en la localidad de Tutwiler (Mississippi) que representa el encuentro relatado por W.C. Handy en su autobiografía.....111
- Imagen 4.3.** Publicidad del sello discográfico Paramount para la canción de Charley Patton “Down the Dirt Road Blues”, publicada en 1929.....118
- Imagen 4.4.** Cartel anunciador del concierto de Big Bill Broonzy en Barcelona en 1953, reproducido por la revista musical *Solo Blues*.....122
- Imagen 4.5.** Carátula del álbum de Robert Johnson, *King of the Delta Blues Singers*.127
- Imagen 4.6.** Carátula del álbum *Robert Johnson: The Complete Recordings*.....129
- Figura 4.1.** Tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V) para un blues en Do mayor.....133
- Figura 4.2.** Progresión armónica de un blues de doce compases.....133
- Figura 4.3.** Estructura arquetípica del blues de doce compases con estrofa AAB (Elaboración propia; adaptado de Evans, 1982, p. 23).....135
- Figura 4.4.** *Escala hexatónica de blues* compuesta por tónica (Do), tercera menor (Mib), cuarta justa (Fa), quinta disminuida (Solb), quinta justa (Sol) y séptima menor (Sib)...137
- Figura 4.5.** *Blue notes* en una escala de Do mayor.....137

CAPÍTULO 6

- Imagen 6.1.** Fotografía de The Blues Messengers en una actuación en La Cova del Drac (fotografía de Jordi Vidal).....213
- Imagen 6.2:** Federica Montseny, política y sindicalista anarquista, dirigiéndose a la multitud asistente al mitin de la CNT celebrado en Barcelona, en julio de 1977 (fotografía de Manel Armengol).....221

Imagen 6.3. Fotografía del grupo Buildings. A la derecha, frente al batería, Álvaro Martínez “Alan Bike” (fotografía cedida por el propio músico, ver Anexo 13).....222

CAPÍTULO 9

Imagen 9.1. Entrevista imaginaria de Big Mama Montse a Big Mama Thornton para la revista francesa Blues & Co. (cedido por la propia música, ver Anexo 14).....297

Imagen 9.2. Primeras actuaciones de Álvaro Martínez Maluquer como el *bluesman* Alan Bike. Nótese la utilización de betún para tiznarse la cara, como hacían los artistas de los *minstrel shows* a principios del siglo XX (ver Anexo 13, fotografías cedidas por el propio músico)..... 303

INTRODUCCIÓN

1. Objetivo principal de esta investigación

El blues para mí es un eje bastante central de mi vida porque vivo todo bastante alrededor del blues, todo el día estoy con esta música, en el corazón, en la cabeza, pensando en canciones, buscando también lugares donde tocar, músicos para tocar con ellos, vivo mucho por esta pasión que es el blues... cuando te apasiona algo pues quieres saber más y bueno, te hace disfrutar, otro diría, este está loco, está loca esta, pero es como la persona que hace una torre Eiffel con palillos, a mí pues eso no me apasiona, pero a alguien pues aquello le da un sentido a su vida, pues cada uno encuentra ese sentido.

Big Mama Montse (Anexo 7, interacciones 24, 25 y 89)

El blues me hizo ¡grrrrrrr!, y tiré con un brazo para arriba y saqué medio cuerpo hasta que salí fuera, sin darme cuenta, claro, porque tampoco... yo estas cosas las veo a posteriori ¿sabes qué te digo?,... se convirtió en una especie de balsa o de cuando se hunde el Titanic, que era cuando se murió mi abuela, pues la balsa que me salvó o que me echó pa'lante fue la música, porque yo tenía mis amigos, y aún los tengo, que eran geniales, pero de repente me salió otra horda de imprementables, que son los músicos, y me dieron un tipo de vida también muy guapa y que me ayudaron a tirar pa'lante.

Víctor Uris (Anexo 5, interacciones 39, 48)

Ese mismo sentimiento que se puede tener con lo más temprano que tú has conocido, lo vuelcas también con cosas como por ejemplo el blues, que aunque la forma es diferente lo que se transmite es lo mismo, por diferente cultura, pero haberla vivido también te hace apropiarte de ella, y en el blues estás al mismo tiempo soltando todo lo que has vivido del flamenco, con todo lo que has vivido del blues, incluso con todo lo que has vivido de la coral con el colegio.

Gualberto García (Anexo 1, interacción 26)

En los ejemplos anteriores, pertenecientes a nuestras entrevistas con tres de los once músicos españoles participantes en esta investigación, el blues es descrito de tres formas:

como una “pasión” o un “eje central” que “da sentido a la vida”; como un salvavidas o una “balsa” que abre un nuevo horizonte vital; o como un depósito o sedimento donde vienen a condensarse, encontrarse o hibridarse las muy diversas vivencias de un músico desde su juventud o desde su infancia. El blues, más allá de ser un estilo musical concreto, adquiere en estos testimonios un significado profundamente personal. No son meros sonidos los que están en juego sino toda una encrucijada de búsquedas, experiencias, recuerdos, pensamientos, sentimientos o emociones.

Pero, ¿cómo puede hablarles tan de cerca el blues a estos músicos españoles? ¿Cómo un estilo musical cuya tradición y cuyos referentes principales proceden, al menos en origen, de los Estados Unidos e Inglaterra, acaba hibridándose de esa manera tan íntima, tan personal, con sus experiencias vitales? Siguiendo estas reflexiones, el objetivo general del que parte esta tesis doctoral es comprender el *significado* que tiene el blues para once músicos nacidos y criados en España, vinculados de una forma muy significativa a este género. ¿Cómo han ido construyendo ese significado alrededor del blues? ¿Por qué y cómo han ido vinculando sus trayectorias artísticas y personales a esa música llamada blues? ¿Qué les dice o les enseña el blues sobre ellos mismos, sobre sus propias vidas, no solo como músicos sino también como personas? En suma, ¿cómo han ido conociendo y haciendo la música con la que, a su vez, se han ido conociendo y haciendo a ellos mismos?

2. Resumen del marco teórico general y la metodología empleada

Teniendo en cuenta este objetivo general de partida, centrado como hemos visto en la idea de *significado*, el marco teórico principal que vamos a adoptar es el de la actual Psicología Cultural. Esta perspectiva psicológica entiende que la cultura conforma un contexto simbólico o un sistema de significados que dan sentido a las acciones humanas y que, en gran medida, es responsable de la construcción del ser humano (de la Mata, 1998; Serrano, 1995). Los actos humanos no pueden entenderse sin tener en cuenta su significado, son por naturaleza “actos de significado”. Individuo y cultura se relacionarían, por tanto, a través del significado (Bruner, 1991/2015). Este trabajo recoge la propuesta incluida en esta perspectiva psicológica de estudiar cómo sujeto y objeto, el yo y los otros, la psique y la cultura, la persona y el contexto se construyen uno al otro dinámica, dialéctica y conjuntamente, o como diría Richard Shweder (1990), cómo “las

tradiciones culturales o las prácticas sociales regulan, expresan, transforman y perpetúan la psique humana” (p. 1).

Asimismo, la Psicología Cultural nos interesa por su recuperación de las ideas de autores pertenecientes a la escuela socio-histórica rusa, como Lev Vygotsky, Alexander Luria o Aleksei Leontiev, entre otros. Siguiendo a estos autores, en esta tesis vamos a concebir los procesos psicológicos como culturalmente mediados, históricamente desarrollados, contextualmente especificados y derivados de la práctica. Retomaremos la idea clásica de actividad mediada por artefactos para considerar la música y el lenguaje, particularmente la estructura narrativa, como herramientas culturales de tipo ético y estético capaces, entre otras posibilidades, de traducir la experiencia vital de las personas, dotándolas de sentido y significado.

Por otra parte, nuestro trabajo parte de una reflexión más general sobre la condición del fenómeno musical como artefacto mediador en la construcción de dimensiones identitarias en contextos de hibridación sociocultural. Específicamente, el contexto de hibridación cultural e identitaria acotado en este estudio viene conformado por el encuentro entre la tradición musical del blues anglosajón, proveniente de los Estados Unidos e Inglaterra, y la cultura personal de músicos españoles relacionados de manera muy significativa con este género musical, nacidos en España en las últimas décadas de la dictadura franquista y en los años iniciales del nuevo periodo democrático (desde la década de los cuarenta hasta los ochenta)

En la aproximación a este contexto específico de hibridación, vamos a tener en cuenta el más amplio y general despliegue de tensiones, oscilaciones o acomodaciones entre coincidencias universales y diferencias locales, familiaridades y extrañamientos, cercanías y lejanías, característico de la actual era posmoderna (Canclini, 2015; Neuman, 2010, 2014; Stiegler, 2012). En el mundo multicultural, virtual, global, etc. los constantes y cada vez más acelerados procesos de encuentro, contacto, interacción, intercambio o hibridación cultural están transformando nuestra experiencia cotidiana respecto de nosotros mismos y de los demás, con una profunda implicación en nuestra manera de comprender quiénes somos, para qué estamos en el mundo, qué hacemos, por qué hacemos lo que hacemos, etc. (Bhatia, 2002, 2007; Gergen, 1991; Valsiner, 2014).

Entre todos estos cambios, que suponen transformaciones individuales y sociales altamente complejas, más o menos aceleradas y “líquidas” (Bauman, 2005; Ong, 2006), la

meditación sobre la identidad se ha convertido en un tema clave. Autores como Richard Sennett (2006) consideran que el día a día en la era posmoderna exige a la personas una continua –y a veces extrema– capacidad de cambio, fluidez, movimiento, adaptación, flexibilidad. Esta dinámica, que impulsa al individuo a reinventarse incesantemente a sí mismo sobre la marcha, actuaría “desgastando” la formación del carácter y la constitución de nuestra identidad –de ahí el título de su libro, *La corrosión del carácter* (Sennett, 2006)–, poniendo en riesgo las nociones de permanencia, continuidad, confianza en los otros, integridad y compromiso.

Esta reflexión de Sennett no solo nos parece interesante para este trabajo como “diagnóstico” de la posmodernidad. También nos parece necesaria para entender cómo, por muy nueva o asombrosa que nos pueda parecer, la llamada “aceleración posmoderna” que vivimos nos devuelve una y otra vez, como ha apuntado el escritor Luis García Montero, a las preguntas originales de la modernidad: “¿de qué modo hacer compatible una conciencia individual libre y un contrato social, la vida en comunidad, la vida en red?” (García Montero, 2019, p. 21). Para García Montero, debemos acercarnos a la realidad de las personas de carne y hueso, a sus experiencias históricas como seres humanos. El escritor nacido en Granada lo resume así:

La velocidad del mundo, acentuada por las redes sociales, nos ha convertido en habladores compulsivos. Las palabras que circulan provienen con frecuencia de gente que dice lo que piensa sin pensar lo que dice. Con la prisa invadiendo el decir, nuestro mundo se parece mucho a la historia de *Los habladores*, el famoso entremés cervantino... Pero, además, gracias a la pantalla y al flujo de imágenes, el que dice está en mil sitios a la vez. La cuestión es que este decir sin decirse puede ser el modo virtual característico de un individuo que por estar en mil sitios a la vez ya no está en el suyo propio. Podemos derivar en sujetos vacíos, sin conocimiento y mundo sólido, un hueco sucesivamente rellenado, el fluido de un consumo en pacto perpetuo con la boca y los ojos del ser insaciable.

En el vértigo de la pantalla, de las noticias, de las consignas, de la publicidad, de la caducidad programada, sólo nos queda la soledad responsable del ser humano capaz de responsabilizarse de su propia mirada. (García Montero, 2019, pp. 45-46)

Esta tesis doctoral se sitúa justo en ese escenario dibujado por García Montero y justo también en esa pregunta por la responsabilidad de un sujeto sobre su propia mirada, sobre su propio decir. ¿Qué puede plantearnos un fenómeno musical como el blues ante todas las cuestiones que acabamos de citar? ¿Qué interrogantes y qué formas diversas de entender la relación entre mente y cultura pueden desencadenarse si mantenemos conversaciones con músicos españoles que han encontrado en el blues no solo un espacio de diversión o expresión emocional, una “forma de decir”, sino también una “forma de hacer”, de investigar, un espacio de búsqueda, de conocimiento, de interrogación continua sobre ellos mismos y sobre los demás?

Con este trabajo de investigación tratamos de profundizar en estas cuestiones y para ello nos acercamos a una travesía musical y cultural transatlántica que se inició en el sur de los Estados Unidos –incluso mucho más allá, si consideramos históricamente los ritmos y fórmulas musicales antes de que millones de africanos fueran obligados a trasladarse al Nuevo Mundo– y acabó expandiéndose por Europa y el resto del mundo. Esta tesis se centra concretamente en la recepción del blues en España desde la década de los sesenta en adelante, atendiendo a su impacto y su repercusión desde el punto de vista psicológico e identitario en los músicos españoles que participan en ella.

La metodología empleada ha sido de tipo cualitativo y se ha basado en entrevistas en profundidad –con una duración media de entre 1 hora 45 minutos y 2 horas– a once músicos españoles, siguiendo un guion semiestructurado de 10 preguntas. Dicho guion incluía preguntas generales y abiertas como “qué significa el blues en tu vida” y también otras más específicas u orientadas como “qué te parece la mezcla del blues con el flamenco”. En estas entrevistas, que fueron transcritas de forma literal y que pueden consultarse en el apartado de Anexos, los participantes nos han relatado sus formas singulares de relación con la música blues: cómo entraron en contacto con la música en general y con el blues en particular, cómo fueron aprendiendo, asimilando o interpretando el blues, cómo lo entienden o lo sienten, etc.

En cuanto al análisis, hemos seguido una estrategia cercana a la Teoría Fundamentada (*Grounded Theory*) desarrollada por Barney G. Glaser y Anselm L. Strauss (Glaser y Strauss, 1967). Más específicamente, nos ha interesado la combinación entre inducción y deducción sugerida por Anselm Strauss y Juliet Corbin (Strauss y Corbin, 1990/2002). Hemos perseguido la detección, en un primer momento, de las formas generales y compartidas por las que el blues llega a introducirse en el proyecto de

vida de nuestros músicos, estrategia que a la vez ha seguido dando cabida a las singularidades y las excepciones de cada participante: ¿cómo nos relatan que el blues tiene una relación personal y particular con sus formas de vida? O, dicho de otra forma, ¿cómo lo personal encuentra lo cultural y cómo lo cultural se transforma o se encarna en lo personal?

3. Adelanto de la estructura de esta tesis

En la Primera Parte, compuesta por los capítulos 1, 2, 3 y 4, presentamos el marco teórico que ha guiado nuestra investigación. En el capítulo 1, “Hacia una teoría de la hibridación desde la Psicología Cultural” exponemos la perspectiva teórica general de nuestro trabajo, la Psicología Cultural, y aclaramos nuestra forma de entender el concepto de “hibridación”. En los capítulos 2 y 3, “Identidad, Dialogicidad y Narrativa” y “Perspectiva teórica sobre el fenómeno musical”, nos ocupamos de nuestra perspectiva teórica sobre la identidad, la narrativa y la música. Por último, en el capítulo 4, “The Blues ain’t nothin’ else but...” nos centramos específicamente en el blues. Tras unos breves apuntes histórico-genealógicos sobre su origen, desarrollo y expansión, exponemos algunos de los artefactos materiales y simbólicos característicos del ámbito del blues que nos ayudarán a contextualizar y comprender mejor, de cara al análisis, los relatos de nuestros músicos.

En la segunda parte, integrada por el capítulo 5, “Un enfoque narrativo y hermeneútico para interpretar las conversaciones con el blues”, exponemos la metodología de nuestro estudio: integrantes, características y criterios de selección de la muestra; técnica de recogida de datos, diseño y procedimiento de administración de la entrevista; objetivos de investigación, materiales y estrategia de análisis.

En la tercera parte, “Análisis de las narraciones”, los capítulos 6, 7, 8 y 9 muestran el análisis empírico de las narraciones. Cada capítulo de análisis incluye una introducción con su ámbito de exploración, su conexión con los objetivos de investigación y el adelanto de su estructura. A su vez, cada uno de ellos se cierra con una recapitulación donde resumimos las principales cuestiones analizadas.

Por último, en el apartado de “Conclusiones” hacemos balance de nuestra investigación.

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1. HACIA UNA TEORÍA DE LA HIBRIDACIÓN DESDE LA PSICOLOGÍA CULTURAL

Introducción

¿Existe un sentimiento de blues trianero? Por supuesto ¿En qué se diferencia de otra forma de sentir el blues o del blues americano? Bueno, en el contenido no se diferencia en nada, pero en la forma sí que se diferencia en muchas cosas, en muchos matices, en muchos detalles. Pongamos de ejemplo la tapita¹ de hoy. Tiene un ritmo de 12 por 8... del clásico blues de Hendrix “Red House”, sin embargo solo hay un acorde en el que se sustenta la armonía. Aunque el acorde no exista como tal acorde, sí que está implícito en la escala cíclica que cubre los 12 tiempos del 12 por 8. Es una escala menor que te da pie a tocar en varios tonos fundamentales en el blues, como son la tónica y la dominante. También hay dos pistas de guitarra haciendo una de ellas melodías, también en la escala menor, pero yendo a parar siempre en la sexta menor, y la otra está haciendo melodías utilizando los cuartos de tono y los fraseos melismáticos del flamenco. El sitar lo mismo está haciendo escalas de blues que está haciendo quejíos más propios del puente de Triana que de Chicago, y la guitarra va a su aire, pasándose de New York a la calle Alfarería o al Altozano, si es que se puede decir así... En fin, en la tapita de hoy todo lo que no pertenece al blues pertenece al flamenco... Incluso en el ritmo lento hay un toque de marcha de Semana Santa (como me dijo un día Marcos Mantero), porque el sentimiento no tiene una sola forma de expresarse sino tiene tantas como personas existen y cada persona lo lleva a donde vaya, y por eso aquí nosotros podemos contestar a la pregunta de, ¿existe un sentimiento de blues trianero? Por supuesto amigo.

Gualberto García (Anexo 12)

¹ Con “tapita” el músico hace referencia a las tapas típicas de la gastronomía andaluza. En su página web, Gualberto García comparte habitualmente una “tapita” en forma de canción/improvisación en solitario registrada en su estudio casero de grabación. El músico acompaña la canción con una reflexión por escrito y un dibujo, ambos relacionados con la temática que, a su juicio, puede sugerir la música. En el disco recopilatorio adjunto al formato físico de esta tesis –que contiene una selección de temas de todos los músicos participantes en esta investigación– puede escucharse el blues al que se refiere el texto.

La cita con la que comenzamos este apartado teórico pertenece a Gualberto García (Sevilla, 1945), el músico más veterano participante en esta investigación. Su reflexión o teoría propia en torno a la posibilidad de un “sentimiento de blues trianero” nos sugiere varias preguntas: ¿qué relación pueden tener el blues y el flamenco? ¿Qué pueden compartir el puente de Triana en Sevilla y el de Chicago en los Estados Unidos? ¿Puede un sonido o un sentimiento cruzar el océano y pasar de uno de estos puentes al otro? ¿Por qué hacer, precisamente, ese viaje y no otro? ¿Podemos hablar sobre sitios, lugares o países en los que nunca hemos estado? ¿Podemos considerarnos extranjeros en nuestra propia tierra? ¿Podemos sentirnos como en casa a miles de kilómetros de distancia? Y no sólo eso: ¿podemos viajar en el tiempo y retrasar las manecillas del reloj o incluso las hojas del calendario? ¿Podemos valernos de la música y su capacidad casi mágica de reminiscencia, como Marcel Proust se valía de su magdalena, para fundir lo sentimental con lo artístico, para revivir nuestro pasado con toda su intensidad y sensorialidad? ¿Por qué ser otra cosa? ¿Por qué estar en otro lugar?

La reflexión de Gualberto y los interrogantes surgidos tras su lectura nos colocan ante una cuestión crucial para entender el conjunto de esta investigación: la relación entre mente y cultura, el engranaje entre el individuo y la sociedad. Más específicamente en nuestro caso, las múltiples formas en que puede entrelazarse la trayectoria biográfica de un músico –con todo su patrimonio de memorias, experiencias, emociones, sentimientos, deseos, sueños, intenciones, propósitos, que han ido dando forma a su propia manera de pensar y sentir, a su propia visión no sólo de la música en sí sino del mundo y del lugar que ocupa en él– y el espacio musical y cultural al que este músico se acerca –en este estudio, el blues, que también incluye su patrimonio de técnicas, estilos, maneras de sonar, narrativas, imaginarios, mitos, guiños existenciales, filosofías de vida, etc.

En buena medida, el marco psicológico general desde el que vamos a tratar las citadas relaciones, engranajes o entrelazamientos es el de la Psicología Cultural. Esta “nueva-vieja” perspectiva, como la definió Michael Cole (1999), puede describirse como un “híbrido disciplinar” que emerge con fuerza a partir de los años noventa en la intersección de dos subdisciplinas psicológicas, la psicología social y la psicología evolutiva –con la antropología, la historia, la sociología, la sociolingüística y las ciencias de la educación como vecinos más cercanos (Cole, 1999, Valsiner, 2014).

Se trata de una psicología que pretende revitalizar cuestiones eternas y olvidadas que precedieron a la institucionalización de la psicología como disciplina científica y que tuvieron relevancia en los proyectos psicológicos de autores como William James, Frederic Bartlett, Pierre Janet, Ignace Meyerson, James Mark Baldwin, Henri Wallon, Lev Vygotsky y, por supuesto, el proyecto olvidado de Wilhelm Wundt, su *Völkerpsychologie*. La psicología nacía entonces, a finales del siglo XIX, como una ciencia social cuyo abanico de intereses se extendía desde las funciones mentales básicas hasta la conciencia, la comunicación, la religión, la mitología o el arte. Estos temas, desde entonces marginados y poco transitados, han sido retomados y continuados en las últimas décadas por autores como Jerome Bruner, Michael Cole, James Werstch, Ernest E. Boesch, Jaan Valsiner o Alberto Rosa, entre otros.

La Psicología Cultural tiene muy en cuenta el papel de la historia y la cultura en la organización de la psique humana. Desde esta perspectiva, los productos culturales, como afirmaba Ignace Meyerson (1948/1989), no son simplemente el gran depósito de intuiciones sobre la naturaleza y la mente humana sino los auténticos fenómenos que debería estudiar la psicología. La cultura no puede ser considerada como una simple entidad causal externa, mera variable contextual independiente, dependiente o extraña, con efectos sobre las emociones, la cognición o el comportamiento. Todo lo contrario, se sitúa en el centro de nuestro interés y resulta esencial para la comprensión de los procesos psicológicos propiamente humanos (Valsiner, 2009).

En esta tesis, las herramientas culturales principales en las que vamos a centrarnos pueden dividirse en dos: por un lado, la música, más concretamente el blues; y por otro lado, el lenguaje, específicamente el relato autobiográfico contenido en las transcripciones de nuestras entrevistas con los músicos participantes. Abordaremos dichas herramientas desde la idea clásica de actividad mediada por artefactos, procedente de la escuela socio-histórica rusa, en la que destacan, entre otros autores, Lev Vygotsky, Alexander Luria o Mijaíl Bajtín. Para éstos, el proceso de enculturación del ser humano implica la participación necesaria de herramientas materiales y simbólicas que, en la interacción con otros individuos, van delimitando y redefiniendo la forma, posibilidades y propósitos de la acción. En este sentido, vamos a concebir la música y la estructura narrativa como mediadores culturales –éticos y estéticos– capaces, entre otras posibilidades, de traducir la experiencia vital de las personas dotándolas de sentido y significado.

De acuerdo con esta perspectiva, el objetivo general del que ha partido esta tesis es comprender el significado que los participantes decían encontrar en el blues. Conviene adelantar aquí que la entrevista, como herramienta metodológica principal de nuestro trabajo, comenzaba apuntando directamente a este objetivo inicial. De hecho, la primera pregunta que hacíamos a todos los músicos, intencionadamente general y abierta, era “¿qué significa el blues en tu vida?”, una cuestión que servía para contextualizar nuestro encuentro y marcar, del aguna manera, el sentido y la evolución del resto de la conversación. A partir de dicha contextualización, los músicos comenzaban a concretar o especificar los artefactos materiales o simbólicos característicos del ámbito cultural y musical del blues que, según ellos, habían ido conformando sus respectivas vinculaciones con el género.

Pero si el concepto de *significado* resulta fundamental en nuestro enfoque metodológico, ¿de qué manera vamos a entender dicho concepto y cómo va a condicionar nuestra mirada como investigadores? Para explicar esto hemos dividido la exposición de este apartado en dos bloques.

En el primero expondremos nuestra forma de entender cómo se relacionan persona y cultura a través de lo que Bruner (1991/2015) ha llamado *actos de significado*. Para ello, será necesario aclarar, a su vez, nuestro punto de vista sobre dos cuestiones clave: el concepto cultura y la idea de sujeto psicológico. Con respecto a nuestra concepción del término cultura, ésta será entendida, siguiendo a Jerome Bruner (1991/2015) y Ernest E. Boesch (1991), como *estructura y proceso*, es decir, como *trama* de significados a partir de la cual cada persona trata de ir construyendo un sentido propio. En cuanto al sujeto psicológico, reivindicamos, siguiendo la psicología comprensiva de William Dilthey (1949), un sujeto cuya naturaleza sólo se puede expresar en la trama de sentidos que va construyendo a lo largo de su vida (Blanco, 2002, pp. 123-124). De acuerdo con lo también subrayado por Henri Wallon (1938/1946) o más recientemente Boesch (2007), entendemos a la persona como un potencial agente creativo que no recibe pasivamente la influencia cultural sino que es capaz de transformar, buscar o elaborar nuevos significados, o de renovar o incluso resistirse a los ya existentes, dotándolos de un tono personal distintivo.

No obstante, la idea de cultura como *estructura y proceso* nos permitirá tener en cuenta otras formas de vinculación entre persona y cultura en las que el individuo no necesariamente se implica para transformar esta última de manera original y creativa.

También puede actuar, como ha señalado Bruner (1991/2015), con el objetivo de ahondar en una determinada tradición cultural y darle cierta permanencia o continuidad. En cualquier caso, queremos dejar claro que éstas son solo algunas de las muchas posibles maneras de concebir al sujeto y que no es el objetivo de esta tesis establecer, a modo de ontología, teorías cerradas sobre la naturaleza del ser humano.

El segundo bloque de nuestra exposición lo dedicaremos al concepto de hibridación, que seguirá los trabajos de autores como Peter Burke (2010) o Néstor García Canclini (2001). Basándonos en dichas perspectivas aclararemos que lo que nos va a interesar en esta tesis son los *procesos de hibridación* y no la *hibridez* en abstracto o como hipotético producto acabado. Esta relevancia otorgada a la idea de proceso conectará nuestra investigación con lo que Canclini ha llamado “una teoría no ingenua de la hibridación”, en la que son muy relevantes las construcciones de sentido que las personas desarrollan en los actuales contextos globales, posmodernos, multiculturales, virtuales, etc. Este enfoque admite que los constantes procesos de encuentro, contacto, interacción, intercambio o hibridación cultural imposibilitan el establecimiento o la imposición de límites nítidos para la pureza o la autenticidad al referirnos a la cultura. Sin embargo, la teoría de Canclini cuestiona la inercia hacia el “todo vale” que habitualmente preside el discurso posmoderno y explora la posibilidad de que las personas desarrollen una conciencia crítica de los límites de la hibridación.

1. Actos de significado

1.1. La cultura como estructura y proceso

Para autores como Jerome Bruner, Ernest E. Boesch o Jaan Valsiner, el hecho de otorgar un papel primordial a la cultura conlleva la necesidad de prestar especial atención a las construcciones de significado que las personas desarrollan en los contextos prácticos de sus actividades cotidianas. El objetivo de la ciencia psicológica consistiría en intentar comprender a fondo una mente que crea y recrea continuamente el mundo y a sí misma a través de “actos de significado”. Se trata, como afirma Bruner (1991/2015), de “construir una ciencia de lo mental en torno al concepto de significado y los procesos mediante los cuales se crean y se negocian los significados dentro de una comunidad” (p. 30).

La creación y negociación de significados impulsa una relación circular, porosa, entre la persona y la cultura, un binomio cuyos términos crecen en mutua interdependencia: la red de significados contenidos en eso que hemos dado en llamar cultura actuaría como base o estructura capaz de condicionar el desarrollo del potencial de acción de los individuos, al tiempo que esa misma red se vería condicionada por la acción de éstos. Para Boesch (1991) la cultura representaría un “campo de acción” que, a la vez que ofrece y abre márgenes, establece también condiciones y límites de posibilidad para la actuación:

La cultura marca los objetivos que pueden alcanzarse mediante determinados medios, pero también establece límites a las acciones posibles, correctas o desviadas... Como campo de acción, la cultura no sólo provoca o controla las acciones sino que también es continuamente transformada por ellas; de ahí que pueda ser considerada como estructura y proceso. (p. 29, traducción propia)

De esta manera, la cultura es definida por Boesch, en su sentido más amplio, como un “*biotopo*” (Lonner y Hayes, 2007a, p. 70) que mediante sus oportunidades y barreras, sus normas, permisos y limitaciones, no sólo da forma a las acciones y los pensamientos de aquellos que forman parte de él sino que igualmente es conformado y transformado por dichas acciones y pensamientos. Cada objeto o cada persona que encontramos en dicho *biotopo* no es simplemente un objeto o una persona sino un portador o transmisor de significados culturales. Esta idea de una mutua influencia y moldeamiento entre los individuos y el entorno en el que viven no solo sugiere una teoría cultural sino también una aproximación ecológica (Lonner y Hayes, 2007a).

Como han señalado Walter J. Lonner y Susanna A. Hayes (2007a), para Boesch cada acción que una persona lleva a cabo es cultural y, de este modo, confirma de una u otra manera la cultura. Pero, al mismo tiempo, también cada acción introduce variaciones basadas en preferencias, selecciones e inventivas personales. Así, un individuo puede sentirse en armonía o en desequilibrio con lo que imagina que es su cultura. Pero la variación individual va a resultar decisiva no sólo en todo aquello relacionado con la armonía entre el individuo y el grupo sino también en la posibilidad de que se introduzcan innovaciones en el entorno. Por eso la cultura debe proporcionar, según Boesch,

márgenes, grados de libertad, que los individuos puedan aprovechar de acuerdo a sus inclinaciones y orientaciones. Por supuesto, aquellos especialmente dotados o

privilegiados disfrutarán de esas oportunidades más que otros, aunque, potencialmente, los seres humanos son, dentro de unos límites, creadores de situaciones. Este es el sentido más profundo del concepto de acción. La acción conlleva la posibilidad de elegir y el potencial del actor para poner en práctica dichas elecciones... Una concepción así necesariamente implica responsabilidad... Es la persona la que percibe, interpreta, transforma y, hasta cierto punto, también la que crea su mundo y, por tanto, la que llega a ser responsable del mismo –unas en mayor medida que otras. (Boesch, 1991, pp. 368-369, traducción propia)

Desde esta visión, que atiende tanto a aspectos estructurales como dinámicos, los elementos que constituyen una cultura –desde los artefactos materiales construidos y utilizados por los humanos hasta las instituciones, las ideas o los mitos– poseen significado porque las personas, colectiva o individualmente, les dan significado (Straub y Weidemann, 2007). De forma muy parecida a como lo plantea Boesch, Jerome Bruner (1997/2015) lo explica como sigue:

La cultura es *superorgánica*. Pero también da forma a las mentes de los individuos. Su expresión individual es sustancial a la *creación de significado*, la asignación de significados a cosas en distintos contextos y en particulares ocasiones. La creación del significado supone situar los encuentros con el mundo en sus contextos culturales apropiados para saber “de qué tratan”. Aunque los significados están “en la mente”, tienen sus orígenes y su significado en la cultura en la que se crean. Es este carácter situado de los significados lo que asegura su negociabilidad y, en último término, su comunicabilidad. La cuestión no es si existen los “significados privados”; lo que es importante es que los significados aportan una base para el intercambio cultural. (p. 21; énfasis del original)

Bruner (1997/2015) continúa exponiendo cómo el proceso de búsqueda y creación personal de significado no es un trabajo solitario o aislado, y cómo dicho proceso revierte de nuevo en la estructura o base que lo ha posibilitado:

Por mucho que el individuo pueda parecer operar por su cuenta al llevar a cabo la búsqueda de significados, nadie puede hacerlo sin la ayuda de los sistemas simbólicos de la cultura. Es la cultura la que aporta los instrumentos para organizar y entender nuestros mundos en formas comunicables. El rasgo distintivo de la

evolución humana es que la mente evolucionó de una manera que permite a los seres humanos utilizar las herramientas de la cultura. Sin esas herramientas, ya sean simbólicas o materiales, el hombre no es un “mono desnudo”, sino una abstracción vacía. Entonces, aunque la propia cultura está hecha por el hombre, a la vez conforma y hace posible el funcionamiento de una mente distintivamente humana. (p. 21)

1.2. Agencialidad y singularidad de la experiencia: la forja de una “cultura personal”

La frase final de la cita anterior de Bruner ejemplifica la relación que venimos comentando entre la persona –entendida como potencial agente transformador, capaz de impulsar un proceso– y la cultura –entendida como paciente transformado, pero también, a la vez, como red o estructura que posibilita dicho proceso. Autores como James Wertsch (1995) se han referido a esta circularidad como “la irreductible tensión entre los medios de mediación y el individuo que hace uso de ellos” (p .64).

Sin embargo, desde la citada co-construcción entre mente y cultura, tanto Bruner como Boesch conceden el papel protagonista a la persona. Ésta ya no es concebida como un mero reproductor pasivo de las pautas de comportamiento establecidas o de la red de significados sociales compartidos que encuentra en su ámbito cultural a lo largo de su socialización. Al contrario, es un potencial agente con capacidad para sintetizar o transformar esas pautas mediante sus acciones, para apropiarse y hacer suyos los significados.

Siguiendo este argumento, no podemos entender la cultura como una influencia unidireccional que impacta siempre de la misma forma esperable en todos los individuos sino como un marco o una estructura en la que caben posibles cursos de acción o interpretación (Boesch, 1991; Bruner, 1991/2015). La naturaleza y el alcance del impacto, la penetración o la “invasión” cultural varían muy significativamente entre las personas porque cada una va construyendo un sentido propio, una “cultura personal”, entendida como forma idiosincrásica de relacionarse con los artefactos materiales y simbólicos que le rodean (Valsiner, 1998). No se niega con esto el carácter eminentemente social del significado sino que se subraya la agencialidad de la persona y la singularidad de su experiencia. Es lo que nos dice Boesch (2007) cuando afirma que,

si lo analizamos con detenimiento, las cosas que nos rodean solo tienen significado individualmente: no sabremos nunca si los otros les atribuyen los mismos significados. Por supuesto, en muchas ocasiones parece ser que sí, pero el significado de mi mundo depende de mi perspectiva y experiencia personal. Hay amplias coincidencias de significado entre personas pero también continuas y persistentes diferencias. (p. 328)

Es en la tensión entre el carácter culturalmente situado de nuestras acciones individuales y el proyecto de emancipación personal que queremos protagonizar donde podemos encontrar la construcción de una manera propia, personal e intransferible, de pensar, de sentir, de concebir el mundo, de entender el lugar que ocupamos en él. Utilizando como modelo su propia experiencia personal y profesional, Boesch continúa exponiendo este punto de vista de la siguiente manera:

Soy un “individuo aculturado”, pero soy yo quien transforma la cultura, quien la asimila y le da una forma personal, quien le otorga significado. Y, a su vez, hablo sobre ello valiéndome de los signos culturales de un lenguaje que, nuevamente, utilizo a mi manera. Evaluando y seleccionando, asimilando e interpretando los contenidos culturales, la cultura llega a adquirir significado para mí y, del mismo modo, defino en ella mi papel y función. Pero todo esto se organiza y encamina hacia un propósito. ¿Qué propósito? ¿No son mis metas culturales otra vez? Por tanto, nos movemos en un círculo. Son múltiples las formas en que la cultura puede sugerirnos significados. Sin embargo, éstos necesitan ser comprendidos, interpretados, matizados. Así decidimos lo que significan para nosotros, evaluándolos y seleccionándolos de acuerdo con nuestras intenciones. (Boesch, 2007, pp. 323-324)

En lo que a esta tesis se refiere, atender a la agencialidad y la singularidad de la experiencia humana, tal y como la conciben Bruner o Boesch, va a ser crucial a la hora de acercarnos a los relatos de nuestros músicos. Como se verá en el apartado de análisis, entender dichos relatos como construcciones de sentido va a pasar por reconocer e identificar en ellos el entrelazamiento continuo entre la línea personal y la cultural, o como dice Boesch, entre los significados sugeridos por la cultura y la interpretación, valoración o connotación con que cada músico los tiñe. ¿Cómo interpretan éstos el proceso por el cual han ido conociendo y experimentando la música con la que, a su vez, nos confiesan que se han ido conociendo y experimentando a sí mismos? ¿Cómo

entienden que van haciendo la música que, según nos cuentan, también les va haciendo a ellos no sólo como músicos sino también como personas?

2. De la hibridez a los procesos de hibridación

2.1. Distancias simbólicas y experienciales: la persona como lugar fronterizo de posibilidad

Para entender el contexto específico de encuentro e intercambio personal, cultural y musical que vamos a abordar en esta tesis debemos situarnos en el contexto más amplio y general de hibridación cultural y sus lógicas características propias de lo que podríamos denominar entorno de la posmodernidad. En este sentido, ¿a qué nos referimos exactamente con el término hibridación? ¿Cuáles son los híbridos de nuestro estudio y qué los hace diferentes de otros híbridos? Estas preguntas apuntan hacia la consideración de los procesos de hibridismo cultural tal y como han sido planteados y desarrollados por autores como el historiador británico Peter Burke o el antropólogo argentino Néstor García Canclini.

Desde estas perspectivas se aborda la proliferación y aceleración espectacular de encuentros culturales que ha tenido lugar desde principios del siglo pasado, multiplicada por el uso actual de internet –entre otras herramientas de intercambio cultural a gran escala– sobre la base de continuos flujos de intercambio, combinación y traducción cultural entre las distintas sociedades (Burke, 2010; Canclini, 2001). Canclini (2001) define la noción de hibridación como algo que va más allá del sincretismo o el mestizaje y que designa “procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. 14). En esta definición, su autor nos advierte también que las prácticas discretas fueron, a su vez, resultado de hibridaciones, circunstancia que anula la posibilidad de establecer límites nítidos para la pureza o la autenticidad al referirnos a la cultura.

Del espacio multidisciplinar que conforma el hibridismo cultural y en el que confluyen aportaciones de disciplinas como la antropología, la musicología o la lingüística, entre otras, encontramos dos cuestiones especialmente relevantes desde el punto de vista de la psicología y específicamente ligadas al desarrollo de este estudio.

Por un lado, la idea de “frontera” manejada por Burke y Canclini, que insisten en todo momento en concebirla de manera ubicua y porosa. La frontera se encuentra hoy en todas partes, nos dicen, y ha dejado ya de sugerirnos territorios cerrados, delimitados o librados de la historia de cruces, entradas y salidas que los han ido forjando, posibilitando el cuestionamiento del purismo y la supuesta autenticidad de las fuentes de mezcla (ver a este respecto, por ejemplo, Marsico, 2016). Aunque, obviamente, nos estamos refiriendo a fronteras culturales, para un estudio psicológico como el que aquí llevamos a cabo creemos que es indispensable pensar en lo que dichas fronteras tienen o pueden tener de materiales o simbólicas para nuestros músicos participantes, y en la forma en que pueden reflejarnos la complejidad de las relaciones entre mente y cultura.

Por otro lado, la idea de “inmigración” derivada necesariamente de la consideración del punto anterior. Para Burke (2010) “merece la pena que nos tomemos en serio la idea de que actualmente todos somos inmigrantes, tanto si nos damos cuenta como si no” (p. 148) y es precisamente desde esta idea desde la que vamos a abordar, más tarde, nuestro análisis empírico. Los músicos participantes en esta investigación son, en alguna medida, músicos/viajeros que, paradójicamente, no han experimentado un episodio migrante que suponga un desplazamiento físico o un cambio efectivo de lugar de residencia. En el encuentro, descubrimiento y asombro inicial por la música blues, la experiencia de extrañamiento y resignificación híbrida acontece, en sus casos, literalmente “sin moverse de casa” –si bien es cierto que, como veremos, algunos músicos refieren viajes reales puntuales, posteriores en todo caso al primer encuentro con el género. Recordemos, por ejemplo, el viaje metafórico de la cita inicial de Gualberto, en el que entran en contacto paisajes sonoros pertenecientes a Chicago, Triana, o Nueva York.

Entendemos, por tanto, el viaje o la inmigración como un proceso material o simbólico que puede o no conllevar un desplazamiento real, físico, y que incide en nuestra capacidad agentiva para crear múltiples mundos posibles y abrir las posibilidades de la experiencia afirmándonos, a nosotros mismos, como “lugares de posibilidad” (Malrieu, 1971). Como afirma Boesch, las distancias no son solo geográficas: también son experienciales y simbólicas (Lonner y Hayes, 2007a, p. 71). Viajes musicales imaginarios como los descritos por Gualberto García en el bloque anterior nos acercan a esas “construcciones rebeldes” de la mente que, según Peter L. Berger (1963), “pueden liberar al individuo, en buena medida, de los sistemas que definen su sociedad” (p. 133).

2.2. Trayectorias de sentido: conciencia crítica de los límites de la hibridación

Pero volviendo a las prácticas musicales, y a los procesos de hibridación que las acompañan, debe precisarse que esta temática ha sido ya el objeto de investigación de numerosos trabajos llevados a cabo desde muy diversos campos de conocimiento como la antropología, la etnomusicología o la sociología, entre otros (ver, por ejemplo, Cruces, 2001; Finnegan, 2007; Frith, 1996; Ochoa, 2003; Yúdice, 2002; en relación con el blues, ver, por ejemplo, Evans, 1982; Gioia, 2018; Palmer, 1982; Pedro, 2014; Wald, 2004). Esta tesis tiene en cuenta la línea de investigación trazada desde estas disciplinas; sobre todo su sensibilidad más etnográfica o, incluso, etnometodológica. Sin embargo, nuestro objetivo apuesta por un punto de vista sensiblemente psicológico –o, siendo precisos, psicológico-cultural– centrado en cuestiones identitarias, vivenciales o experienciales que respeten la singularidad del relato personal de cada uno de los músicos participantes. En este sentido, nos parece fundamental atender a las siguientes advertencias lanzadas por Burke y Canclini con relación al concepto de hibridismo cultural.

Para ambos autores, en la utilización de dicho concepto se ha tendido a generalizar demasiado, olvidando el papel central de la acción y la creatividad humana. Para Burke (2010) hibridismo es “un término escurridizo y ambiguo, literal y metafórico a la vez, descriptivo y explicativo”, que puede evocarnos a un “observador externo que estudia las culturas como si se tratara de la naturaleza y a los productos de la acción humana de individuos y grupos como si fueran especímenes botánicos” (p. 105) (para otra crítica a la noción de hibridación puede consultarse Cohen, 2017, especialmente pp. 63-64).

Esta consideración ha llevado a Canclini a resaltar la importancia de la dimensión explicativa por encima de la descriptiva cuando atendemos a los procesos de hibridación. Para este autor, una noción meramente descriptiva del término hibridación no nos da una teoría general de la cultura. Es necesario entender, por ejemplo, qué tipo de mezclas se producen, qué asimetrías pueden originarse en los intercambios culturales, cómo se construye la diferencia dentro de la mezcla, cómo persisten las desigualdades por más que disfrutemos de la cultura de los otros, cómo nos comunicamos entre distintas culturas o cómo pasamos de unas a otras (Burke, 2010).

En este sentido, Canclini entiende que se ha dado una visión demasiado amable de los encuentros culturales, ignorando en muchas ocasiones la tensión que se produce en

las diferencias de partida, descuidando lo que permanece incomprensible o no llega a hibridarse, al menos de una manera obvia, orgánica o cordial. La fluidez de las actuales comunicaciones facilita que nos apropiemos de elementos de muchas culturas pero esto no implica que los aceptemos indiscriminadamente. Junto a las llamadas fusiones también pueden surgir los desgarramientos, las resistencias, las desavenencias, las escisiones (Burke, 2010; Canclini, 2001).

Por todo ello, Canclini insiste en que el objeto de estudio no sería la hibridez, como algo ya consolidado o producido, sino los *procesos de hibridación*, siempre provisionales y transitorios. A nuestro juicio, colocar el centro de atención sobre la idea de proceso supone subrayar, además, su complejidad e incommensurabilidad al tratar de dar cuenta de la diversidad de flujos o trayectorias, materiales y simbólicas, que concurren en él para devenir de una situación o estado a otro que podamos reconocer como diferente del de partida. Origen y final serían, en sí mismos, acotaciones metodológicas y arbitrarias de lo que, en realidad, es un flujo constante e inaprensible; una transición ininterrumpida e incesante en la que va desplegándose nuestra existencia, tal y como lo describe William James en *Un mundo de pura experiencia*:

La vida está en las transiciones tanto como en los términos conectados, a menudo, de hecho, parece estar ahí con mayor énfasis, como si nuestros esfuerzos y salidas hacia delante fueran la verdadera línea de batalla, como la delgada línea de la llama avanzando a través del seco campo otoñal que el granjero procede a quemar. En esta línea vivimos tanto de forma *retrospectiva* como *prospectiva*. Es "del" pasado, puesto que llega expresamente como la continuación del pasado; es "del" futuro en la medida en que como el futuro, cuando llega, lo habrá continuado. (James, 1904, pp. 568-569, traducción propia)

Recogiendo este hincapié en la idea de flujo o proceso, nosotros entendemos que desde el punto de vista de este trabajo psicológico resulta insuficiente limitarnos a la mera descripción de los intercambios interculturales. Sobre todo, en un momento en el que toda la cultura contemporánea se encuentra fecundada por las mezclas, al menos de una manera sensiblemente diferente a como ha sucedido previamente en la historia de la humanidad en lo que a términos de deslocalización, inmediatez y aceleración se refiere.

Comparemos, por ejemplo, la experiencia musical de un oyente medio occidental del siglo XVIII –un siglo en el que, como ha señalado Simon Frith (1998), “incluso el

aficionado a la música más comprometido no hubiese esperado poder escuchar una pieza musical más de una vez” (p. 259, traducción propia)– con nuestra experiencia como “compradores-oyentes-descargadores” (Hennion, 2010, p. 26) en el actual escenario posmoderno. En él podemos acceder a diferentes músicas de cualquier parte del mundo, algunas de ellas escritas o compuestas hace siglos, en cualquier momento, en múltiples formatos y el número de veces que queramos.

Hay, en efecto, como dice Kenneth Gergen (1991), una enorme saturación de palabras, sonidos e imágenes. Pero, en mitad de todo ello, debemos seguir preguntándonos –como hacíamos en el bloque anterior con las referencias a Bruner o Boesch– cómo construyen las personas el sentido respecto al mundo que les rodea. En los relatos de nuestros músicos podemos cuestionarnos qué sentido construyen y qué conciencia, ya propiamente musical, desarrollan a partir de sus encuentros con los diferentes artefactos musicales, materiales y simbólicos, que han ido forjando sus sensibilidades.

En este punto puede resultar muy ilustrativo retomar la cita de Gualberto García en la que habla del sentimiento de blues trianero. Para este músico, ese flujo, proceso o transición constante que ha ido constituyendo, y continúa haciéndolo, su formación no sólo musical sino también personal da lugar a trayectorias de sentido muy diversas en las que se mezclan elementos del flamenco, el rock, el blues e incluso la música india. Pero, como veremos en el apartado de análisis, en otros músicos participantes dichas trayectorias pueden componerse de paisajes sonoros muy distintos. En ellos, al contrario que Gualberto, la inclusión del flamenco y su posible hibridación con el blues no tiene el mismo sentido e incluso puede ser irrelevante.

En cualquier caso, queremos dejar claro que no es el objetivo de esta tesis llevar a cabo juicios de valor de tipo estético sobre si tal o cual forma de hacer blues es más o menos híbrida. Muy al contrario, lo que nos interesa es tratar de comprender cómo se entremezclan o hibridan trayectorias de sentido muy distintas en las experiencias relatadas por los músicos de blues que participan en este trabajo. Desde dicho intento de comprensión, vamos a ser nosotros como investigadores quienes consideremos a estos músicos como híbridos, de acuerdo con el punto de vista teórico que venimos sosteniendo. Híbridos que construyen ante nosotros un relato o borrador momentáneo, tentativo, sobre las posibles idas y venidas que, según ellos, pueden darse entre la música y la vida o sobre

sus particulares formas de ver el mundo, la música y las supuestas relaciones entre las músicas.

Esto nos llevará a preguntarnos, por ejemplo, cómo se hermanan en el relato de Gualberto el blues y el flamenco, cómo algo lejano en un principio acaba, según él, entretejiéndose con sus sonidos más familiares, con aquellos que había escuchado desde pequeño. Y para el caso de otros músicos nos preguntaremos cómo *no* se hermanan, quizá, blues y flamenco pero *sí* blues con jazz, góspel, ragtime u otras referencias. Perseguiamos precisamente ese juego de cercanas lejanías y lejanas cercanías en músicos que dicen estar tocando lo mismo –es decir, blues– pero que, al mismo tiempo, dan cuenta de formas muy distintas de hacer, entender o sentir dicho género.

Por todo lo que venimos comentando, nos parece necesario, en consonancia con lo expuesto por Canclini (2001), otorgarle poder explicativo y capacidad hermenéutica a la noción de hibridación. Es decir, volverla útil para interpretar las relaciones de sentido que las personas construyen y reconstruyen continuamente en las mezclas. Entendemos que no vamos a tratar con lo que, críticamente, Pnina Werbner y Tariq Modood (1997) han llamado “gourmets multiculturales”, sino más bien con personas de carne y hueso que se han encontrado, se encuentran y seguramente continuarán encontrándose en mitad de múltiples contradicciones y paradojas motivacionales y de sentido.

Y son precisamente esas contradicciones y paradojas, insertas o ensambladas en un relato autobiográfico que da cuenta de un proyecto de vida ligado a la música en general, y al blues en particular, las que nos interesan y quizá puedan reflejarnos lo que –bajo determinadas circunstancias vitales, históricas o contextuales– se mezcla y lo que no, el encuentro y el desencuentro, la armonía o el conflicto, la confrontación o el diálogo. En este sentido, para Canclini (2002),

una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado. Vemos entonces la hibridación como algo a lo que se puede llegar, de lo que es posible salir y en la que estar implica hacerse cargo de lo insoluble, lo que nunca resuelve del todo que somos al mismo tiempo otros y con los otros. (p. 9)

En esta investigación debemos enfrentarnos por tanto a preguntas como: ¿qué “acomodan” y qué no “acomodan” –en el sentido piagetiano del término– nuestros músicos? ¿De qué se “apropian” y qué rechazan? ¿Se está llevando a cabo una

“traducción” cultural? ¿Cómo es esa “traducción”? Y precisamente para la búsqueda de la conciencia crítica a la que alude Canclini (2002) –que puede o no conllevar múltiples acomodaciones, apropiaciones o traducciones culturales–, resulta especialmente relevante e interesante utilizar el arte, y concretamente la música, no como un discurso de “reconciliación planetaria” sino como una forma de explorar “lo que dentro de nosotros y entre nosotros permanece desgajado, beligerante o incomprensible, o quizá llegue a hibridarse”. Como afirma Canclini,

la primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte un recurso para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarlo en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la traición. Al preguntarnos qué es posible o no hibridar estamos repensando lo que nos une y nos distancia de esta desgarrada e hipercomunicada vida. Las búsquedas artísticas son claves en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo. (p. 11)

En definitiva, la idea de sujeto psicológico que exponíamos en el bloque anterior–cuya agencialidad y singularidad son, en nuestra opinión, especialmente relevantes para comprender de qué manera trata dicho sujeto de darle sentido al mundo en el que vive y actúa– termina convergiendo con la teoría de la hibridación que acabamos de exponer en este segundo bloque.

Con todo, la importancia que en dicha teoría concedemos a la construcción y desarrollo de una conciencia crítica por parte de la persona –que posibilite el establecimiento de límites y normas personales en el proceso de hibridación y que tenga en cuenta el ámbito cultural o relacional cada vez más contradictorio y complejo característico de la posmodernidad– nos coloca ante una cuestión que entendemos que es crucial para proseguir con nuestro argumento teórico: ¿cómo se construye dicha conciencia crítica en el relato de nuestros músicos? Para responder a esta pregunta creemos que la teoría de la hibridación que acabamos de presentar debe ser complementada especificando desde qué perspectiva o perspectivas vamos a entender la identidad y la noción de yo en este trabajo. A esta cuestión vamos a dedicar el siguiente apartado teórico.

CAPÍTULO 2. IDENTIDAD, DIALOGICIDAD Y NARRATIVA

Introducción

Entrevistador: Había una anécdota que yo suelo comentarles a ver qué les parece a los diferentes músicos, de Chick Corea, que el otro día... hablaba sobre el eclecticismo y todo lo abierto que es el jazz, ¿no?, y... decía, bueno, yo pico de aquí, pico de allá, pero “ya no sé ni quién soy”, te quería pedir comentario en ese sentido porque me pareció muy significativo².

Gualberto: Hombre pues yo lo que él piense, ¿él te dijo que ya no sabe ni quién es? Hombre yo creo que él... lo que quería decir, que no sabe quién soy porque él mismo sentía muchas culturas diferentes, el jazz, el flamenco, también le gustaba el rock y la música clásica, y yo ya no sé ni quién soy, él puede decir eso, pero sin embargo la realidad es que Chick Corea sí sabe muy bien quién es, porque ha encontrado su forma de expresión, precisamente él es todo lo que él ha cogido, lo que él dice que ha picado de aquí y de allí, todo eso es él... Él siempre, y muchos músicos lo que terminamos tocando somos nosotros, nosotros siempre tenemos que saber quiénes somos... Claro, aunque tú te sorprendas a ti mismo, que eso es lo bueno... pero para tu tener esa ilusión y esa cosa de tocar... ese impulso creativo, es que tienes varias fuentes de dónde vas cogiendo pero más que cogiendo es que te van viniendo, ¿no?

² El comentario de Corea se incluye en una serie documental titulada “Entre2Aguas”, conducida, a modo de viaje, por el músico y productor español Javier Limón. En el último capítulo de la serie, titulado “Boston, capital del Mediterráneo”, Limón entrevista al pianista Chick Corea antes de un concierto de éste en Israel. Para contextualizar las palabras de Corea a las que nos referimos mostramos a continuación el momento de la entrevista en que surgen:

Javier Limón: En Israel, por ejemplo, no sé por qué, en los últimos diez o quince años han salido tantos buenos músicos de jazz, ¿tienes una explicación?

Chick Corea: Tengo una teoría. En los países del mundo que han tenido más problemas, como por ejemplo los países comunistas, Europa del Este, Polonia, Armenia, Rusia, todos ellos, que han sido privados de libertad durante tanto tiempo y ahora se abren un poco, todos corren a hacer música creativa, y el jazz es una de las formas más creativas. *De este modo, los jóvenes aprenden, porque el jazz no es sólo un estilo, en él hay libertad de expresión, libertad para combinar con todo, combinamos tu música, el flamenco, lo combinamos todo, no sé quién soy.*

Javier Limón: Es fácil para ti porque realmente eres capaz de combinarlo todo

Chick Corea: Creo que ahora es el momento de fusionar culturas, es natural, sí. (Limón, 2011, énfasis nuestro)

Claro, las cosas que has vivido, los pensamientos, nadie, tu piensa un momento... ¿no te vienen a ti a veces pensamientos que tú dices: cómo se me ha venido esto, este pensamiento ahora?, tú no eres dueño, nosotros no pensamos siempre lo que queremos, ni podemos soñar... tú no puedes decir: me voy a dormir pero voy a soñar sobre esto, sobre aquello... Pero la música como es un discurso... una nota te lleva a la otra y hay saltos grandes, enormes, los solos, tú escuchas cualquier solo atentamente y te das cuenta de que una cosa que era muy amable y muy cool, como dicen los americanos, y muy tranquila, se ha convertido de pronto en algo que lleva ya una velocidad y un dramatismo enorme, ¿cómo ha sido eso?, pues esa es la línea de pensamiento que ha seguido esa persona que está tocando, que eso, eso no lo puedes prever tú... Entonces lo de yo ya no sé quién soy lo que quiere decir es que tiene muchas personalidades diferentes pero que todas son él, vamos creo yo eh, esa es mi interpretación, puede ser que él coja ahora y diga, “no, no, yo lo que quiero decir es que me he perdido totalmente ya, que no sé ni dónde estoy de pie”, que no lo creo vamos.

Gualberto García (Anexo 1, interacciones 66-71)

Con la reflexión o interpretación de Gualberto García en torno al comentario de Chick Corea queremos situar este nuevo apartado teórico en el cada vez más complejo, acelerado y confuso escenario de hibridación cultural característico de la posmodernidad. Este escenario viene planteando desde hace varias décadas la necesidad de revisar las concepciones y evaluaciones sobre la identidad sostenidas dentro del ámbito de las ciencias sociales o culturales, las “ciencias de la acción humana”, como las llamaba Jerome Bruner. El proceso de saturación social que autores como Zygmunt Bauman (2005) o Kenneth Gergen (1991), entre otros, asocian a la modernidad tardía y la posmodernidad, viene produciendo un cambio profundo en nuestro modo de conceptualizar el yo y las pautas de vida social en las que éste se inserta. La identidad, o las identidades, generan hoy un intenso e incesante debate generalmente asociado, como hace Canclini (2004) en la siguiente cita, al planteamiento de la incertidumbre:

la convergencia de la fragmentación y la inseguridad en las ciudades, el desconcierto que generan las innovaciones tecnológicas, la radicalización de la

pobreza y otros cambios de formas de vida que modifican los lugares de lo público y lo privado, las maneras de comunicarnos y desencontrarnos. La expansión conjunta y sinérgica de estas transformaciones, con la incertidumbre generalizada que provoca, conduce a atrincherarse en el individualismo y en fantasías de refugio grupales. Después de que Dostoievski dijo “si Dios no existe, todo está permitido”, hemos tenido que aprender a vivir en mayor soledad, sin reglas prescritas, nuestras decisiones y la confrontación con las menos previsibles decisiones de los otros... Gran parte del pensamiento contemporáneo, desde el existencialismo hasta el posmodernismo, es una meditación sobre esta pérdida de certezas. (p. 13)

En un sentido muy similar al expresado por Canclini, Irina Rasskin (2012) ha analizado la inestabilidad, provisionalidad y cambio que habitualmente se atribuye a los actuales fenómenos identitarios situándolos en mitad de una contradicción o “fuego cruzado” entre dos fuerzas opuestas. Por un lado, aquella ligada a la demanda de seguridad, la total pertenencia, el plan de unión colectiva o la reivindicación de una cierta estabilidad. Por otro lado, la relacionada con la necesidad de experimentar diferentes grados de dinamismo en la búsqueda de un proyecto de emancipación, autodeterminación o libertad individual.

El discurso sobre la identidad como destino o condición sin alternativa, característico de la época moderna, habría dado paso a un nuevo planteamiento caracterizado por la búsqueda, negociación, elección, evaluación, confirmación o refutación de las identidades. En este sentido, para Bauman (1996),

si el “problema *moderno* de la identidad” era cómo construirla y mantenerla sólida y estable, el “problema *posmoderno* de la identidad” es en lo fundamental cómo evitar la fijación y mantener vigentes las opciones. En el caso de la identidad, como en otros, la palabra comodín de la modernidad fue “creación”; la palabra comodín de la posmodernidad es “reciclaje”... La principal angustia relacionada con la identidad de los tiempos modernos era la preocupación por la perdurabilidad; hoy es el interés en evitar el compromiso. La modernidad construía en acero y hormigón; la posmodernidad construye en plástico biodegradable. (pp. 40-41)

En un trabajo más reciente, Bauman ha llegado incluso a proponer la hipótesis de que la propia actividad artística se ha convertido en un reflejo de la actual época “líquida” (Bauman, 2007). Por ello, este autor entiende que la función del arte se aleja cada vez más de la posibilidad de ahondar en las tradiciones o de buscar lo duradero: las personas en general, y los artistas en particular, ya no tienen tiempo de acumular consistencias o de aprender. Desde su punto de vista, vivimos en una cultura de la desvinculación, la discontinuidad y el olvido. “La modernidad líquida rehúye el centro”, nos dice, “en la cacofonía de los sonidos y la barahúnda de imágenes –un caleidoscopio en permanente cambio– no hay ningún centro que pueda venir a condensar, solidificar, fijar las cosas” (Bauman, 2007, p. 43).

En el ámbito de la psicología social, y de una manera parecida a la planteada por Bauman, Kenneth Gergen viene hablando desde los años ochenta de un yo fragmentado, asediado, invadido, colonizado por las múltiples, contradictorias y dispares posibilidades de ser que hoy tiene a su disposición. En el justo momento en que un individuo parece tener conciencia de la “mismidad” de su yo, de la posesión de una identidad esencial o coherente, éste se ve impulsado de repente por diferentes opciones, motivaciones, intereses, opiniones, maneras de ser, actividades, etc., que actúan, en sentido contrario, desafiando cualquier esencialismo o coherencia. En su clásico trabajo *El Yo saturado*, Gergen (1991) describe como sigue lo que él llama la “colonización múltiple del yo”:

El yo de cada cual se embebe cada vez más del carácter de todos los otros, se coloniza. Ya no somos uno, ni unos pocos, sino que, como Walt Whitman, “contenemos multitudes”. Nos presentamos a los demás como identidades singulares, unitarias, íntegras; pero, con la saturación social, cada uno alberga una vasta población de posibilidades ocultas: puede ser un cantante de blues, una gitana, un aristócrata, un criminal. Todos esos yoes permanecen latentes y en condiciones adecuadas surgirán a la vida. (pp. 109-110)

Las perspectivas de Bauman y Gergen sugieren preguntas muy relevantes para esta tesis que conectan, además, con el ejemplo o teoría propia elaborada por Gualberto García al comienzo de este apartado. En el planteamiento de Bauman cabe preguntarse si su visión “líquida” del sujeto posmoderno se ajusta a la experiencia relatada por los músicos participantes en esta investigación. ¿Persisten en sus relatos algunos de los elementos excluidos por Bauman, es decir, la capacidad de aprender y ahondar en las

tradiciones, la vinculación, el compromiso personal o la memoria? O, parafraseando a Gualberto, ¿se han perdido totalmente en mitad de la multiplicidad y la diversidad posmoderna hasta el punto de no saber ni cómo están de pie? ¿No dicen desarrollar estos músicos ningún tipo de compromiso o vínculo personal más o menos estable o continuo con el blues? Y, en cualquier caso, ¿es dicho compromiso una mera elección o preferencia entre otras muchas o es más bien, como defiende Charles Taylor en *Sources of the Self* (Taylor, 1989), una creencia de acuerdo con la cual

un determinado modo de vida merece nuestro apoyo, aun cuando nos resulte difícil vivir de acuerdo con él. Nuestras vidas... se entregan a encontrar la mayor realización posible dentro de esas formas de vida, llegando incluso a sufrir por ello si es necesario. (citado en Bruner, 1991/2015. p. 40)

En el caso de Gergen, si el yo es hoy un yo asediado, fragmentado, invadido, conquistado o colonizado, ¿dónde quedan entonces la capacidad de acción de los músicos o la singularidad de sus experiencias, tal y como las describíamos más arriba a través de los ejemplos de Bruner o, especialmente, Boesch? ¿Damos por “liquidado” al sujeto psicológico o, por el contrario, sigue teniendo sentido preguntarnos qué hacen, cómo se mueven o cómo van construyendo nuestros músicos un sentido personal en mitad de la improvisación o el “caleidoscopio posmoderno” del que hablan Bauman o Gergen?

Para tratar todos estos interrogantes hemos dividido la exposición que sigue en tres bloques. En el primero, aclararemos de qué manera vamos a entender el concepto de identidad en esta tesis. Como veremos, se trata de una perspectiva identitaria alejada de abstracciones o esencialismos. Nos interesan las perspectivas, los contextos y las situaciones en las que la actividad identitaria, entendida como acto o proceso de identificación, se va desplegando.

En el segundo, nos centraremos en el carácter múltiple y dialógico que, a nuestro juicio, tiene el fenómeno identitario. En este caso, acudiremos al modelo teórico del *Yo Dialógico* de Hubert Hermans, problematizándolo en todo aquello que tiene que ver con nuestro hincapié en la agencialidad y en la construcción y reconstrucción de la propia identidad a lo largo del tiempo. Además, matizaremos nuestra forma de entender la relación de la persona con la alteridad, –con los otros o con lo otro–, una concepción dialógica, cooperativa, dialéctica, pero también resistente, esforzada, disciplinada,

sacrificada, en la que puede emerger una conciencia agónica de nuestros límites y posibilidades de ser.

Por último, en el tercer bloque expondremos nuestro punto de vista sobre la construcción narrativa del yo. En este sentido, nuestra referencia fundamental serán los trabajos de Jerome Bruner (Bruner, 1986, 1991/2015, 2013).

1. ¿Ser o llegar a ser?: la identidad como proceso

1.1. Del yo esencial al enjambre de participaciones

Julio Cortázar: yo sigo creyendo que uno de los caminos positivos de la humanidad es el mestizaje, cuanto más grande se haga, cuanto la fusión de razas sea mayor más podremos eliminar los chovinismos, los patrioterismos, los nacionalismos de frontera, absurdos, insensatos...

Entrevistador: todos los hombres, el hombre (en referencia al libro de Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*).

Julio Cortázar: Ojalá. No, pero espero que, al mismo tiempo, el hombre sea todos los hombres porque tampoco pienso en un modelo unilateral, ¿te imaginas un mundo en el que todos fuéramos iguales? Bueno, ni siquiera las hormigas lo son porque creo que tienen una división de tareas, ¿no?, o las abejas. No, no, eso no, que el individuo se salve, si no la vida no tiene sentido.

Julio Cortázar en el programa de entrevistas de Televisión Española *A fondo* (Soler, 1977)

Para Gergen, el sujeto psicológico fragmentado descrito por él mismo más arriba no es un sujeto borrado del mapa, “liquidado” por así decir, al modo en que Bauman parece sugerirlo. Efectivamente, Gergen entiende –en un sentido muy similar al planteado por Julio Cortázar en su reflexión– que la erosión posmoderna del “yo esencial” actuaría aumentando la capacidad de constatar o percibir las distintas maneras en que puede crearse y recrearse la identidad personal en las relaciones. El interés por la supuesta identidad “genuina” o “verdadera” –y por las, también supuestas, “características reales” de las personas– se vería reemplazado por la consideración de los contextos, las

situaciones o las perspectivas desde las que se establecen esas identidades o características hipotéticas. De acuerdo con esta idea, Bruner ha citado las palabras de David Perkins en las que este autor sugiere que quizá “la persona propiamente dicha deba concebirse... no como el núcleo puro y permanente, sino como *la suma y enjambre de participaciones*” (Bruner, 1991/2015, p. 116, énfasis nuestro).

Surge así un nuevo sentido del yo –un *yo relacional*, siguiendo la terminología del propio Gergen– que tiene en cuenta su inmersión o distribución en la interdependencia y que entiende que son las relaciones o participaciones de ese yo en el mundo las que se construyen. Para Gergen (1991),

allí donde la concepción romántica como la modernista del yo identificable comienzan a desgastarse, el resultado, en vez de ser el vacío, la ausencia de ser, puede ser –si es que nuestro recorrido por esa trayectoria es admisible– el ingreso en una nueva era que caracterice el yo. Entonces, ya no se lo define como una esencia en sí, sino como producto de las relaciones. En el mundo posmoderno, el yo puede convertirse en una serie de manifestaciones relacionales, y estas relaciones ocuparían el lugar que, en los últimos siglos de historia occidental, tuvo el yo individual. (p. 206)

No obstante, Gergen (1991) advierte que ni el vocabulario romántico ni el modernista son completamente abandonados en las nuevas conceptualizaciones sobre el yo. En el contexto posmoderno, la vigencia de dichas perspectivas pasa por su relativización, tal y como explica a continuación utilizando el concepto de *juego serio*:

No es forzoso abandonar atributos modernistas de la persona como la racionalidad, la sinceridad y el ánimo de perfección, ni tampoco deben ser condenadas a ultranza las formas modernistas de relación –la dedicación a los hijos, la creación de jerarquías, la labor científica, la preocupación por el futuro–. Sin considerar a tales conceptos y acciones como verdaderos, definitivos y superiores, podemos considerarlos como posibilidades... Son juegos serios, formas vitales de la cultura que poseen coherencia interna y validez local. De la misma manera, la perspectiva posmoderna promueve la resurrección del romanticismo. A nadie debe molestarle hablar de su alma, de su pasión o de su comunión con la naturaleza. Más aún, se nos insta a revigorizar el lenguaje de la moral, no porque los principios morales ofrezcan soluciones a los problemas de

la vida sino porque el discurso moral está inserto en determinadas pautas culturales y contribuye a sostenerlas. A través del posmodernismo, entonces, se revitaliza tanto al romanticismo como al modernismo, aunque no en forma excluyente: ambos ocupan su lugar como movimientos significativos y sustanciales dentro del conjunto de juegos serios que ha desarrollado y elaborado la cultura a lo largo de los siglos. (pp. 336-337)

Las ideas de Gergen invitan a pensar el yo no desde una supuesta esencia abstracta o inmutable sino desde el proceso en el que éste va surgiendo, es decir, desde las situaciones específicas en las que dicho yo va actuando y desenvolviéndose. Para ilustrar esta idea el autor utiliza la metáfora musical del *contrapunto*, una técnica consistente en combinar o contrastar, según ciertas reglas, dos o más melodías diferentes y simultáneas. En el mismo sentido en que Mijaíl Bajtín utilizaba el término *heteroglosia* para referirse a la naturaleza compleja del lenguaje en una cultura, el posmodernismo insta, según Gergen (1991), “a una *heteroglosia* del ser, a un vivir a partir de la multiplicidad de voces en la esfera entera de las posibilidades humanas” (p. 336). En todo caso, según este autor, el equilibrio y el diálogo entre todas esas voces no siempre están garantizados:

Surgen de nuestro interior numerosas voces, y todas ellas nos pertenecen. Cada yo contiene una multiplicidad de “otros” que cantan diferentes melodías, entonan diferentes versos, y lo hacen a un ritmo diferente. Esas voces no siempre armonizan. A veces marchan juntas, otras veces no se escuchan unas a otras, o bien emiten sonidos discordantes. (Gergen 1991, p. 125)

Entendida así, esta especie de experiencia *contrapuntística* del yo en la posmodernidad se articularía a través de múltiples voces, acentos, movimientos, armonías, consonancias y disonancias. A simple vista, si extrapolamos la idea del contrapunto a la experiencia cotidiana de las personas, cualquier ilusión de certeza, estabilidad o permanencia podría llegar a desvanecerse continuamente. Diríase que a cada voz o a cada armonía podrían contraponerse otras muchas voces o armonías desestabilizadoras surgidas a veces incluso como un coro de “burlas irónicas” (Gergen, 1991).

Pero Gergen utiliza precisamente la música como ejemplo del concepto de “juego serio” y su pertinencia para pensar sobre los fenómenos identitarios en la posmodernidad. La actitud lúdica que encontramos en la actividad musical, el aparente juego libre que nos

sugiere, se encuentra sostenida por unas determinadas condiciones o estructuras de posibilidad: escalas, armonías, acordes, ritmos, etc. Como advierte Gergen, a la hora de hacer música el intérprete no puede pasar por alto dichas estructuras. Es más, debe haber cierto compromiso y confianza en ellas aunque sin considerarlas únicas o exclusivas. En este sentido, este autor recoge las palabras de la teórica de la literatura y psicoanalista Julia Kristeva (1987), para quien

el descubrimiento... de que yo misma, en los planos más profundos de mis apetencias y deseos, soy insegura, carente de un centro fijo, dividida..., no suprime mi capacidad de compromiso y de confianza, sino que la vuelve literalmente –y de ningún otro modo– lúdica (en el sentido en que es lúdica una pieza de música). (pp. 7-8, citado en Gergen, 1991, p. 270)

Esta concepción del yo enlazaría con la forma de entender la cultura como relación dialéctica entre *estructura* y *proceso* que hemos adoptado en nuestro apartado teórico anterior. En efecto, al hablar del *yo relacional, distribuido, contextualizado*, debemos considerar la *estructura* cultural y humana que sostiene o conforma su *proceso*, lo que dicho yo hace o puede llegar a hacer, los *juegos serios* en los que está inmerso y que puede llegar a jugar. Pero también debemos tener en cuenta que el propio proceso o devenir, el mismo *juego serio* que se juega, puede ir transformando o modificando las reglas o condiciones de posibilidad que lo han impulsado.

De esta manera, la identidad tendría que ver no solo con el *ser* –quiénes somos o de dónde venimos– sino también con el *devenir*, el proceso de *llegar a ser* o *convertirnos en* personas, músicos, ciudadanos, etc. La valoración anterior de Gualberto García sobre el comentario de Chick Corea es un ejemplo muy ilustrativo de esta combinación entre aspectos estructurales y dinámicos o temporales. Desde el punto de vista teórico que venimos adoptando en este trabajo, la sorpresa, la imprevisibilidad y el dramatismo que adquiere en determinadas ocasiones un solo de guitarra puede entenderse casi en los mismos términos en que podemos pensar nuestro propio devenir vital como personas. Un fluir o una corriente que parte de ciertas tramas, bases o condiciones –tonalidades, acordes, ritmos, afinaciones, melodías, modelos o referentes de partida, etc.– pero que también implica la apertura a nuevas posibilidades de cambio o variación y a nuevas estructuras.

1.2. De los actos de significado a los actos de identificación

Por todo lo que venimos comentando, la perspectiva no esencialista que defendemos en este trabajo debe prestar atención a las *funciones* de los fenómenos identitarios; es decir, para qué sirve a las personas en determinadas circunstancias referirse a la identidad, no como algo que se “es” o que “se tiene” sino en cuanto que recurso que se “usa” o se “hace”. Como ha señalado Rasskin (2012, p. 94), cabe decir que estas funciones tienen que ver, en sentido general, con cuestiones como “¿a qué nos parecemos?”, “¿con qué nos identificamos?”, “¿en qué nos distinguimos de los otros o del otro?”, “¿qué nos especifica?” o “¿qué nos hace saber que somos los mismos o que dejamos de serlo?”

La adopción de esta forma de mirar o entender la identidad no delimita únicamente una postura teórica sino que también constituye un factor determinante para la orientación metodológica de este trabajo. Si en el apartado anterior hemos establecido como punto de partida de nuestra investigación el *acto de significado* que el blues representa para los músicos participantes, en este nos centramos en los *actos de identificación* que éstos van relatando. Son precisamente estos *actos de identificación* los que, desde nuestro punto de vista, van poblando y repoblando la dialéctica entre *estructura* y *proceso* que hemos mencionado más arriba o el *enjambre de participaciones* señalado anteriormente por Perkins. De acuerdo con Alberto Rosa y Florentino Blanco (2007),

la cuestión de la identidad se convierte en el de la identificación – el resultado del acto de identificarse—... Esto tiene consecuencias metodológicas para la psicología. Su tarea es analizar los actos de identificación de una persona, la función que tienen en su vida y los recursos que utiliza para este propósito; algo a lo que sólo podremos acercarnos prestando atención a las formas caleidoscópicas que estas operaciones adoptan en los escenarios en que son llevadas a cabo... Así las cosas, ¿qué es la identidad para nosotros? En lugar de hablar de la identidad como una entidad trascendental debemos empezar nuestro juego refiriéndonos a actos de identificación. Estos actos se componen de acciones conectadas entre sí dentro de esquemas intencionales que son la base de los guiones de conducta. Implican intencionalidad en el sentido Brentiano del término – se refieren a algo diferente al agente y al acto en sí mismo—. Cualquier acto de identificación conlleva identificar una cosa con otra; en consecuencia, este

acto tiene una direccionalidad y objetividad inmanentes, además de ser siempre culturalmente significativo y estar situado en un escenario particular. (p. 6)

Con respecto a los actos de identificación, nuestro análisis atenderá a las tres funciones básico-formales descritas por Rasskin (2012). La primera función sería la de *vinculación*: ¿con qué artefactos, materiales o simbólicos –musicales en sentido general, y *blueseros* en un sentido más específico o concreto– dicen vincularse nuestros músicos? En este punto debemos precisar que, como ampliaremos en un apartado posterior, no vamos a entender la música blues únicamente desde un punto de vista estético, estructural o técnico, atendiendo a las adscripciones, más o menos estables, que los participantes dicen tener o haber ido teniendo con determinados instrumentos, instrumentistas, estilos, sonoridades, etc. También vamos a explorar la vinculación de nuestros músicos con determinados aspectos no estrictamente musicales pertenecientes al ámbito del blues, como valores éticos, filosofías de vida, guiños existenciales, imaginarios, mitos histórico-culturales, etc.

La segunda función correspondería a la de *especificación* o *individuación*. Aquí exploraremos en el relato de los participantes los marcos de similitud y diferencia que van estableciendo: ¿a qué dicen parecerse o haber querido parecerse? ¿Qué les distingue o en qué quieren desmarcarse? ¿Por qué estos “demarques”? ¿De qué modo los relatan o qué proceso refieren?

Por último, la tercera función, la de *continuidad*, estaría relacionada con el surgimiento de cambios y el grado o intensidad en que éstos se han dado, tomando como base el transcurso del tiempo. ¿Cómo perciben nuestros músicos que han ido cambiando sus particulares relaciones con la música y el blues? ¿Qué elementos se mantienen? ¿Qué otros cambian?

En definitiva, recogiendo la síntesis de Fernanda González (2010), nuestra perspectiva sobre el fenómeno identitario podría resumirse como sigue:

La identidad puede ser entendida en términos de proceso de identificación (Rosa y Blanco, 2007), así como del logro de ciertas adscripciones –más o menos estables– que un sujeto puede tener y reconocer que tiene con diferentes objetos: la nación, la profesión, las costumbres y tradiciones, el género, etcétera. En ese sentido, la identidad sería el proceso (continuo y recursivo) y el resultado (siempre provisorio e inacabado) de las actuaciones semióticas de un cierto agente con

la mediación de una serie de artefactos culturales. De este modo, el sujeto podrá entenderse a sí mismo como otro, reconocerse en sus actuaciones pasadas (y en sus recuerdos mediados) e imaginarse en términos futuros, todo ello, como resultado de un trabajo de memoria y de formación narrativa de la identidad. (pp. 188-189)

Por lo tanto, en esta tesis hablaremos de una identidad contextualizada, situada, relacional, mediada, distribuida, hibridada, potencialmente dialógica y –debido a nuestra herramienta metodológica principal, la entrevista– puesta en práctica mediante un ejercicio narrativo. No pretendemos “desenterrar” la supuesta identidad genuina, oculta, esencial de nuestros músicos, que nos expresaría de forma transparente lo que éstos realmente “son” o “han sido”. Ni tampoco es nuestro objetivo “desnudar” o reconstruir el “verdadero” proceso de construcción identitaria que estos músicos dicen haber ido forjando, en el caso de que tal reconstrucción fiel fuera posible.

En los términos dinámicos en que venimos caracterizándolo, el acto o el proceso identitario es aquel que surge en la situación concreta de entrevista con el músico. De esta manera, como aclararemos al ocuparnos de la perspectiva narrativa adoptada por nuestro trabajo, partimos de sus recuerdos, opiniones, construcciones de sentido, experiencias, identificaciones, etc., pero también de nuestras preguntas, devoluciones e interacciones como entrevistadores. Es en esa dinámica donde los músicos participantes van imaginando y construyendo relatos sobre sus propios orígenes, rumbos o derroteros, y no sólo en cuanto músicos sino también en cuanto personas.

2. Dialogicidad

2.1. Modelo teórico del Yo Dialógico: características fundamentales

En las últimas décadas han sido numerosos los acercamientos académicos que, desde la psicología y otras disciplinas afines, han desarrollado una perspectiva dialógica para intentar comprender las múltiples y cambiantes formas que puede adoptar la identidad (Bhatia, 2007; Hermans y Kempen, 1993; Josephs, 1998; Sampson, 1993; Valsiner, 1998). Estas aproximaciones dialógicas parten de una descentralización de los conceptos de yo y cultura, precisamente en un momento histórico en el que ambos términos se encuentran en continuo movimiento y mezcla. Tanto el yo, que no es ya un yo

individualizado o encerrado sobre sí mismo, como la cultura, que tampoco puede ser pensada ya como un concepto abstracto o reificado, pasan a considerarse como mutuamente incluyentes y compuestos por una multiplicidad de posiciones entre las que pueden establecerse diálogos o contrapuntos.

Pero, ¿en qué consiste la propuesta de un *Yo Dialógico*? El modelo teórico de Hermans y sus colaboradores recoge influencias muy diversas provenientes de la fenomenología de Martin Heidegger o Merleau Ponty, el pragmatismo norteamericano de William James o George Herbert Mead, la escuela dialógica rusa de Mijaíl Bajtín, el construccionismo social de Kenneth y Mary Gergen, o también la psicología narrativa de Theodore R. Sarbin, entre otros (Belzen, 2006). La idea principal consiste en proponer un concepto de yo integrado por una multiplicidad de posiciones relativamente autónomas dispuestas en un paisaje imaginario. El punto de partida, en principio, se encuentra en la psicología narrativa de Sarbin (1986), quien entiende la narración autobiográfica como la obra de un único autor que cuenta una historia sobre sí mismo como actor principal o protagonista.

No obstante, no será Sarbin la referencia básica del modelo. La inspiración fundamental la encontramos en los estudios de Mijaíl Bajtín sobre los orígenes de la novela y también en sus análisis de los personajes creados por Fiódor Dostoievski. De acuerdo con esta perspectiva, el yo es entendido como una novela polifónica compuesta por múltiples voces que se acompañan y se oponen de forma dialógica. Una pluralidad de conciencias y mundos, de personajes y destinos, que se desenvuelve de forma dinámica e independiente sin estar sujeta al mundo objetivo organizado por la conciencia individual de un único autor concreto. Bajtín concibe la novela como el correlato semiótico de la conciencia polifónica moderna, opuesta al autoritarismo y al monólogo del relato épico:

La novela se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante. La novela no se edificó –ya desde el principio– en la imagen alejada del pasado absoluto, sino en la zona de contacto directo con esa contemporaneidad imperfecta. En su base está la experiencia personal y la libre ficción creadora. La nueva y lúcida imagen artística novelesca en prosa, y el nuevo concepto científico crítico, basado en

la experiencia, se formaron paralelamente y al mismo tiempo. (Bajtín, 1975/1989, p. 483)

En general, son tres las características principales que, al margen de posteriores ampliaciones, pueden resumirnos el modelo dialógico de Hermans. La primera de ellas es su oposición a una visión centralizada e individualista del yo, entendido como algo discreto con relación al otro. La existencia del *Yo Dialógico* es siempre una existencia para otro y con la ayuda del otro. La influencia de Bajtín (1979/2000) en este punto resulta decisiva, como demuestra el siguiente extracto del autor ruso:

La insuficiencia, la imposibilidad existencial de una sola conciencia. Sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia (con el *tú*). La ruptura, la desunión, la clausura en sí mismo como la causa principal de la pérdida de sí mismo. No aquello que sucede intrínsecamente, sino lo que acontece en la *frontera* de la conciencia propia con la ajena, en el *umbral*. Todo lo intrínseco tampoco se centra sobre sí mismo, sino que está orientado extrínsecamente, dialogizado, cada vivencia intrínseca se ve en la frontera encontrándose con el otro, y toda la esencia está en este intenso encuentro. Es el grado superlativo de socialidad (no externa, cosificada, sino intrínseca). En eso Dostoievski se opone a toda la cultura decadente e idealista (individualista), de la soledad inexorable. Afirma que la soledad es imposible e ilusoria. La misma existencia (intrínseca y extrínseca) es una *profunda comunicación*. **Ser quiere decir comunicarse**. La muerte absoluta (el no ser) es permanecer sin ser escuchado, sin ser reconocido, sin ser recordado (como Hipólito). **Ser significa ser para otro y a través del otro, para sí mismo**. El hombre no posee un territorio soberano interno, sino que siempre y por completo se encuentra en la frontera; al mirar en su interior, mira *a los ojos del otro*, o bien *a través de los ojos del otro*. (p. 163, énfasis del original)

La construcción del sujeto, lejos de cualquier indicio de centralidad, será, por tanto, dialógica, polifónica, social. Sin el otro, no hay posibilidad subjetiva. En última instancia, *somos* en la medida en que los otros existen y es el otro el que nos otorga la posibilidad de existencia.

La segunda característica definitoria del modelo del *Yo Dialógico* tiene que ver con la noción de “posición del yo” y con la forma de entender su dimensión social. Aquí puede apreciarse el distanciamiento de Hermans con respecto a clásicos de la tradición pragmatista norteamericana como George Herbert Mead. Según Hermans,

el “Yo” fluctúa entre posiciones diferentes e incluso opuestas. El “Yo” tiene la capacidad de dar voz, imaginativamente, a cada posición, de forma que pueda establecerse la relación dialógica entre las distintas posiciones. Las voces funcionan como personajes que interactúan en una historia, envueltos en el proceso de pregunta y respuesta, acuerdo y desacuerdo. El *yo dialógico* es concebido como social, no en el sentido de que un individuo encerrado sobre sí mismo tome partido de intercambios sociales con otras personas situadas en el exterior sino en el sentido de que pueden ser las otras personas las que ocupen posiciones dentro de un “Yo polifónico” (Hermans, Kempen, y van Loon, 1992, pp. 28-29, traducción propia).

Para Hermans y sus colaboradores, el posicionamiento del yo no implica la toma pasiva y estática de la perspectiva del otro, lo que Mead (1934) llamaría “adoptar el rol del otro”. Conlleva, más bien, la construcción dinámica y flexible de otra persona o ser como posición que puede ocuparse y mediante la cual se crea una perspectiva alternativa no sólo del mundo sino de sí mismo. Por el poder de la imaginación, actuamos como si fuéramos el otro y como si el otro fuera nosotros, y las formas de entender la alteridad pueden estar muy relacionadas con el otro real o bien ser completa o parcialmente imaginadas.

Este desmarque con respecto a la teoría identitaria de Mead desafía, a su vez, la noción de *aculturación* entendida como una categoría estática. Muy al contrario, la polifonía del *Yo Dialógico* nos invita a pensar en la aculturación como un proceso dinámico, plural y siempre inacabado en el que van surgiendo nuevos significados culturales, algunos de ellos incluso contradictorios. En contraste con los modelos universales elaborados desde la Psicología Transcultural, Hermans no entiende que las voces conflictivas deban ser reemplazadas necesariamente por un nuevo conjunto de voces integradas o armoniosas. La constatación de que existen relaciones asimétricas de poder entre distintas voces y posiciones del self es un argumento básico y central en su modelo dialógico. Dicha asimetría resulta indispensable para reconocer tanto la

variabilidad y la diversidad como la naturaleza culturalmente construida y socialmente situada de las identidades híbridas.

La tercera característica mencionada por Hermans y Kempen consiste en rechazar un ideal del yo entendido como estructura centralizada de equilibrio. La pluralidad y dialogicidad entre sus múltiples posiciones impediría concebirlo como si de un centro de mando o control se tratara. No existe, por lo tanto, un *sujeto agente* reconocible que pueda ser entendido como punto de partida axiomático para la construcción del diálogo. En este sentido, Hermans recoge el argumento de Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (Bajtín, 1979/2005) y lo interpreta como sigue:

En este trabajo recurre a la idea de que en las obras de Dostoievski no hay un solo autor –el propio Dostoievski– sino varios autores o pensadores, es decir, personajes como Raskolnikov, Myshkin, Stavrogin, Ivan Karamazov y el Gran Inquisidor. Estos personajes no son tratados o presentados como esclavos obedientes al servicio de un autor-pensador, Dostoievski, sino como pensadores independientes, cada uno de ellos con su propia visión del mundo. Cada protagonista es entendido como el autor de su propia ideología y no como el producto de la visión artística de Dostoievski. Hay una pluralidad de conciencias y mundos en lugar de una multitud de personajes y destinos dentro de un mundo organizado, objetivado y homogeneizado por la conciencia individual de Dostoievski. Como en una obra musical polifónica, múltiples voces se acompañan y se oponen dialógicamente unas a otras. (Hermans, 2001, p. 245, traducción propia)

2.2. Problematizaciones al modelo

2.2.1. ¿“Liquidación” del sujeto agente?

De acuerdo con nuestro hincapié en la agencialidad de las personas y en la singularidad de sus experiencias, es esta última característica que acabamos de mencionar la que nos plantea más interrogantes. Tomemos, por ejemplo, un concepto clásico recuperado por Gergen (1991, p. 337), el de *sofrosyne*, central para los griegos de la época homérica y ahora prácticamente desaparecido. La *sofrosyne* era representada con la imagen del conductor de un carro capaz de manejarlo con destreza controlando la fuerza y el brío de

sus corceles. Gergen advierte que la evidente desaparición de un *sujeto agente* en la mayoría de perspectivas identitarias posmodernas –entre las que cabe situar, a nuestro juicio, al *Yo Dialógico* de Hermans– nos enfrenta a la siguiente pregunta: ¿qué quedaría de la *sofrosyne* griega si nos olvidásemos del conductor que hace posible que el carro y sus corceles se muevan y avancen? ¿No es posible incorporar de nuevo la imagen tomada de este concepto griego a las actividades de nuestro tiempo?

Si la identidad es una obra polifónica compuesta por múltiples voces descentralizadas, autores como Sunil Bhatia (2002, 2007) o Jaan Valsiner (2000) han planteado, en el mismo sentido en que lo hace Gergen, la necesidad de atender a las siguientes cuestiones: ¿dónde queda el sujeto psicológico si entendemos dichas posiciones o voces narrativizadas como superestructuras que nos lo anulan? ¿Quién mantiene unidos a los múltiples yoes, discontinuos y líquidos, fundidos el uno con el otro? Si no existe un *sujeto agente* que comprenda un espacio de vida propio, que tenga conciencia de cuál es su posición, de cuáles son sus posibilidades o alternativas de acción, ¿cómo puede dicho sujeto tomar la perspectiva del otro? Es decir, ¿dónde empieza el diálogo en un *Yo Dialógico*? Valsiner (2000) resume estos interrogantes de la siguiente forma:

La noción de Posición del “Yo” implica la necesidad de un “Yo” nuclear que asuma una Posición del Yo. En cualquier actividad hay un agente cuyo papel activo hace la actividad posible. No importa la extensión social de una actividad o un diálogo – el escenario para ello se desarrolla a partir de la existencia de la(s) persona(s). La persona –quien construye las Posiciones del Yo– lo hace desde un punto de partida constituido por alguna localización específica dentro de su propio campo psicológico. (p. 6, traducción propia)

Según Wertsch (1993), ni siquiera el propio Bajtín “liquidaba” la posibilidad de un *sujeto agente*. Efectivamente, su idea, citada más arriba, de que el hombre “no posee un territorio soberano interno” se opone a una concepción del individuo como “metafísicamente independiente de la sociedad” (Taylor, 1985, p. 8). Pero, como ha afirmado Holquist (1986), en la explicación de la dialogicidad que hace Bajtín resulta imprescindible el establecimiento previo de un campo psicológico de acción, propio de cada persona, desde el que comenzar el diálogo: “para cada palabra del enunciado que estamos en proceso de comprender, proponemos, por así decirlo, un conjunto de nuestras

propias palabras como respuesta” (Voloshinov, 1929/1973, p. 102). La dialogicidad consistiría, por tanto, en tratar de entender al otro haciéndole y planteándole nuestras propias preguntas. Pero, ¿quién hace esas preguntas?

En este sentido, Valsiner (2007) ha sugerido una relectura atenta de la perspectiva de Bajtín, sobre todo en lo que tiene que ver con el pasaje del autor ruso que citamos a continuación:

La palabra del lenguaje es una palabra semi-ajena [en ruso, *chuzoye* –aquello que no me pertenece, que me es desconocido]. Se convierte en “propia” cuando el hablante la puebla con su intención, con su acento, cuando se apodera de ella y la inicia en su aspiración semántica expresiva. Hasta el momento de su apropiación [en ruso, *prisvoenie*] la palabra no se halla en un lenguaje neutral e impersonal (¡como si el hablante la tomara de un diccionario!), sino en los labios ajenos, en los contextos ajenos, al servicio de unas intenciones ajenas: es desde ahí desde donde necesita tomarla y apropiarse de ella. (citado en Valsiner, 2007, p. 160, traducción propia)

En opinión de Valsiner (2007), esta cita –que ha sido y sigue siendo, como es nuestro caso, ampliamente comentada en el ámbito de las ciencias sociales– suele utilizarse con el fin de hacer hincapié en la idea de que nuestra palabra es, como diría el propio Bajtín, “siempre en parte de algún otro” (Bajtín, 1981, pp. 293-294). Se quiere subrayar con ello el carácter socialmente situado de la palabra y de la persona que la utiliza. Como señala Fernanda González (2010), desde esta perspectiva bajtiniana “el enunciado singular, con toda su individualidad y su creatividad, no puede contemplarse como combinación absolutamente libre de formas del lenguaje” (p. 190). El hablante siempre apela a un lenguaje social que da forma a lo que quiere decir.

Sin embargo, para Valsiner la cita de Bajtín puede ser analizada desde otro punto de vista. Para él, el argumento sostenido por el autor ruso apunta también al hecho de que en la interdependencia dinámica entre la agencialidad personal y el ámbito social en la que ésta se ejerce, la persona juega un papel protagonista activo, decisivo y responsable. Coincidiendo con lo expuesto más arriba por Bruner y especialmente Boesch, los enunciados siempre pertenecen a alguien y se llevan a cabo desde una perspectiva particular, con una intención y una visión concreta del mundo (González, 2010). Somos nosotros quienes, mediante un proceso de ventrilocución (Bajtín, 1981; Wertsch, 1993),

tenemos que traernos las palabras que ya están vivas “en los labios de los otros” y hacerlas nuestras, esforzarnos en continuar dándoles nueva vida, aportarles el sentido personal conferido por nuestra propia experiencia, memoria personal histórica, forma de sentir y también, como veíamos anteriormente con Boesch, por nuestras intenciones, propósitos y horizontes vitales (véase a este respecto, Valsiner, 2007, pp. 160-170).

En definitiva, somos nosotros quienes ponemos a andar la cultura y hacemos de ella un proceso y un horizonte. Siguiendo este argumento, Valsiner (2007) propone una versión de sujeto psicológico entendido como agente fronterizo, “viajero en tierras extrañas”:

La persona se encuentra constantemente en la frontera entre lo que conoce (por ejemplo, mi sistema personal de sentido –significados subjetivos basados en mis experiencias vitales *hasta el momento actual*) y lo que todavía no conoce personalmente. Esto último es sugerido socialmente por los otros mediante el uso de artefactos semióticos (por ejemplo, mi recepción de la “palabra” procedente de los “labios ajenos”, que presentan ante mí un sinfín de mundos personales remotos, extraños, desconocidos aún). A este respecto, toda persona es un viajero en tierras extrañas, algunas de las cuales llegan a ser suyas mediante la colonización de sus significados. (p. 161, énfasis del original)

En esta condición fronteriza descrita por Valsiner, la construcción de sentido implica para las personas una transición continua entre familiaridades y extrañamientos. Tratamos de hacer familiar lo que nos resulta extraño mediante una constante creación de sentido personal basada en sistemas culturales de significado. Pero, de forma inversa, también tenemos la posibilidad de convertir lo ajeno, exótico o lejano en cercano, familiar o próximo (Valsiner, 2007, 2014). Como veremos, esta tesis persigue precisamente esa constante y continua búsqueda, esa repetida oscilación o acomodación entre la cercanía y la lejanía, a través de la experiencia relatada por los músicos participantes.

2.2.2. Diálogo y sacrificio

La propuesta de Valsiner (2007) de un yo siempre fronterizo, en busca de sentido y significado conecta con otro de los aspectos del *Yo Dialógico* que, a nuestro juicio, puede ser problematizado: el de las posibilidades, constructivas o destructivas, que se abren en nuestra relación con la alteridad. Decíamos antes que Hermans entendía la aculturación como un proceso dialógico, dinámico y plural en el que pueden ir surgiendo nuevos significados culturales. Algunos de ellos incluso serán conflictivos o contradictorios, y no siempre podrán ser reemplazados por un conjunto armonioso o integrado de nuevas voces.

No obstante, las condiciones de posibilidad previas a cualquier diálogo, e incluso el propio diálogo en sí, parecen darse por sentadas en este modelo. Autores como el citado Valsiner (2007) afirman, por el contrario, que dialogar con el otro e incorporarlo a nuestras formas de vida exige una inmersión cultural esforzada y, en muchas ocasiones, elusiva. Ésta debe ser llevada a cabo, además, por un *sujeto agente* reconocible, que comprende un espacio psicológico de acción desde el que comienza el diálogo. La acomodación o asimilación de significados, en el sentido piagetiano de estos dos últimos términos, supone una especie de “colonización” o “conquista”.

En todo caso, como también apuntábamos más arriba, en las ideas de Valsiner puede rastrearse la influencia decisiva de Boesch. Para este último, el potencial de acción del ser humano puede decantarse tanto por el diálogo y la construcción como por el monólogo y la destrucción, convirtiendo la cultura en un espacio ambiguo y conflictivo (ver, por ejemplo, Boesch, 1991; 2007). De hecho, la propia experiencia personal de este autor estaría muy relacionada con dicha circunstancia al recordar su descubrimiento de los horrores del nazismo, tal y como describe a continuación:

Cuando empezó a conocerse la extensión y la profundidad de la depravación del régimen alemán nazi comencé a sospechar que el mal también podía hundir sus raíces en el arte, como por ejemplo descubrí en el despiadado Fausto de Goethe. Mi admiración por los poetas alemanes se tornó en profunda desconfianza. Fueran o no justificados estos pensamientos, me hicieron sensible al germen de maldad que pudiera ocultarse incluso en la alta cultura. (Boesch, 2007, p. 316-317, traducción propia)

En una comunicación personal con Lonner y Hayes (2007b), Boesch admitía además que aquella experiencia temprana transcurrida durante el período de entreguerras en su Suiza natal –una nación no implicada en ninguna de las dos grandes contiendas pero igualmente acuciada por la depresión económica y el miedo a la invasión de las tropas nazis–, resultaría decisiva para estimular su posterior deseo de comprender las complejidades, claroscuros y contradicciones del comportamiento humano:

Todo aquello tiñó mi niñez, adolescencia y adultez temprana de una atmósfera de miedo e incertidumbre ante las atrocidades humanas. Crecer en la cultura europea de aquel tiempo probablemente hizo surgir en mí el deseo de un mundo diferente. De esta manera, las circunstancias personales y culturales se combinaron para determinar desde entonces mi forma de pensar y actuar. (Lonner y Hayes, 2007b, p. 18, traducción propia)

Aunque esta tesis se sitúa, obviamente, en un contexto temático, sociohistórico, político y económico muy diferente al descrito por Boesch en las dos citas anteriores, compartimos la visión escéptica de este autor sobre la bondad y la creatividad del ser humano. No obstante, nuestro trabajo apuesta por la posibilidad de un encuentro dialogante, constructivo y responsable con el mundo, con el otro. La postura teórica de Boesch nos interesa precisamente porque, como decimos, no da por sentado el diálogo sino que lo entiende también, a veces, como diálogo interrumpido, elusivo, resistente. Éste exigiría disciplina y sacrificio, y representaría un largo, tenso y, en muchas ocasiones, frustrante esfuerzo hasta conseguir acomodar, asimilar e interpretar un contenido cultural concreto (Boesch, 1991).

Considerando esta cuestión, el argumento recogido en “El sonido del violín” (Boesch, 1993/2002) será especialmente relevante para entender este trabajo de investigación, como veremos con más detenimiento en el apartado dedicado a especificar nuestra perspectiva teórica sobre el fenómeno musical. En dicho trabajo, Boesch explora específicamente la disciplina, el esfuerzo y el sacrificio requeridos para aprender a dominar un instrumento musical, concretamente el violín. Una disciplina que, pese a las barreras, las limitaciones y los obstáculos, intenta hacer del violín –entendido aquí como alteridad, como metáfora del otro– una “promesa de significado” (Boesch, 2007, p. 310).

En lo que a esta investigación se refiere, dicha “promesa de significado” viene conformada por un ámbito cultural y musical como el blues, particularmente sus

artefactos materiales y simbólicos característicos –desde lugares, imaginarios, historias, anécdotas, narrativas, mitologías o filosofías de vida hasta discos, intérpretes, instrumentos, técnicas, estilos específicos, etc–. Vamos a entender el acercamiento de nuestros músicos españoles al blues desde una concepción dialógica, dialéctica. El blues funciona entonces en los relatos como un paisaje sonoro o un interlocutor, desconocido en un principio, que paulatinamente tendrá la posibilidad de ir representando algo familiar, íntimo, lleno de oportunidades para el desarrollo personal y la incorporación significativa y constructiva a la vida.

Pero también vamos a explorar, de acuerdo con las ideas de Boesch o Valsiner, la inmersión cultural que dicho género ha requerido a cada participante, es decir, la disciplina o resistencia que les ha impuesto. El blues será entendido así como horizonte cultural y personal desde el que puede ir emergiendo no sólo un potencial de acción sino también una conciencia de nuestros límites, de nuestras posibilidades de ser. En este caso, como suponía Vygotsky, “viajamos” de lo interpsicológico a lo intrapsicológico. Terminada nuestra conversación en el ámbito público, compartido, nos preguntamos y nos respondemos entonces a nosotros mismos, conversamos a través del diálogo interno para indagar en quiénes somos o queremos *llegar a ser*, para encontrar sentido a la vida (Mead, 1934; Vygotsky, 1988; Wertsch, 1993).

La conciencia aparece aquí como contacto social con uno mismo; el lenguaje se dirige al sí mismo como si fuera otro (Ricoeur, 1996). Este “uno mismo” no puede entenderse como un lugar interno o cerrado en sí mismo sino como “la expresión semiótica del contacto entre el organismo y el ambiente exterior” (Silvestri y Blank, 1993, p. 101). También entonces podemos darnos cuenta, como afirmaba Boesch, de nuestros límites, de la disciplina que impone acercarnos al otro, ya sea este un lenguaje, un estilo musical o un instrumento.

En el caso de nuestros músicos de blues queremos explorar si la forja de una cultura personal *bluesera* puede también conllevar la construcción de una conciencia, propiamente musical en este caso. A partir de ese “otro” lejano y extraño que es el blues –entendido como género o forma musical en principio ajena o remota, en términos geográficos, e incluso cronológicos, respecto del marco cultural en el que nuestros participantes habrán de proyectar su pasión estética– nos preguntamos por la posibilidad de que éstos acaben construyendo un referente cercano y familiar. Es decir, un ámbito de

adscripción identitaria en el que puedan verse reflejados como músicos y como personas. Nos interesa saber si en el “viaje” que se inicia hasta experimentar esta familiaridad o intimidad con el blues, el músico/viajero es capaz de desestabilizar lo propio y lo ajeno, lo cercano y lo lejano, y si puede leerse, pensarse, escribirse, narrarse o explicarse a sí mismo a través de la alteridad representada, en origen, por el blues. En este punto resulta especialmente interesante e ilustrativa la perspectiva de Bajtín, concretamente su reflexión sobre las maneras en que una cultura ajena puede ser comprendida y asimilada. El autor lo explica así:

Existe una idea muy persistente, pero unilateral y por lo mismo incorrecta, acerca de que para una mejor comprensión de la cultura ajena es necesario trasladarse a su interior y, olvidando la suya, ver el mundo a través de los ojos de esta cultura ajena... Una comprensión creativa no se niega a sí misma, ni su lugar en el mundo, su cultura, y no olvida nada... **Un sentido descubre sus honduras al encontrarse y toparse con otro sentido ajeno: entre ellos se establece una especie de diálogo, que supera el carácter cerrado y unilateral de ambos sentidos, de ambas culturas.** Planteamos preguntas nuevas a una cultura ajena, que ella misma no se había planteado, buscando en ella respuestas a nuestras preguntas, y la cultura ajena nos responde descubriendo ante nosotros sus nuevos aspectos, las nuevas profundidades del sentido. **Sin las preguntas propias no puede ser creativamente comprendido lo otro y lo ajeno (por supuesto, sin las preguntas serias y auténticas).** En un semejante encuentro dialógico de dos culturas, ellas dos no se funden ni se mezclan, sino que cada una conserva su unidad y su integridad abierta, pero las dos se enriquecen mutuamente. (Bajtín, 1979/2000, p. 158, énfasis del original)

Siguiendo el ejemplo de Bajtín, en esta tesis vamos a entender los relatos de los músicos participantes como construcciones de sentido en las que éstos nos hablan de sus respectivas *conversaciones* con un interlocutor particular: el blues. ¿Cómo recuerdan el inicio de dicha conversación? ¿Qué elementos, según ellos, la componían y qué nuevos elementos han ido añadiéndose, y continúan haciéndolo, en el momento de la entrevista? ¿Qué preguntas les han planteado o le plantean al blues? ¿Qué conclusiones han ido sacando de todo ello para, de una u otra forma, conquistar o fundar un sentido propio, es decir, una forma personal de entender y sentir este género musical? Tal y como se planteaba Gualberto más arriba al hablar de su “sentimiento de blues trianero”, queremos

saber hacia dónde puede dirigirse la *conversación* con el blues según nuestros entrevistados. Entre qué lugares puede discurrir, qué derroteros o caminos inesperados puede tomar. En definitiva, qué sentimientos y significados, colectivos o individuales, puede poner en juego.

2.2.3. Despliegue temporal de la identidad: vigencia del “Yo como conocedor” (Self as knower) de William James

Otra problematización señalada por autores como Valsiner (2000) o Bhatia (2002, 2007) es la escasa atención del modelo del *Yo Dialógico* al aspecto temporal, es decir, a la construcción y reconstrucción de la propia identidad a lo largo del tiempo. Estos autores plantean la necesidad de revisar precisamente otros de los pilares teóricos básicos del modelo junto al de Bajtín, el de William James, sobre todo su clásica distinción entre el “Yo como conocedor” (*I* o *self-as-knower*) y el “Yo como conocido” (*Me* o *self-as-known*).

El “Yo como conocedor” tendría para James tres características básicas: la primera sería la continuidad o el sentido de identidad personal más o menos invariable a lo largo del tiempo; la segunda se referiría a la distintividad, individualidad o diferenciación con respecto a los otros; y por último, la tercera haría referencia a la voluntad, que vendría reflejada por la continua apropiación y rechazo de pensamientos a través de los que el “Yo como conocedor” se pone a prueba como procesador activo de experiencias.

En cuanto al “Yo como conocido”, éste vendría constituido por todos aquellos elementos empíricos que cada persona considera como propios, en palabras de James (1890), “no solamente su cuerpo o sus facultades físicas sino también sus ropas y su casa, su esposa y sus hijos, sus antepasados y amigos, su reputación y sus trabajos, sus tierras y sus caballos, su barco y su cuenta corriente” (p. 291, traducción propia). El propio Hermans señala que este yo propuesto por James se extiende al entorno en el que la persona se mueve y desafía así la noción cartesiana de yo, basada en una concepción dualística no sólo de la mente y el cuerpo sino también del yo y los otros (Hermans y Kempen, 1993).

Para James, de manera muy similar a como lo expondría Bajtín años más tarde, el otro no se encuentra simplemente habitando por “fuera de nuestra piel”. Ese otro habita también *en* nosotros. El contraste, la oposición y la negociación componen de esta manera un yo distribuido e integrado por múltiples voces que pueden converger o discrepar. Y es precisamente ese contraste, esa disputa y conflicto entre sus diferentes partes, la que en nuestra opinión constituye una de las características más interesantes de la teoría de James (1890), que queda sintetizada, con el característico sentido del humor de su autor, en el siguiente pasaje:

A menudo, tengo que vérmelas cara a cara con la necesidad de atenerme a uno de mis yoes empíricos y de renunciar al resto. La cuestión no es que yo fuera, en el caso de que pudiera, guapo y gordo y presumido, y un gran atleta, y ganar millones al año, o ser un tipo ingenioso, un vividor y un seductor, además de un filósofo, un samaritano, un estadista, un guerrero, un explorador africano, al mismo tiempo que un “poeta sinfónico” y un santo. La cuestión es que esto es simplemente imposible. Lo que hace el millonario iría en contra de lo que hace el santo; el vividor y el buen samaritano tropezarían el uno con el otro; el filósofo y el seductor no podrían seguir viviendo en el mismo vecindario. De entrada, todos estos personajes tan diferentes puedan resultar igual de *posibles* para un hombre. Pero, para hacer que uno de ellos sea efectivo el resto debe permanecer más o menos contenido. Así que, quien quiera buscar su yo más sólido, profundo y verdadero, debe revisar la lista cuidadosamente y escoger aquel con el que se juega la salvación. (pp. 309-310, traducción propia, énfasis del original)

Desde el punto de vista que en esta tesis venimos defendiendo, la voluntad y la intencionalidad del “Yo como conocedor” de William James podrían proporcionar lo que Bhatia ha descrito como una especie de “pegamento” identitario capaz de unir la multiplicidad, discontinuidad y fusión bajtinianas. Bhatia y Ram (2001) lo explican recurriendo a la distinción hecha por Valsiner entre los términos *self-ful* y *self-less*:

La perspectiva *self-ful* establece una clara demarcación y oposición entre el yo y el otro, mientras que, en contraste, en la perspectiva *self-less* la persona, básicamente, se funde o se mezcla con el mundo social. En cierta medida, la voluntad e intencionalidad del concepto de Yo manejado por James representa la perspectiva *self-ful*. Entendido así, este Yo sería el pegamento que mantendría unidos a los múltiples yoes de Bajtín, discontinuos y mezclados entre sí. Esto no

quiere decir que James no hiciera hincapié en la multiplicidad de los yoes. Más bien, su “Yo como conocedor” se aseguraba de mantener su continuidad y su singularidad. (p. 298)

Pero la vigencia de James no reside únicamente en este “pegamento” identitario. El propio Bhatia señala que el aspecto temporal, es decir, la negociación de la propia identidad a lo largo del tiempo, es otro de los puntos de la propuesta de Hermans que podría beneficiarse de una revitalización de las ideas de James. ¿Cómo se crean las nuevas posiciones del yo? ¿Qué pasa con sus antiguas posiciones cuando se forman las nuevas? ¿Cómo evolucionan?

Para Bhatia, el *Yo Dialógico* puede mantenerse en el difícil equilibrio entre continuidad y discontinuidad solo si especifica las condiciones bajo las cuales una persona es capaz o no de negociar entre posiciones del yo que pueden implicar tanto continuidad, estabilidad o unidad como discontinuidad, inestabilidad o pluralidad. De ahí que para explicar la forma en que el diálogo se produce y la manera en que las posiciones del yo son organizadas y reorganizadas por la persona, sea necesario dar mayor relevancia al aspecto temporal sobre el espacial. Atender, en definitiva, a un marco evolutivo que nos permita detectar las condiciones de posibilidad sobre las que el sujeto psicológico va tomando conciencia (Bhatia y Ram, 2001; Valsiner, 2000, 2004).

En nuestro trabajo será especialmente relevante, como veremos, la pregunta por el “Yo como conocedor” de William James, no entendido como un mando de control estático o centralizado sino, más bien, en el mismo sentido en que Ignace Meyerson (1948/1989) se refería a las personas o a las culturas: como sistemas con patrones nucleares, con propiedades más o menos básicas o estables, más allá de las cuales podrían abrirse zonas de indefinición. Para el autor francés, “es ahí donde lo nuevo se construye, así como en biología las formas menos definidas son las que están evolucionando” (p. 153). Esta investigación quiere explorar la posibilidad de que esa indefinición, ese continuo ir haciéndose, sea el lugar más relevante desde el punto de vista identitario en el relato de nuestros músicos.

En este sentido, entendemos que debemos atender al papel de la memoria, la emoción y la experiencia personal de cada participante en la conformación temporal de un proyecto de vida abierto y ligado a la música, concretamente a la música blues. Dicha atención incidirá también, precisamente, en la toma de conciencia crítica sobre los límites

de la hibridación y la gestión de lo que no quiere o no puede hibridarse por las razones que cada músico quiera darnos. Aquí se encontraría la tensión advertida por Canclini entre descripción y capacidad hermenéutica a la que aludíamos más arriba. En esa tensión, la mera descripción –referida a la constatación de la mezcla, la fusión de voces o posiciones– seguiría sin posibilitarnos una interpretación de la organización de la diferencia en dicha mezcla, es decir, de la reconfiguración de sentido que cada músico hace en ella.

3. Narrativa: de la sustancia al relato

3.1. Bosquejos, borradores o tentativas del yo

Decía Jerome Bruner (2013) que la idea misma del yo, tan evidente para el sentido común, escapa constantemente a la definición de los filósofos más exigentes: “lo mejor que parecemos capaces de hacer cuando se nos pide que lo definamos es señalar con el dedo nuestra frente o nuestro pecho” (p. 91). Sea como fuere, y aun siendo conscientes de que son muchas las maneras en que el yo y los fenómenos identitarios pueden abordarse, la sensibilidad narrativa de nuestro trabajo quiere alejarse de cualquier punto de vista esencialista, abstracto o transcendental al referirnos a la identidad. Como señala Bruner (2013),

en efecto, no nos es dado conocer un yo intuitivamente evidente y esencial, que aguarde plácidamente ser representado con palabras. Más bien, nosotros construimos y reconstruimos continuamente un Yo, según lo requieran las situaciones que encontramos, con la guía de nuestros recuerdos del pasado y de nuestras experiencias y miedos para el futuro. Hablar de nosotros mismos es como inventar un relato acerca de quién y qué somos, qué sucedió y por qué hacemos lo que estamos haciendo. (p. 93)

No obstante, aunque no es el propósito de esta tesis plantear y desarrollar el debate sobre la universalidad o no de la competencia narrativa en el ser humano –una cuestión que, sin duda, excede nuestros límites–, sí es conveniente que señalemos que para nosotros la narración es una forma literaria demasiado compleja y formalizada como para darse de manera inmanente en el ser humano. Adoptamos una postura narrativista en este trabajo pero dudamos de que la competencia narrativa sea un universal en el sentido de

que las personas seamos inmanentemente narrativistas, tal y como se desprende, en ocasiones, de posicionamientos del propio Bruner (ver, por ejemplo, Bruner, 2013, pp. 122-124). Es cierto que en el desarrollo histórico de la psicología ha resultado lamentable la relativa insensibilidad de ésta a la narración, considerada incluso como una forma menor del pensamiento en comparación con su forma lógico-matemática, una circunstancia señalada por el propio Bruner en muchas de sus obras (Bruner, 1986, 1991/2015, 2013).

Sin embargo, en las últimas décadas se ha producido, a nuestro juicio, una excesiva narrativización del dominio de las ciencias humanas. En este sentido, independientemente de que la capacidad narrativa sea vista o no como un universal, se han llegado a generalizar argumentos que afirman que todos los espacios de la experiencia humana caen necesariamente dentro de la competencia narrativa (ver, por ejemplo, Anthony Rudd, 2009). Quizá convendría moderar dichos excesos acudiendo a revisiones críticas como las de Claudia Holler y Martin Klepper (2013) en *Rethinking Narrative Identity*, o a argumentos o posturas abiertamente antinarrativas como las del filósofo británico Galen Strawson (ver, por ejemplo, Strawson, 2004, 2011, 2017). Para éste último, parafraseando el título de uno de sus trabajos, las personas “no somos una historia”:

Parece haber entre nosotros, efectivamente, personas profundamente Narrativas, entendiendo el ser Narrativo con N mayúscula como (a continuación ofrezco una definición) *una predisposición o inclinación natural a sentir o concebir la propia vida, la propia existencia en el tiempo, a uno mismo, de manera narrativa, con la forma de una historia, o quizás una colección de historias, y de alguna manera vivir en y a través de esta concepción*. La popularidad de la perspectiva narrativista evidencia, a simple vista, la existencia de este tipo de personas.

Quizás. Pero muchos de nosotros no somos Narrativos en este sentido. Por naturaleza, somos profundamente no-Narrativos. Somos básicamente anti-Narrativos. No es solo que nuestros recuerdos sean, para nosotros, completamente fragmentados y desorganizados, incluso cuando tratamos de recordar una secuencia de sucesos prolongados en el tiempo. La cuestión es más general. Afecta a todos los ámbitos o aspectos de la vida, al “gran caos de la vida”, utilizando la expresión del novelista norteamericano Henry James. Esto parece describir mucho mejor la gran estructura de la existencia humana tal y como la vamos encontrando.

Sencillamente, la vida nunca adopta la forma de una historia para nosotros. Y tampoco tendría por qué hacerlo desde un punto de vista moral. (Strawson, 2015, p. 286, énfasis del original, en Leader, 2015, pp. 284-302)

Desde nuestro punto de vista, probablemente sea excesivo plantear, como hace Bruner (1991/2015), que la omnipresencia de la narración en la vida del hombre se deba a una “facilidad o predisposición a organizar la experiencia de forma narrativa, mediante estructuras de tramas”. Esta especie de inclinación natural e irresistible se expresaría, según este autor, “ya sea, en términos kantianos, como ‘un arte escondido en el alma humana’, ya sea como una característica de nuestra capacidad lingüística, o incluso como una capacidad psicológica similar, pongamos por caso, a la disposición a convertir nuestro mundo visual en figura y fondo” (p. 62). En un trabajo posterior titulado *La Fábrica de Historias* Bruner continúa planteando la misma hipótesis al afirmar que “el talento narrativo es un rasgo distintivo del género humano tanto como la posición erecta o el pulgar opuesto” (Bruner, 2013, p. 122).

No obstante, lo que sí nos parece evidente es que la narración –más allá de constituir un tipo discursivo determinado o una configuración textual concreta– es un modo específicamente humano de organizar el pensamiento y el conocimiento, y un dispositivo para formalizar o traducir el devenir del tiempo y el espacio. Además, puede que narrar no sea algo “natural”, “innato” o “genéticamente predeterminado” pero su acontecer en todas las culturas humanas conocidas sí parece haber sido, y continuar siéndolo, algo bastante probable e incluso inevitable. De esta manera, la narración –cuyos orígenes se remontarían al pasado oral y serían, por tanto, anteriores a la organización científica, basada ésta última en la escritura (White, 1992)– podría entenderse como la forma más antigua de organizar el conocimiento y el devenir de la experiencia. Desde este enfoque, toda narración hundiría sus raíces en la práctica ancestral de contar historias, un punto de vista sostenido, entre otros, por escritores como Julio Cortázar. En los cursos que impartió en la Universidad de Berkeley en 1980, el autor de *Rayuela* lo resumía con su habitual sentido del humor:

La narrativa del cuento, tal como se lo imaginó en otros tiempos y tal y como lo leemos y los escribimos en la actualidad, es tan antigua como la humanidad.

Supongo que en las cavernas las madres y los padres les contaban cuentos a los niños (cuentos de bisontes, probablemente). (Cortázar, 2017, p. 26)

En el mismo sentido se expresaba Ronald Barthes en su clásico *El análisis estructural del relato* (Barthes, 1970). Influido por los estudios de Vladímir Propp sobre las constantes de los cuentos tradicionales y por los planteamientos de antropólogos como Bronislaw Malinowski o Claude Lévi-Strauss sobre el mito, Barthes sostenía que

el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la misma historia de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. (Barthes, 1970, p. 9)

En cualquier caso, tener en cuenta los anteriores matices a las posiciones narrativistas no supone negar las oportunidades que nos puede ofrecer la psicología narrativa. Muy al contrario, ésta resulta fundamental para tratar de entender cómo las personas interpretan o dan sentido a un mundo siempre cambiante (Murray, 2003, véase también Saavedra, Arias, Galván y Marqués, 2018). De acuerdo con esta perspectiva, no podemos concebir a los músicos que participan en esta tesis como meros actores que recitan o expresan una narración sobre sus relaciones con la música y, más concretamente, con el blues. El acto de narrar no es, a nuestro juicio, un acto únicamente expresivo en el que un yo oculto, nuclear o escondido, aguarda para, como advierte Bruner, ser vertido hacia afuera y puesto en palabras. Por ello, tomaremos los relatos de los músicos como lo que Philippe Lejeune ha llamado “un borrador aproximado, constantemente rehecho”, de la historia de sus vidas (Bruner, 1991/2015, p. 127). El yo sería entonces ese borrador, esa tentativa o bosquejo *performato* provisionalmente ante nosotros, mediante el cual cada uno de los músicos trata de *construir* una versión longitudinal de sus respectivos yoes musicales.

No obstante, si el yo narrativo del que estamos hablando no es concebible como si de una “foto fija” se tratase tampoco puede ser entendido como un borrador completamente libre o espontáneo. Hay condicionantes que influyen en su construcción y que podrían resumirse fundamentalmente en dos puntos. Por un lado, los

acontecimientos vitales recordados, o más bien, como suponía Frederic Bartlett (1932/1995), “recreados” por el músico, junto con las ideas, creencias, teorías propias, puntos de vista, formas de sentir o pensar, intenciones, sueños, etc. que van articulando su discurso. En este punto, no sólo va a interesarnos el *qué* nos cuenta cada participante sino el *cómo* nos lo cuenta. ¿Qué sentido le da?, ¿cómo lo recrea ante nosotros?, ¿qué revisiones, reflexiones y reconceptualizaciones elabora? De esta manera, nuestra conversación pondría en movimiento un ejercicio de continua negociación entre los hechos memorables, su sentido y significación e incluso la mirada al futuro que pudiera derivarse de ellos.

Por otro lado, otro condicionante sería nuestra propia actuación como entrevistadores. De entrada, la situación de entrevista ya es un factor determinante en sí, y lo mismo puede decirse de nuestras preguntas, devoluciones, comentarios casuales, etc., que orientan el relato del músico en una dirección que, de otra manera, no habría tomado. Por lo tanto, como interlocutores, nos convertíamos en parte de ese “enjambre de participaciones” que, según la expresión de Perkins recogida por Bruner, distribuye el yo entre sus ocasiones de uso.

Con el fin de aclarar la perspectiva narrativa que hemos adoptado en esta tesis, conviene que nos detengamos, aunque sea brevemente, en estos dos factores o condicionantes.

3.2. Condicionantes

3.2.1. El *qué* y el *cómo*: trama y estilo del yo narrativo

Respecto al primero, obviamente nos van a interesar los contenidos de la historia que cada músico nos cuenta. Sin embargo, debemos ir más allá de todo ello y concentrarnos en el papel o la función narrativa que cumple cada recuerdo, suceso, vivencia, teoría propia, punto de vista, etc., puesto en juego por el participante. Es decir, queremos acercarnos a lo que Bruner ha llamado la “función constituyente” de los hechos o sucesos que van componiendo una narración autobiográfica (Bruner, 1991/2015, p. 100). Para el autor norteamericano, cuando narramos parecemos estar buscando una estructura global que pueda dar cuenta, a la vez, de lo que hacemos, lo que sentimos y lo que creemos. Más específicamente, con la narración no nos limitamos simplemente a

contar lo sucedido sino que tratamos de *encontrarle sentido* a nuestras vidas. En esa búsqueda de sentido, como ha señalado Fernanda González (2010), el discurso narrativo no está *reflejando* o *representando* una supuesta identidad preexistente sino que la está *creando* a medida que organiza las experiencias vitales, las interpretaciones del pasado y los planes para el futuro.

Bruner, influido por autores como Donald Spence (1982) o Roy Schafer (1981), ejemplifica este punto de vista recurriendo a la distinción entre *verdad histórica* y *verdad narrativa* (Bruner, 1991/2015, p. 120). Para él, resulta imposible recobrar de forma intacta los recuerdos verdaderos que sucedieron en una historia colectiva o personal determinada, como si estuviésemos devolviendo a la vida o desenterrando restos arqueológicos. En su opinión, el pasado se encuentra continuamente expuesto al presente y a las preguntas que éste plantea. Como puede comprobarse en la siguiente cita, se trata de una perspectiva teórica que influye decisivamente en la elección y en la forma de entender la metodología, coincidente, en este caso, con la empleada en esta tesis:

Es evidente que... no podemos seguir a la gente a lo largo de toda su vida y observarla e interrogarla en cada paso del camino. Aunque pudiéramos, el mero hecho de hacerlo transformaría el significado de lo que hiciesen. En cualquier caso, no sabríamos cómo componer los fragmentos y las piezas al final de nuestra investigación. Existe otra alternativa obvia y viable: efectuar la investigación retrospectivamente, a través de la autobiografía. Y no me refiero a una autobiografía en el sentido de un “registro” o una “grabación” (ya que eso no existe). Me refiero sencillamente a una descripción de lo que uno cree que ha hecho, en qué situaciones, de qué maneras y por qué razones, en su opinión. Tendrá que ser inevitablemente una narración... su forma será tan reveladora como su sustancia. No importa si el relato coincide o no con lo que dirían otras personas, testigos de los hechos, ni es nuestra meta ocuparnos de cuestiones ontológicamente tan oscuras como saber si la descripción es “autoengañoso” o “verídica”. Nuestro interés está en lo que la persona piensa que hizo, por qué piensa que lo hizo, en qué tipo de situación creía que se encontraba, etc. (p. 127)

La reflexividad aportada por la narrativa nos permite revisar constantemente nuestro propio argumento. Podemos, así, alterar el pasado en función del presente, visitar un recuerdo y recrearlo de otra manera, darle otro sentido, reconceptualizarlo a

medida que vamos encontrando y experimentando nuevas situaciones o acontecimientos en nuestras vidas.

Para ilustrar lo que venimos diciendo tomemos un ejemplo de uno de nuestros músicos entrevistados, el guitarrista y cantante Malcolm Scarpa. Aunque su texto, junto al de otros, se retomará y ampliará en el apartado de análisis, conviene dejar ahora al menos apuntadas algunas cuestiones relevantes que de él pueden comentarse. El texto es el siguiente:

Entrevistador: Quería preguntarte si crees que el blues, que ya te digo, hablamos de música, pero, ¿el blues tiene alguna relación con la forma de ver la vida, por ejemplo, Malcolm?

Malcolm Scarpa: Um, buena pregunta, eh, es de las que descolocan, es que no sabría qué decirte de, ¿forma de ver la vida el blues? Pues sí, ¿no? Eh... (piensa), yo cuando empezaba así un poco te decía lo de la idea romántica y haber escuchado a las raíces de la música que habías oído pues... los primeros negros, entonces... pero había, por ejemplo, lo del enfoque de ver la vida, bien, pues eso era también, todos los que nos gustaba, bueno, el aficionado también al blues en la época, éramos todos unos existencialistas en esa época... Sí, íbamos de negro, éramos pesimistas por estética y por razones obvias también, entonces parece que la visión así desesperanzada de la vida, que era más bien estética, porque éramos muy jóvenes para estar ya desencantados pero parecía como si ya viéramos lo que nos iba a venir y entonces pues ya te digo, las épocas del pesimismo y de las lecturas que teníamos o que tenían, ¿no?, de la Francia esta de la posguerra casi, ¿no?, esto, una influencia muy, muy francesa, no sé... parece que casaba muy bien la estética, claro todo el mundo ha pasado por ese camino, ¿no?, de existencialismo, blues, música negra, música triste, desesperanza, jazz, estética, vida subterránea, todo eso, ¿no?, clubs, alcohol y etcétera, esto como una imagería muy bonita hasta que acabas harto de ella, ¿no?, y de todo, pero sí, era como una visión así un poco negra de la vida, ¿no? (Malcolm Scarpa, Anexo 6, interacción 82)

El fragmento muestra cómo el músico admite, en primer lugar, su *descoloque* ante la pregunta que le hacemos, para luego continuar con una revisión de su pasión inicial por el blues. En dicha revisión, Malcolm reconoce que el atractivo del blues no era

únicamente musical. Había, en su opinión, un aura mítica y romántica que lo conectaba con una forma de ver la vida, con una filosofía existencial precisamente concretada, según nos contaba, en el existencialismo francés de posguerra en el que destacaron filósofos como Albert Camus, Jean Paul Sartre o Simone de Beauvoir, entre otros.

Pero nótese cómo el músico no está llevando a cabo un simple *recuento* o una mera *exposición* de nombres, adjetivos, estados emocionales, sentimientos, visiones, puntos de vista, imagería, etc. Mucho más allá de todo ello, Malcolm está revisitando y reconstruyendo sus recuerdos, dándoles nuevos significados, no como quien ve una fotografía nítida y clara de aquellos años sino como el que se encuentra ante un cuadro borroso, desvanecido, confuso, en el que tiene que adentrarse mediante conjeturas, indicios, supuestos. No es casual, en este sentido, que utilice el pretérito imperfecto de subjuntivo (viéramos) o que recurra al verbo *parecer* en el sentido de probabilidad o posibilidad (parece que, parecía como). Como suponían los formalistas rusos, la narración no es solamente una trama o una *fábula* sino también un estilo o una forma de contar, un *sjuzet* (Bruner, 1991/2015).

En este ejercicio de reflexividad y reconceptualización se incluye, a su vez, otra característica de la narrativa a la que nuestro trabajo quiere atender: su capacidad para idear alternativas imaginarias u otras formas posibles de ser o actuar. La mirada, aquí, ahonda en el pasado pero lo hace para proyectarse al futuro, al horizonte. En este caso, podemos volver al ayer para alterar nuestro hoy y, desde ahí, tratar de abrir o crear nuevos caminos o derroteros. Como afirmaba Henri Wallon (1938/1946), somos productos o “criaturas” de la historia pero también somos agentes autónomos que vamos haciendo dicha historia. Podemos, hasta cierto punto, introducir novedad o posibilidad en nuestros mundos, encontrar nuevas formas de relatar lo ya relatado, lo que *supuestamente* ya estaba consolidado. Como afirma Bruner (2013), la narrativa pretende mantener aceptablemente unidos el pasado (lo habitual u ordinario) y lo posible (lo excepcional, inusual, desviado o extraordinario), hasta el punto de que,

en la autobiografía (o “creación del Yo”) hay una perpetua dialéctica entre ambos: “como siempre ha sido y justamente debe seguir siendo mi vida” y “como habrían podido y podrían seguir siendo todavía las cosas”. El yo es probablemente la más notable obra de arte que producimos en momento alguno, con seguridad la más compleja. Puesto que no creamos un solo tipo de relato productor del Yo, sino gran cantidad, de modo bastante similar a lo que dicen los versos de Eliot:

Preparamos un rostro para encontrar/ Los rostros que encontramos

Y se trata de agruparlos todos en una sola identidad, poniéndolos en hilera por orden cronológico. Si tenemos que lograrlo, aunque solo sea para satisfacernos a nosotros mismos, no podemos, por cierto, no podemos permanecer firmes a la invitación de Waller: “No indagemos lo que fue/nuestro pasado deseo”. Pues lo que intentamos corroborar no es simplemente quiénes y qué somos, sino quiénes y qué podríamos haber sido, dados los lazos que la memoria y la cultura nos imponen, lazos de los que muchas veces no somos conscientes. Conciliar las ambiguas comodidades de lo familiar con las tentaciones de lo posible requiere una forma elusiva de arte y, por añadidura, un arte sutil como el de Proust en su *En busca del tiempo perdido*. (pp. 30-31)

No nos enfrentamos, por tanto, a unos músicos que *desempolvan* recuerdos, opiniones, interpretaciones, puntos de vista, vivencias, como quien *rescata* objetos perdidos u olvidados de un desván. Sus narraciones también están apuntando hacia el mañana, hacia lo que *podría ser/haber sido/acaso ser en el futuro*. Como señala Bruner (1991/2015): “el yo, cuando narra, no se limita a contar sino que, además, justifica... Cuando alguien dice, como resumiendo su infancia, ‘yo era un encantador niño rebelde’, generalmente puede tomarse como una profecía además de como un resumen” (p. 129).

Nuevamente, otro extracto de Malcolm Scarpa puede servirnos como ejemplo y adelanto de lo que veremos en nuestro apartado de análisis. Poco después del fragmento comentado más arriba, en el que revisa los comienzos de su pasión por el blues, el músico se desdice y admite que no todos sus compañeros de generación pasaron necesariamente por la etapa existencialista que nos había descrito. Sin embargo, lo más llamativo de su discurso no es, únicamente, su reconceptualización de lo dicho sólo unos minutos antes sino la forma en que, desde el presente, reinterpreta y lanza hacia el futuro, a modo de profecía, aquella experiencia inicial con el blues:

Estaba haciendo ahora memoria de conocer a otros músicos de blues y no, y no habían pasado por esa cuestión, existencialismo estético y tal, es, yo lo digo por, a título personal, que yo pasé por esa época, ¿no?, eh, pero ahora que hago memoria pues los demás músicos de blues pues pocos encajaban con ese mundillo, ¿no?, no todos, sí (silencio), sí, pero luego resulta que, em, eh, que vas, van pasando los años y curiosamente terminas con el mismo tipo de pensamiento

que tenías antes pero sin el jersey negro y sin la estética, sin la estética, lo que lo acogías por cuestión estética termina siendo cierto como una anticipación de lo que viene después y resulta que el existencialismo pesimista pues es a lo que terminamos, o a lo que he terminado, o algo así, digo yo, pero no sé... (silencio). Sí, sí, pues se cambia el romanticismo por el estoicismo... ya pues a aguantar los golpes como un boxeador fajador, ¿no? (Malcolm Scarpa, Anexo 5, interacciones 102, 103).

Como ha mostrado Bruner (1986) en *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, uno de los aspectos fundamentales que marcan la diferencia entre un texto expositivo convenientemente elaborado y una narración bien construida es el empleo en esta última de “transformaciones subjuntivadoras”, es decir, “usos léxicos y gramaticales que realzan estados subjetivos, circunstancias atenuantes y posibilidades alternativas” (p. 64). La retórica de Malcom parece tratar de justificar por qué era necesario (no en un sentido causal sino moral, social, psicológico) que la vida siguiese un camino determinado. No está hablando del pasado, resumiéndolo por así decir. Está decidiendo qué sentido narrativo puede darle a dicho pasado en el mismo momento en que lo está contando.

En definitiva, nos encontramos ante una continua oscilación o dialéctica entre, por un lado, la revisión selectiva de nuestro pasado, de nuestra vinculación con nosotros mismos y con los demás, y por otro lado, las narrativas alternativas capaces de alterar o recrear, hasta cierto punto, lo que suponíamos familiar, establecido o canónico. Vamos imaginando o encontrando nuevas formas de contar lo que nos ha ido sucediendo, nuevas perspectivas o formas de enfocar lo que, en un principio, dábamos por sentado. Bruner (2013) lo resume de esta manera:

Mediante la narrativa construimos, reconstruimos, en cierto sentido hasta reinventamos, nuestro ayer y nuestro mañana. La memoria y la imaginación se funden en este proceso. Aun cuando creamos los mundos posibles de la *fiction*, no abandonamos lo familiar, sino que lo subjuntivizamos, transformándolo en lo que hubiera podido ser y en lo que podría ser. La mente del hombre, por más ejercitada que esté su memoria o refinados sus sistemas de registro, nunca podrá recuperar por completo y de modo fiel el pasado. Pero tampoco puede escapar de

él. La memoria y la imaginación sirven de proveedores y consumidores de sus recíprocas mercancías. (p. 130)

3.2.2. Complicidad en la situación de entrevista: ¿redactores solícitos o amanuenses provisionales?

Con relación al segundo condicionante, consideramos la propia situación de entrevista como un artefacto que formaliza el acto identitario de nuestros participantes. Como venimos comentando, esta tesis presta especial atención a la capacidad de la narrativa para dar sentido y orientar nuestra experiencia en el mundo. Sin embargo, debe señalarse que dicha capacidad se encuentra frecuentemente ligada a contextos o situaciones informales o espontáneas. Los relatos de episodios concretos cumplen, en esos casos, funciones expresivas, comunicativas y empáticas asociadas a la oralidad primaria.

En este sentido, a pesar de los condicionantes metodológicos que este hecho puede suponernos como científicos sociales, las narraciones integrales y más o menos sistemáticas de la vida de uno mismo no constituyen, en nuestra opinión, algo habitual y cotidiano para las personas, siendo percibidas, en muchas ocasiones, como artefactos más bien extraños o artificiales. Habitualmente, estos artefactos vienen desencadenados por contextos metarreflexivos muy especiales, como demandas autobiográficas de carácter literario, sesiones psicoterapéuticas, confesiones religiosas o, en nuestro caso, la situación de entrevista biográfica.

Con todo, como veremos en el apartado metodológico, aunque partíamos de un guion de preguntas concretas, nuestra labor como entrevistadores consistía en dejar hablar a los músicos participantes, permitiendo que se explayaran en sus discursos sin reconducir o interrumpir de forma excesiva la conversación. A este respecto, resulta ilustrativo el primer fragmento de Malcolm Scarpa comentado más arriba, en el que puede comprobarse cómo el músico no se limita a responder literalmente a nuestra pregunta concreta sino que va más allá de ella, revelando entonces cuestiones mucho más amplias, relevantes y significativas.

Pero, junto a esta formalización ya implícita en la misma situación de entrevista, la propia labor del entrevistador, y sus preguntas y devoluciones, supone igualmente un condicionante del relato obtenido. Parafraseando a Bruner, esta circunstancia nos

convertía en *cómplices* o *partícipes* del proceso de construcción identitaria. Nuestro trabajo oscilaba entre, o bien ser los “*redactores solícitos*” de dicho proceso o bien ser sus “*amanuenses provisionales*” (Bruner, 1991/2015, p. 121-122). En este sentido, debíamos ser conscientes de que no sólo podíamos inclinar o dirigir la conversación hacia unos temas u otros. También podíamos influir en la reflexividad comentada en el punto anterior, haciendo surgir revisiones o reconceptualizaciones continuas sobre lo dicho que posibilitaban la aparición de distanciamientos respecto de la propia identidad o actividad, percibiéndose su carácter dramático.

Como ilustran los fragmentos de Malcolm Scarpa, hay momentos del discurso en los que, partiendo de una pregunta o un comentario nuestro, el músico se detiene para observar lo que acaba de decir o para estimar el ajuste entre lo que está *performando* con la palabra y lo que cree que realmente sucedió o, incluso, *debería* haber sucedido. La conversación con nuestros músicos podía permitirles, de alguna manera, redescubrir y redefinir su condición de sujetos éticos y estéticos.

CAPÍTULO 3. PERSPECTIVA TEÓRICA SOBRE EL FENÓMENO MUSICAL

Introducción

La música es el supremo misterio de las ciencias del hombre, aquel contra el que chocan, y que esconde la clave de su progreso.

Claude Lévi-Strauss (citado en Hennion, 2002, p. 15)

Tenía una profesora de canto que siempre me decía... cuando tú quieras interpretar... tú estudia el compositor, estudia el contexto, estudia la época, y así podrás hacer tuyo aquel tema, aquella canción e interpretarla a tu forma también y sabrás de qué va... entonces yo empecé a estudiar, *empecé también a intentar explicarme yo a través de esta música, intenté conocerme yo a través de esta música y al conocerme yo pues sabía, en las canciones, buscar mi propia voz*, pero al principio pues la forma que tienes de aprender es escuchar e imitar, luego ya vas encontrando tu propio estilo, creo que en el blues cada músico es un creador, cada individuo que encuentra su voz es un creador, y por eso se dice, el blues de Muddy Waters, el blues de Howlin' Wolf, cada músico es su creador porque ha encontrado su estilo, su voz, y yo pues lo estoy buscando, voy ahí, creo que ya tengo bastante definida mi voz, cuando se me escucha ya se me encaja, ¿no?, quién me ha escuchado un poco pues ya me encaja como Big Mama Montse.

Big Mama Montse (Anexo 7, interacción 60, énfasis nuestro)

En esta tesis vamos a entender la música como una categoría inestable, esquivada, problemática, cuyo significado, lejos de ser transparente o evidente, siempre se encuentra en disputa. Tanto desde un punto de vista genealógico como etnomusicológico, comprender la inestabilidad esencial de los fenómenos musicales y la complejidad de la experiencia musical nos exige, a nuestro parecer, no dar por supuesta las funciones y la naturaleza de la música como objeto de estudio.

La música ha cumplido, y continúa haciéndolo, funciones muy diversas a lo largo de su historia y entre distintas culturas. La indeterminación radical del acontecimiento musical nos debe hacer conscientes, por ejemplo, de que la historiogénesis misma de las formas musicales ha venido siendo, básicamente, consecuencia del ajuste funcional de la

música a nuestras formas de vida: música para bailar, para escuchar en soledad, para acompañar las labores del campo o el ferrocarril, para entierros, para desfiles militares, para ceremonias de coronación, para rezar, etc. Siguen abiertos, de esta manera, los interrogantes en torno a la naturaleza, la esencia o los límites de la música misma, algunos de ellos expresados a través de preguntas como: ¿qué es la música?, ¿es música el silencio?, ¿es música o ruido el rugido de un motor? (Blanco, 2006), o como se preguntaba Boesch (1993/2002), ¿es música la voz ronca y áspera de Louis Armstrong?

En el análisis musicológico, la mayoría de las teorías y explicaciones desarrolladas a lo largo del siglo XX atendían básicamente a aspectos estructurales de la música por considerarlos los únicos susceptibles de una mirada objetiva. Nuestro trabajo se encuentra, sin embargo, más cercano a la nueva musicología (Clayton, Herbert y Middleton, 2003, Cook y Everist, 1999), perspectiva que reconoce los elementos sociales y culturales como constitutivos de lo que quiera que entendamos por “música”. Ésta no es ya concebida como un objeto autónomo o abstracto, sino como un acto sociocultural en cuya realización se integran diferentes actores, incluyendo, por supuesto, compositores, ejecutantes u oyentes (Small, 1998). El significado musical, tal y como ilustra el fragmento de Big Mama Montse mencionado más arriba, se encontrará siempre vinculado al otro, estará “entre nosotros”, cuestionando los límites mismos de lo musical y su autonomía (Español y Shifres, 2008).

Teniendo en cuenta este cuestionamiento, en nuestra investigación vamos a concebir la música fundamentalmente de dos formas: desde una perspectiva mediacional y como tecnología del yo. Respecto a la primera perspectiva, entendemos que al acercarnos al fenómeno musical no tenemos, por un lado, la música (compositores, intérpretes, ejecutantes, etc.), por otro lado el público (oyentes, críticos, etc.) y, entre ambos, los medios puestos a su servicio (instrumentos, partituras, soportes, escenarios, medios de comunicación, programas, revistas especializadas, etc.). Tomando como referencia básica los trabajos del sociólogo de la música Antoine Hennion –que suponen una revisión de posiciones elitistas como las de Theodor Adorno (1932/1990, 1938/1990)–, ilustraremos cómo, lejos de estas compartimentaciones o subdivisiones estáticas, música, público y medios juegan más bien en un terreno común, en el logro de una “conversación” o transición continua entre lo humano, lo institucional y lo material (Hennion, 2002).

En cuanto a la segunda perspectiva, que entiende la música desde el concepto de “tecnología del yo” argumentado por autores como Michel Foucault (1982/1990) (ver también, Sloterdijk, 2012), subrayaremos el valor singular de la actividad y la experiencia de cada individuo en el encuentro particular con los mediadores musicales. La perspectiva mediacional de Hennion atiende, desde un plano fundamentalmente sociológico, a las mediaciones tecnológicas que intervienen en la experiencia musical. Nosotros entendemos que dicha orientación debe ser complementada y ampliada con un enfoque psicológico-cultural que incida en la relación singular, personal e intransferible que cada persona puede llegar a establecer con la música a través de las mediaciones –una propuesta que, como veremos, el propio Hennion sugiere en el epílogo de su trabajo *La Pasión Musical* (Hennion, 2002, pp. 365-376).

No obstante, matizaremos el concepto foucaultiano de “tecnología del yo” retomando el argumento teórico desarrollado por Lev Vygotsky en su *Psicología del Arte*, concretamente su concepción de la obra artística como “tecnología social del sentimiento”. A nuestro juicio, un enfoque especialmente adecuado e interesante en este sentido es el propuesto por Ernest E. Boesch, sobre todo en trabajos como “El Sonido del Violín” (Boesch, 1993/2002), al que acudiremos para ilustrar nuestra manera de entender las relaciones con el blues narradas por los músicos participantes en esta investigación. A continuación pasamos a abordar los dos enfoques teóricos mencionados.

1. “Conversación” entre tránsitos: la música desde una perspectiva mediacional

La música choca con problemas para definir su objeto, imposible de fijar materialmente. Obligada una y otra vez a hacer que aparezca, acumula intermediarios, intérpretes, instrumentos y soportes, necesarios para su presencia en medio de músicos y oyentes. Continuamente se reforma, vasta teoría de mediaciones en acto.

Antoine Hennion (2002, p. 15)

Según Antoine Hennion (2002), en el análisis del fenómeno musical pueden reconocerse dos grandes direcciones opuestas, divergentes: por un lado, aquella que lleva a cabo una excesiva estetización de la música, que la entiende como un objeto estético trascendente

que gravita por fuera de lo social; por otro lado, aquella otra que, desde una excesiva sociologización, reduce la acción y el poder de la música a sus determinaciones sociales. Hennion (2002) detecta en estos dos recursos explicativos un dualismo que oscila entre lo musical y lo social, entre la música como objeto estético y la música como medio de una actuación colectiva, “máscara de los juegos de la identidad social” (p. 24).

Para Hennion, en nuestro intento de comprensión del fenómeno musical esta oscilación o tensión entre la música-objeto y la música-relación resulta insuficiente y solo nos deja ante las “puertas” de la propia música. Para acercarnos a la complejidad de ésta es necesario dar un paso adelante, abrir dicha “puerta” y atravesar entonces una multitud de intermediarios de tipo humano, institucional o material: instrumentos, partituras, escenarios, medios de comunicación, intérpretes, profesores, críticos, productores, etc. No existe el objeto musical sin ese tránsito entre los intermediarios que funcionan agrupándose conjuntamente para hacerlo aparecer. Hennion se pregunta entonces cómo se va haciendo la música, cómo se hace presente, incluso en su sentido más literal o técnico, esto es, cómo brota la música aquí y ahora desde lo que no existe, desde el vacío entre dos sonidos. Para Hennion (2002), “la música es este paso” (p. 375). Por eso, entiende que el análisis de la música debe detenerse

en los medios, los mixtos, los intermediarios. No hay límite más allá del cual la música ya sólo sería música y la obra por fin un objeto cerrado. De los programas a las obras, de las obras a las formas, los lenguajes, los temas, hasta las escalas y los sonidos, la música es transición entre tránsitos. (Hennion, 2002, p. 370)

Desde esta perspectiva, resulta imposible experimentar la música de forma pura o transcendental, entendida como disfrute acústico ideal. La experiencia musical posee siempre un carácter contextual, multimodal e hibridado donde concurren y median múltiples aspectos, histórico-culturales, socio-institucionales, artefactuales, afectivos o motivacionales, para dotarla de un sentido y significado mucho más amplio.

El fenómeno musical no puede entenderse, por tanto, como algo que viene dado sino como una “conversación” que ha de ponerse en marcha (Hennion, 2002, p. 69). Esta “conversación” nos remite al conjunto heterogéneo de cosas, mujeres y hombres que la van produciendo y sosteniendo (Becker, 2008), a la retahíla de instrumentos, medios, soportes, intérpretes, etc., que hay que articular para hacerla surgir frente a nosotros, para hacerla, de hecho, “conversar” con y entre nosotros (Hennion, 2002). Lejos de ser un

objeto fijo o estable, la música sería el resultado de una actividad continuamente rehecha y reelaborada, un proceso fluido, abierto y dinámico en el que

instrumentos, partituras, discos, los productores materiales de la música dicen, contra el lenguaje de la esencia pura, que aquélla pertenece al mundo físico. Inversamente, puesto que, para que haya música, esos productores musicales deben ser tocados, interpretados, mediatizados, los instrumentistas, los productores, los profesores, todos sus mediadores humanos dicen también que la música no se confunde con la pesadez estática de las cosas visibles. Arte de la presencia real, contra las artes de la representación, arte del intervalo sonoro necesario entre el músico y los sonidos, la música no puede delegarse tan fácilmente a la materia de sus objetos, ni a la “imaginación” de sus sujetos: la palabra no existe para lo sonoro. Para existir, en cada ocasión debe rehacer su sociología y su física.

De ahí el interés de comprender un arte que no se define por la cerrazón sobre un objeto finito, sino por el empleo activo de una multitud de participantes, hombres y cosas, instrumentos y escritos, lugares y dispositivos. (Hennion, 2002, p. 285)

No obstante, en lo que a esta investigación se refiere no nos parece suficiente atender, desde un plano fundamentalmente sociológico, a las mediaciones que intervienen en la experiencia musical. Si la música, de acuerdo con Hennion, puede describirse metafóricamente como una “conversación”, nosotros entendemos que debemos ir más allá de la detección de los mediadores o intermediarios –humanos, materiales o simbólicos– que son relatados por los músicos como iniciadores de sus respectivas “conversaciones” con la música, concretamente con el blues. El propio Hennion (2002) sugiere esta necesidad al explicar cómo, a su juicio, una teoría de la mediación debe desembocar en una teoría de la actividad:

Lo que se convierte en objeto de investigación y señala la vía que hay que seguir para repoblar los otros universos en los que humanos y cosas componen su representación cruzada, es el trabajo de los actores para cuestionar sus relaciones con los objetos: restitución de las mediaciones que vuelve obsoleta la oposición entre los signos y las cosas y muestra cómo, de manera local, heterogénea y específica, un trabajo continuo de recomposición proyecta la inestabilidad de nuestras relaciones en “las cosas que duran” (Durkheim) al

otorgar recíprocamente a nuestras relaciones una parte de su resistencia. ¿Cómo hacemos el mundo que nos hace? El análisis de las mediaciones desemboca en una teoría de la acción. El arte se convierte en un ejemplo privilegiado si se trata de comprender cómo el hombre realiza las cosas. (p. 212)

En el epílogo de su trabajo *La Pasión Musical* (Hennion, 2002, p. 365-375), Hennion señala la posibilidad de desarrollar futuras líneas de investigación que partan de la perspectiva mediacional argumentada en su libro. Y, entre otras cosas, centra su atención, precisamente, en la importancia de la agencialidad y la singularidad de la experiencia humana, tal y como venimos defendiendo en esta tesis. Un ejemplo ilustrativo de la postura de Hennion a este respecto lo encontramos en lo que él llama “la rehabilitación del oyente”:

El público no es un negativo de la obra: es un usuario. El arte no es más libre o más puro cuando se fabrica a medida como público un doble servil que repite lo que dice, sino que se esclaviza, al contrario, al ligar su existencia al mantenimiento de un círculo de incondicionales. No se trata de retornar a la sujeción del arte, a sus funciones antiguas, sino, muy al contrario, de llevar a cabo su liberación: comprender que, lejos de suponer una sujeción del público a su imagen, la nueva autonomía que el arte ha sabido conquistar implica la autonomía del público, autonomía que no ha hecho más que balbucear. El arte es relación, no objeto. Frente a él, es necesario un interlocutor libre, no un consumidor, prisionero de la concepción del arte que pertenece a los artistas y críticos que le imponen qué es lo que ha de gustar y se convierten, así, en sus portavoces unilaterales. (p. 367)

Hennion (2002) admite así que su teoría mediacional se ve necesitada de una teoría psicológico-cultural que conciba al individuo como la sede del sentimiento, la memoria, la vivencia, la experiencia, la emoción, la pasión, el entusiasmo o el placer. En mitad de todas las mediaciones, inmersa en el cada vez más intenso tráfico de sonidos, imágenes y palabras de la era posmoderna, la persona se abre paso, trata de buscar sentido y no puede ser entendida, como bien expresa el propio Hennion, ni como un “doble servil”, ni como un “prisionero”, ni tampoco como un “negativo” de aquello que tiene enfrente.

Es cierto que dicha búsqueda de sentido parte de una trama de significados culturalmente situada y contextualizada. Pero, como apuntaban Boesch, Bruner o Valsiner más arriba, se trata también de una búsqueda que, a través de *actos de significado*

–situados, intencionales y propositivos (Bruner 1991/2015, Boesch 1991)– persigue una fundación o una conquista personal de significado. En definitiva, la creación de una *cultura personal* distintiva (Valsiner, 1998).

2. Conversaciones con el blues: la música como tecnología social del yo

¿Conoce usted su primer *presto*? ¿Lo conoce?... ¡Oh!... ¡Oh!... ¡Qué cosa más espantosa esa sonata! Y ese *presto* es la parte más terrible. Y en general toda la música, ¡qué cosa tan espantosa! ¿Qué es? Yo no la entiendo. ¿Qué es la música? ¿Qué es lo que hace? ¿Y por qué hace lo que hace? Dicen que la música eleva el alma. ¡Qué tontería! ¡Mentira! Influye sí, influye terriblemente; pero –hablo de mi caso– no eleva el alma de ningún modo; ni la eleva, ni la envilece, únicamente la excita. ¿Cómo explicárselo? La música me obliga a olvidarme de mí, de mi verdadera situación, me transporta a un estado distinto, extraño a mí: bajo su influjo creo sentir lo que no siento, comprender lo que no comprendo, poder lo que no puedo.

Fragmento de *Sonata a Kreutzer* de León Tolstói (citado en Vygotsky, 1970/2007, p. 351)

De la misma manera que nuestra voz, nuestra forma de caminar o incluso la expresión de nuestro rostro, el sonido se siente en verdad como algo sintomático de “nuestro *self*”...El sonido del músico se convierte en un rastro idiosincrásico.

Ernest E. Boesch (1993/2002, p. 144, énfasis del original)

La segunda perspectiva sobre el fenómeno musical que vamos a manejar en esta tesis entiende dicho fenómeno desde el concepto de “tecnología del yo” argumentado por autores como Michel Foucault (1982/1990) o Peter Sloterdijk, (2012). Siguiendo este enfoque teórico la música puede concebirse como una herramienta mediacional y cultural a través de la cual la persona dice poder explicarse, conocerse a sí misma en su relación con los otros o con lo otro, en su contacto con el mundo.

Desde este punto de vista, y siendo precisos, más que de “música” deberíamos hablar de “actividad musical”, entendida ésta como vehículo de comprensión y

articulación de la experiencia propia. A través de dicha actividad –ejercitada o desarrollada ya sea como compositor, ejecutante u oyente–, la persona no está únicamente “haciendo música” sino que también está definiendo, organizando y regulando un conjunto de pensamientos, sentimientos, comportamientos, entornos, objetos, etc., que transforma o propone cambios en la forma en que se relaciona consigo misma y con los demás.

Retomando el argumento de Lev Vygotsky en su *Psicología del arte*, la “tecnología del yo” foucaultiana podría entonces describirse más específicamente como una “*técnica social de sentimientos*” (Vygotsky 1970/2007, p. 346). Con “actividad musical” no estaríamos, por tanto, haciendo referencia a una actividad estrictamente personal, capaz de “contagiar” emociones individuales –que se convierten así en sociales– o ideas reprimidas, como suponía la idea freudiana de la sublimación. Vygotsky reivindicaba el sentido aristotélico original del concepto *catarsis*, considerando que la obra de arte acumula y moldea los sentimientos humanos e implica una reestructuración total de la experiencia interna de la persona. El autor ruso lo explicaba así:

Si una poesía sobre la tristeza no persiguiera otro fin que contagiarnos la tristeza del autor, ello sería muy triste para el arte. El milagro del arte nos recuerda más bien otro milagro evangélico, la conversión del agua en vino, y la verdadera naturaleza del arte lleva en sí siempre algo que transforma, que supera el sentimiento ordinario, y el mismo miedo, el mismo dolor, la misma emoción, cuando los suscita el arte, encierran algo además de lo que contienen. Y ese algo supera los sentimientos, los ilumina, convierte su agua en vino, y de este modo se realiza la finalidad más importante del arte. El arte es a la vida, lo que el vino es a la uva, dijo un pensador, y le asistía toda la razón, al indicar que el arte toma su material de la vida, pero ofrece a cambio algo que no se halla entre las propiedades de ese material. (Vygotsky, 1970/2007, p. 345)

De acuerdo con el punto de vista de Vygotsky, en esta tesis vamos a concebir el fenómeno musical como un mediador cultural que, en último término, supone en sí mismo una materialización, objetivación o expresión pública del sentimiento. En esa medida, el blues – que, como veremos más adelante, suele tener un marcado carácter individualista– también puede reobrar sobre el público o, valga decir, la sociedad, convirtiéndose en un

instrumento o técnica comunitaria que se pone a disposición de todas las personas para que estas puedan moldear catárticamente sus sentimientos. Para Vygotsky,

el arte es lo social en nosotros, y el hecho de que su acción se efectúe en un individuo aislado no significa que su esencia y raíces sean individuales. Ingenuamente, suele entenderse lo social como lo colectivo, como la existencia de muchas personas. Lo social aparece también allí donde existe solamente un hombre y sus vivencias personales. Y por eso la acción del arte, al realizar una *catarsis* y arrastrar al fuego purificador las conmociones más íntimas y vitalmente más importantes de su alma individual, es una acción social... El arte representa una técnica social del sentimiento, un instrumento de la sociedad, mediante el cual incorpora a la vida social los aspectos más íntimos y personales de nuestro ser. Sería más correcto decir que el sentimiento no se convierte en social, sino que por el contrario, se hace individual, al vivir cada uno de nosotros la obra de arte; se hace individual, sin dejar de ser social. (Vygotsky, 1970/2007, p. 350)

El fenómeno musical es concebido así como una experiencia social viva, continuamente reelaborada desde el filtro personal de nuestra interpretación y reinterpretación, capaz de llegar a darle sentido y significado a una trayectoria biográfica. A este respecto, lo musical –sus instrumentos y gramáticas corporales y temporales– implica una articulación que carga de significado, al igual que lo hace el lenguaje, el acontecer o devenir del individuo. En tanto gramáticas, tanto el lenguaje articulado como el musical actuarían, como decimos, dando sentido y estructurando la experiencia, el tiempo, el flujo del devenir personal, convirtiéndolo en actividad.

La inclusión de esta perspectiva teórica sobre lo musical en esta tesis obedece a la ya comentada necesidad de complementar o ampliar el enfoque mediacional propuesto por Hennion. Para ello, vamos a adoptar un enfoque psicológico-cultural que nos permita atender a la relación personal e intransferible que cada músico dice tener específicamente con el blues, a su forma particular, única, de “conversar” con dicho género. Esto nos exige otorgar una especial importancia al valor singular de la actividad y la experiencia aportada por el músico en su encuentro con los mediadores musicales, sin perder de vista, obviamente, la tensión entre lo personal y lo social señalada más arriba por Vygotsky.

El enfoque teórico que consideramos más adecuado para esta tesis como continuación y ampliación de las perspectivas de Hennion y Vygotsky es el del psicólogo

cultural Ernest E. Boesch, sobre todo su trabajo titulado “El sonido del violín” (Boesch, 1993/2002). Como ha señalado Florentino Blanco (2006), una de las aportaciones más interesantes de dicho trabajo consiste en entender que la unidad de análisis para una psicología sensible a la cultura y a la complejidad de la música misma,

no es ni la cognición, ni la ejecución, ni la creación musical, sino la articulación cultural de la música a través de categorías como sonido, pureza, genialidad, categorías que funcionarían como horizontes míticos, inalcanzables, que dan sentido a nuestras formas de vida genéricas y también en buena medida a las vidas de los músicos y los intérpretes. (p. v)

Esta articulación cultural propuesta por Boesch es especialmente interesante para nuestro trabajo, sobre todo en aquello que tiene que ver con un concepto muy habitual dentro de la Psicología Cultural, el de *prolepsis*, entendido como la coexistencia del pasado y del futuro anticipado en el presente (Cole, 1999). Para Boesch (1991), lo que nos antecede, cultural y personalmente, solo llega a hacerse significativo como integrante de una estructura de orientaciones que nos permite buscar, caminar, encarar el futuro, mirar hacia adelante. Esto nos devuelve la metáfora de la “búsqueda”, en este caso ligada a la de “horizonte”, como espacio de apertura y oportunidad de transformación *proléptica*, de construcción y reconstrucción continua del sentido personal y cultural de la vida. Blanco (2006) lo describe de la siguiente manera:

“Horizonte” es una metáfora sencilla, pero fascinante. El horizonte se define justo como aquello que siempre está, por definición, por delante de nuestras narices, aquello en cuya dirección caminamos sin que nunca podamos alcanzarlo. Se trata de una categoría relacional: el horizonte existe como categoría en la medida en que nos movemos hacia él y que nos recuerda nuestra condición de seres futurizos, de seres movidos más por lo que pudiera acaso ser o pasar, que por lo que fue o lo que pasó. Seres movidos más bien por metas que por causas o motivos. O al menos seres capaces de interpretar, de leer y acaso de reinventar las complejísimas relaciones entre lo que fue y lo que será a partir de la conciencia de lo que debe ser. (p. v)

En “El sonido del violín” (Boesch, 1993/2002), Boesch explora estas búsquedas y horizontes, centrándose muy particularmente en la relación específica que un músico aprendiz de violinista entabla con su instrumento. Al ocuparse de esta relación, este autor

nos ofrece un modelo paradigmático para entender la construcción o transformación mutua de la persona y la cultura, la hibridación entre el individuo –como unidad biográfica y experiencial– y el contexto socio-cultural y físico –como estructura y posibilidad.

Según Boesch, al tocar un instrumento, en el instante justo en que el músico tensa una cuerda para hacerla sonar, comienza una búsqueda que, efectivamente, tiene tanto de *estructura* como de *proceso*. Es decir, se trata de una búsqueda organizada desde determinados condicionantes o *estructuras* previas que tienen que ver no sólo con características físicas del instrumento sino también con toda una trama de significados, valores, inspiraciones y referentes motivacionales que para Boesch vienen a condensarse, en buena medida, bajo el término de *mito*.

Al mismo tiempo, partiendo de la citada estructura, el músico lleva a cabo su propio *proceso* de asimilación y experimentación desde el filtro personal conformado por su experiencia, memoria, emoción, propósitos, intenciones, etc. Los valores o significados sociales asociados al mito son teñidos entonces con el sentido que cada músico acierta a darles desde su propio sistema de significados, desde sus propios *fantasmas* individuales, en la terminología empleada por Boesch.

La combinación de los términos *mito* y *fantasma* resulta fundamental para entender la idea dinámica de cultura que Boesch propone no sólo en “El sonido del violín” sino en otros trabajos que vertebran toda su teoría de la acción simbólica (ver, por ejemplo, Boesch, 1987/2007; 1992/2007). Conviene que nos detengamos brevemente en la descripción que de estos dos términos hace Boesch para entender así cómo aborda éste una problemática especialmente relevante para esta tesis: la del impacto de los contenidos culturales –en nuestro caso, aquellos concernientes al ámbito musical del blues– en los individuales y viceversa.

2.1. Mitos y fantasmas

En primer lugar, debe precisarse que el término *mito* no es concebido por Boesch en su acepción habitual, es decir, como ficción frecuentemente referida a determinadas temáticas sobre el destino humano, como en el mito de Edipo por ejemplo. En Boesch, los *mitos* son entendidos siguiendo de cerca el sentido y la terminología de Claude Lévi-

Strauss, esto es, como sistemas de significado que proponen un espacio concreto donde la acción queda sostenida, explicada, justificada, en un relato general y socialmente compartido. Dicho de otro modo, los *mitos* serían las vigas que estructuran el orden social y cultural en el que la actividad de las personas se lleva a cabo (Rodríguez y Blanco, 2012). Constituyen así el valor del “deber ser” a través del cual la acción es entendida y desarrollada, y no se concluye de ellos su verdad ni se les exige prueba o deducción racional. Desde este punto de vista, los *mitos* orientan líneas básicas de comportamiento transmitidas socialmente y contribuyen a sostener y desarrollar determinados valores (Boesch, 1991; Lévi-Strauss, 1968/2016).

De acuerdo con Boesch, los contenidos del *mito* se materializarían en forma de relatos generales, las *myths-stories*, y también en temáticas culturales más concretas que conformarían tópicos o tabúes sociales, los *mythemes* o *mitemas*. El argumento de “El sonido del violín” se encuentra precisamente atravesado por uno de estos *mitemas*, el del sonido puro (preciso, claro, continuo, eterno), gracias al cual el violinista tiene la oportunidad de conjurar la amenaza simbólica del caos, el ruido, la impureza, que nos aguardan por fuera del orden civilizado (Blanco, 2006; Bernal, Castro y Blanco, 2018). Como veremos en el apartado dedicado específicamente al blues y en algunos de los ejemplos que expondremos en el análisis, esta tesis va a centrarse, sobre todo, en un *mito* cultural muy extendido y habitual en la música blues, el de la autenticidad, concretado a su vez en un *mitema* específico: el del *bluesman* arquetípico. Este *mitema* encarnaría valores del *deber ser* no sólo relacionados con el sonido o la técnica *bluesera* (¿cómo debería sonar o tocarse el supuestamente *auténtico* blues) sino también con lo simbólico, con las formas de vida normalmente asociadas al género (¿cómo debería vivirse una *auténtica* vida de *bluesman*?, ¿quién puede ser o no ser un *verdadero bluesman*?).

En segundo lugar, en lo que al concepto de *fantasma* se refiere, éste debe entenderse desde el *proceso* iniciado por el músico a partir de la trama o *estructura* que venimos comentando, que promueve una dinámica encaminada a la apertura de nuevos horizontes para su propio despliegue ontogenético. En esta ontogénesis del intérprete, en la que hay que tener en cuenta toda la complejidad de sus aspectos existenciales o biográficos, el músico trata de encarnarse como proyecto, como instancia con futuro, como el músico que quiere *llegar a ser*. Es un *proceso* en el que el ejecutante dota de sentido personal a los valores, los significados, los mitos, que pasan entonces por el filtro personal de lo que Boesch llama *fantasmas*. Éstos deben ser entendidos, por tanto, como

sistemas de significado individuales orientados a definir la relación entre el individuo y el mundo (Boesch, 1991).

Para Boesch, un mito social no se impone a los individuos como una realidad acabada. Tampoco el mero hecho de conocerlos les otorga cualidades motivacionales. Como han señalado Lonner y Hayes (2007a), la activación de dichas cualidades requiere el sometimiento del mito a una hibridación íntima con los *fantasmas* personales³:

Los mitemas moldean el comportamiento del niño conteniendo instrucciones concretas sobre qué hacer y cuándo y cómo hacerlo. Pero, al mismo tiempo, el niño los asimilará y, de este modo, formará su concepción subjetiva del mito social. Por ejemplo, ser valiente, un mitema perteneciente al mito de la “masculinidad”, será por supuesto moldeado individualmente, de acuerdo con la situación, la experiencia pasada, las expectativas o los miedos del joven. (p. 61, traducción propia)

La persona propone así nuevas formas “míticas” o nuevas versiones de los mitos ya existentes, en un continuo proceso de interpenetración entre lo colectivo e individual, entre la repetición y la invención, que Boesch (1987/2007) describe como sigue:

El balance entre mitos y fantasmas debe ser entendido como una sutil y continua interacción mediante la cual los mitos reciben significado personal distintivo. Esto ocurre por medio de selecciones y evaluaciones llevadas a cabo sobre los mitos sociales que hacen que éstos sean compatibles con los fantasmas. En lugar de exponer de forma concluyente, como tan habitualmente se hace, que los individuos son productos de la presión social, sería recomendable estudiar

³ Como señalan Lonner y Hayes (2007a), el término “fantasma” se entiende habitualmente como sinónimo del de “fantasía”. De hecho, en nuestra lengua, si consultamos el Diccionario de la Real Academia Española, las dos primeras acepciones de “fantasma” son “imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía” y “visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación”. No obstante, Boesch distingue con claridad ambos términos utilizando el siguiente ejemplo:

Un niño escala un árbol tan alto como puede y se imagina que está en el mástil de un barco vigilando la llegada de los piratas. Esto es lo que yo llamaría una “fantasía”. Sin embargo, dicha fantasía da cuenta de una especie de tema básico: divide el mundo en buenos y malos y le asigna al yo el papel de vigilar y defender su campo de acción frente al enemigo. Este tema básico es lo que yo llamaría “fantasma” –más específicamente un “fantasma amenazante” combinado con otro de “autoafirmación”. Obviamente, un tema básico como este puede expresarse en distintas fantasías, enfatizando uno u otro componente fantasmático. (Boesch, 1991, p. 124; citado en Lonner y Hayes, 2002a, p. 62, traducción propia)

cuidadosamente esta sutil interacción entre los mitos y los fantasmas. La persona es producto tanto de fuerzas colectivas como individuales, y el balance de dichas fuerzas puede variar de acuerdo con las circunstancias sociales y personales involucradas. (p. 162, traducción propia)

Como decimos, este toma y daca entre *mitos* y *fantasmas* es el que precisamente vertebra el argumento de “El sonido del violín”, centrado en la díada músico-instrumento como ejemplo de la relación del hombre con los objetos que lo rodean, con la cultura en la que vive. Para Boesch, lo que en un principio son horizontes culturales, estético-musicales o estrictamente técnicos, que el músico tiene que afrontar, acaban siendo horizontes vitales, vivenciales, profundamente personales, éticos. No es una “maestría aislada” la que está en juego para el aprendiz de violinista: son también los “sistemas de significado” que de todo ello se derivan (Boesch, 1993/2002). Por lo tanto, cabe pensar que, en el caso de los músicos participantes en esta investigación, tampoco es una “maestría” o un “aprendizaje aislado” el que se lleva a cabo con relación al blues. Nuestra mirada como investigadores, y así lo veremos de forma más específica en el apartado de objetivos, deberá atender también a los “sistemas de significado” que puede transmitir el blues, todo aquello que lo define más ampliamente y que es recogido o “teñido”, de una u otra forma, por los músicos entrevistados.

En el caso de “El sonido del violín”, por ejemplo, la encarnación del *mitema* del sonido perfecto, puro, controlado, que funcionaría como horizonte cultural inalcanzable, acabará entretejiéndose íntegramente con la intención de encontrar un sentido para la propia vida del músico. Según Boesch, se trata de un propósito que terminará guiando no sólo el desarrollo de las destrezas puramente motrices del ejecutante –la adaptación de sus manos, de sus brazos, de su cuerpo entero para la producción de una determinada nota– sino también sus competencias simbólicas –la propia manera de percibir e interpretar no ya sólo la partitura, si es que la hay, sino también el mundo:

El sonido del violín, por tanto, está profundamente incrustado en los mitos culturales, y el individuo que se transforma en violinista será atraído, de forma más intuitiva que consciente, a la órbita de estos mitos, aunque él o ella construyan sus significados personales fusionándolos con experiencias y aspiraciones subjetivas. Todos los músicos relacionarán el “mitema del sonido puro” con diferentes clases de pureza y orden, y la búsqueda del sonido hermoso

tendrá, para cada uno, sus propias connotaciones privadas y a menudo inconscientes. De esta forma, los mitos que constituyen los cuadros culturales de orientación adquirirán pertinencia personal gracias a las aspiraciones espectrales individuales. Ahora podemos comprender la díada persona-violín como un tipo de foco dentro de la relación total “yo”-“no-yo” de un individuo, polivalente e interrelacionada con varias áreas del significado. (Boesch, 1993/2002, p.143)

Esta contaminación entre las búsquedas y los horizontes técnicos y vitales nos lleva a otra cuestión de especial importancia para esta tesis. Como señalábamos en el apartado teórico dedicado a la Psicología Cultural, Boesch no concibe la relación entre la persona y la cultura desde un punto de vista exclusivamente dialógico. Hay también en “el otro” o en “lo otro”, una fuente de tensión o resistencia que nos exige una disciplina, un trabajo, o, como venimos denominando nosotros, una conquista.

Por un lado, el violín puede constituir un mediador cultural que delimita y redefine la forma, posibilidades y propósitos de la acción –de acuerdo con la idea clásica de actividad mediada por artefactos manejada por autores de la Escuela Socio-histórica rusa como Lev Vygotsky o Alexander Luria, entre otros. Continuando con la metáfora de la “conversación” que venimos utilizando, el instrumento musical sería, en este caso, nuestro interlocutor en la particular “charla” que establezcamos con la música.

No obstante, además de esta visión, existe para Boesch otra forma de entender la relación con la alteridad en la que “lo otro”, en este caso el violín, no es ya sólo una posibilidad de liberación, expansión o incorporación constructiva a nuestras nuevas formas de vida. Ese “otro” puede ser también un “no-yo” que es fuente de tensiones, de dolor, de sufrimiento. Representa el diálogo o la complicidad que se nos resiste, que nos exige sacrificio, que tenemos que ganarnos. En este sentido, el violín –como objeto ambivalente, recalcitrante– será tanto aquello que nos libera y nos hace posibles como aquello que nos disciplina y nos hace conscientes de nuestros límites:

Llegar a ser violinista no permite atajos, ni brincarse los capítulos que a uno no le agradan, ni pasar por alto argumentos que uno no entiende: la ignorancia no puede glosarse con trabajos vacíos. En música cualquier negligencia se manifiesta cruelmente a la hora de la presentación, por lo que el estudiante está obligado a seguir una disciplina implacable que inevitablemente transformará a su persona. (Boesch, 1993/2002, pp. 137-138)

Con todo, Boesch admite la capacidad de liberación del individuo desde esta conciencia agónica que presupone una especie de relación de amor/odio entre el instrumento y su ejecutante. Dentro de su dinámica, y partiendo de las formas canónicas, orgánicas y simbólicas, de relacionarse con el instrumento, irá apareciendo la experiencia concreta del músico y su proceso específico de ejercitación, asimilación y experimentación. El ejercicio, la práctica cotidiana pautada, se conforma entonces como la zona de contacto entre las inagotables posibilidades sonoras del violín y las posibilidades expresivas del músico en su potencial singularidad biofísica, histórica o cultural. El ejercicio es una alteración objetiva de la actividad del músico y no sólo un pretexto o un medio para que su “vida interior” pueda llegar a ser expresada. La conciencia del músico se convierte así en una conciencia propiamente musical (Bernal, Castro y Blanco, 2018).

En esta batalla personal con el sonido –que tira hacia adelante del aprendiz de violinista reflejando fiel, y también cruelmente, la manera específica en que éste se construye a sí mismo como músico– dicha conciencia musical emerge como la conciencia de un rastro sonoro propio, un estilo o una voz personal en continuo proceso de transformación. Por eso Boesch (1993/2002) entiende que,

las explicaciones que recurren al modelado social o de algún tipo de dominio no especificado parecen realmente inadecuadas para explicar la tolerancia a la frustración y la perseverancia de un alumno... Los aplausos experimentados en el camino pueden proporcionar estímulos para continuar, pero puede que no sean suficientes. A medida que el ejecutante avanza, habrá que satisfacer a un público adicional: *él mismo*. Él se mostrará crítico con la precisión de sus dedos y su velocidad, pero de una manera igualmente crítica, o más, observará y evaluará *su sonido*. Se trata del “suyo”, en este caso, y no el del violín. De hecho, se puede sentir herido cuando un escucha le dice: “¡debes tener un violín estupendo, suena maravillosamente bien!”, él desea sentir que es *su* maestría la que hace que el violín suene bien. (p. 138, énfasis del original)

En definitiva, el argumento de Boesch en “El sonido del violín” va mucho más allá de ser la ejemplificación de una “conversación” entre músico e instrumento. Es también la demostración del diálogo, la complicidad o la interpenetración –no dada por sentada sino trabajada, resistente, disciplinada, elusiva– entre las trayectorias biográficas

y culturales del desarrollo. En este sentido, el entrelazamiento entre mente y cultura se entiende como una “conversación” en la que vamos construyendo y reconstruyendo nuestras maneras singulares de decir, sentir o pensar y en la que van surgiendo también nuestras propias conclusiones provisionales.

En esta búsqueda continua de una voz distintiva, la conversación inicial queda entonces transformada, como suponían Vygotsky o Bajtín, en una conversación íntima en la que nos hablamos a nosotros mismos como si fuéramos un otro. Una línea en la que se situaría el propio Boesch (1993/2002) al acudir al siguiente ejemplo técnico-musical:

En nuestra orquesta de la preparatoria, cuando teníamos dificultades para producir un sonido agudo, de repente escuchábamos que el director nos aconsejaba: “tienes que *pensar* la nota antes de tocarla”, y, para mi sorpresa, eso tenía los efectos deseados: el desempeño interno tenía que guiar al real. La habilidad motora no es suficiente, sino que requiere el apoyo de una disciplina mental: el dominio del instrumento se transforma entonces en el dominio de uno mismo. (pp. 144-145, énfasis del original)

CAPÍTULO 4. THE BLUES AIN'T NOTHIN' ELSE BUT...

Introducción: retóricas *blueseras*

Entrevistador: Yo suelo empezar de una manera muy general y abierta, eh, preguntando, ¿qué significa el blues en tu vida?, ¿qué significa el blues en tu vida, Miriam?

Miriam Aparicio “Sister Marion”: Bueno, uh, esto, esto va a ser difícil, ¡eh! (risas), a ver (piensa), pues el blues para mí ha sido más que música, no ha sido solo un estilo que me gusta, sino que, por lo menos yo lo siento así, que, no sé, es como una característica en mí, ¿sabes?, me identifico con ese tipo de música y la reconozco como parte de mí... No me atrevo a decir una forma de vida, pero sí una forma de sentir, y yo creo que los que sentimos el blues de esta manera nos encontramos o nos entendemos y es muy difícil de explicar, el otro día lo intenté con una amiga y, claro, me miraba raro porque (riendo) a veces parece que estás un poco loco, ¿no?... Yo solamente te puedo dar una teoría de cómo es la vida de los blueseros o de la gente que, no solo músicos si no gente que se siente así identificada con el blues... Hay una cosa que sí tengo clara que es la autenticidad... sí, el blues es una música auténtica, popular, que sale del sentimiento.

Miriam Aparicio “Sister Marion” (Anexo 10, interacciones 13-20)

El blues para mí es el lenguaje que yo uso para comunicarme con otros músicos, y con la gente... Es lo que yo uso para sacar lo que tengo dentro y para que la gente pues... comparta lo que yo siento, se identifique o simplemente haga un pequeño viaje conmigo... Luego te vendrá uno que el blues es, ah, la tristeza, bueno pues sí, también es la alegría, el blues es muchas cosas, ¿no? Cuando te deja una chica, sí, sí, ah..., el blues es... todo eso, sí, o sea, son maneras en el fondo de explicar sentimientos ¿no? Pero... es música en el fondo y esa música puedes entenderla de muchas maneras.

Lluís Coloma (Anexo 9, interacciones 10-11)

Decíamos en el capítulo anterior que la música es, desde nuestro punto de vista, una categoría inestable, problemática, compleja, cuyo significado siempre se encuentra en

disputa. En las páginas que siguen vamos a retomar dicho enfoque centrándonos esta vez en el blues como género musical particular. En un trabajo clásico titulado *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues* (Evans, 1982), el musicólogo y también músico de blues David Evans consideraba que era prácticamente imposible llegar a una definición o descripción precisa sobre el blues. Cualquier afirmación categórica que hagamos sobre esta música tendrá que afrontar, según este autor, múltiples matices e inagotables excepciones (distintas definiciones o descripciones del blues pueden encontrarse en Evans, 2005, pp. 1-8; Keil, 1966/1992, pp. 22-23; Wald, 2004, pp. 3-13).

Las complejidades y ambigüedades del blues comienzan desde su propio nombre (Evans, 1982, 2005; Gioia, 2018). El término blues puede referirse tanto a un sustantivo concreto como a un abstracto, y tampoco se sabe con seguridad si está en plural o en singular. Con él podemos designar una canción concreta (cuando decimos, por ejemplo, “Rollin’ Stone”, el blues de Muddy Waters), varias canciones (los blues de Howlin’ Wolf, los blues de B.B. King) o también el género musical como un todo (el “blues” frente al “jazz”, el “rock”, la “bossa nova”, etc.). Por otra parte, muchos intérpretes han contribuido a esta confusión dirigiéndose al blues en sus canciones como si se tratase de un ser sobrenatural, malévolo y embaucador, conocido con el sobrenombre de *Mr. Blues*. Por ejemplo, en su grabación de 1930, “Preachin’ the Blues – Part 2”, el *bluesman* Son House cantaba la siguiente estrofa:

Well, I met the blues this morning walking just like a man.

Oooh, walking just like a man.

I said, “Good morning, Blues; now give me your right hand”. (Evans, 1982, p. 114)

En otras canciones pueden encontrarse incluso intentos explícitos de definir el blues, conformando una especie de metarreflexión sobre la naturaleza y límites del género. Estas “teorías propias” eran ya habituales a principios del siglo XX y comenzaban, generalmente, con la expresión “the blues ain’t nothin’ but” (“el blues no es otra cosa que”). En estos casos el blues era definido como un estado anímico asociado frecuentemente con la tristeza, la melancolía o el desamor. En 1917, la cantante Marie Cahill presentaba el tema “The Dallas Blues” relacionándolo con la mala vida, el sufrimiento e incluso con un tema recurrente dentro del blues, las conversiones religiosas. En un tono humorístico e irónico similar al de los espectáculos ambulantes de música y números cómicos, Cahill ofrecía toda una forma de definir ampliamente aquel, por

entonces, nuevo estilo musical. “The Dallas Blues” comenzaba con el siguiente fragmento hablado:

Quiero cantaros a todos un blues que oí a un negro en Dallas, Texas. Era un tipo peculiar este Mose, y, dicho sea de paso, un jugador de póker empedernido, hasta que un día, decidido a cambiar, tuvo una conversión religiosa. En el día fijado para su bautismo, una vez que tomó la mano del predicador y la metió en el agua, parecía un hombre completamente transformado, distinto. Pero, desafortunadamente, no había cambiado su traje de pecador y, cuando el agua le llegaba más o menos por la cintura, una carta salió de su bolsillo y terminó flotando boca arriba. Era el as de corazones. Un poquito más allá, otra carta salió de su bolsillo y se quedó flotando boca arriba en el agua. Era el rey de corazones. Todavía un poquito más lejos, otra carta se escapó de su bolsillo y comenzó a flotar. Era la reina de corazones. Apareció luego la sota de corazones y después quedó flotando el diez de corazones. Entonces el predicador levantó sus manos y dijo: “¡Dios mío, hermano! Si esa mano no te salva, de nada sirve que te bautices”.

Y allí estaba Mose, demasiado dolido y avergonzado como para reírse o llorar. Mojado y sumergido en el agua como un pato, pero sin bautizar. Y su chica también. Y ahí es cuando le escuché decir:

Tengo el blues de Dallas y me siento, diría que me siento,
quiero decir que me siento increíblemente triste

Tengo el blues de Dallas y me siento increíblemente triste

Pero el blues no es otra cosa que un hombre bueno sintiéndose mal. (Wald, 2004, p. 19, traducción propia)

Casi una década más tarde, en 1924, una de las cantantes más populares del estilo conocido como *blues clásico*, Ida Cox, ofrecía varias definiciones tentativas anunciadas por el sello discográfico Paramount tal y como se muestra en la Imagen 4.1. Según Cox, el blues podía representar, de forma inversa a como Cahill lo había expuesto, “una mujer buena sintiéndose mal” (“a good woman feelin’ bad”). Pero también podía describirse

como una “enfermedad del corazón que te consume y te mata lentamente” (“a slow achin' heart disease – like consumption, it kills you by degrees”).

Ida Cox

"Oh, the Blues Ain't Nothin' Else But a woman that cries right and dees. Cries a blues that cries another woman look away."

"Oh, the Blues Ain't Nothin' Else But a woman that cries right and dees. Cries a blues that cries another woman look away."

“Blues Ain't Nothin' Else But”

“Oh, the Blues ain't nothin' but a good woman feeling bad”—a slow, aching heart disease — like consumption, it kills you by degrees. Ida Cox, at last, tells what the Blues are! Every verse is a picture. Hear it and discover how many kinds of Blues you've got. **A 2-hit record!** On the other side is “Last Time Blues” with Jimmie O'Bryant doing some great stuff on his sobbing, throbbing clarinet. Paramount No. 12212.

Blues! Blues! Blues!

12212—*Blues Ain't Nothin' Else But* and *Last Time Blues*, Ida Cox acc. by Lovie Austin and Her Blues Serenaders, with Jimmie O'Bryant's clarinet and Tommy Ladner's mournful cornet.

Be Sure To Get These Three

12211—*Freight Train Blues* and *Don't Shake It No More*, Trixie Smith, acc. by Down Home Syncopators.

12098—*Dream Blues* and *Lost Wandering Blues*, Madame “Ma” Rainey's new Souvenir Record, with Ma's picture on the label. Sensational — different!

12213—*Cool Kind Daddy Blues* and *Georgia Sam Blues*, Anna Lee Crisholm.

12209—*The Gauge of Armour Avenue* and *The Chicago Gauge*, Faye Barnes.

12201—*Chicago Monkey Man Blues* and *Worried Anyhow Blues*, Ida Cox. Hear Ida sing all about her Monkey men — if they were money, she'd be a Chicago millionaire.

12081—*Barrel House Blues* and *Walking Blues*, “Ma” Rainey, acc. by Lovie Austin and her Blues Serenaders.

20331—*Mr. Jelly Lord* and *Steady Roll* (The Kazoo Record) instrumental by Jelly Roll Morton's Steamboat Four.

Sacred Selections

12035—*My Lord's Gonna Move This Wicked Race* and *Father Prepare Me*, Norfolk Jubilee Quartette.

12075—*When All The Saints Come Marching In* and *That Old Time Religion*, Paramount Jubilee Singers.

Send No Money!

If your dealer hasn't Paramount Records, order direct from us. Just pay postman 75 cents each, plus 10-cent C.O.D. charge. **We pay postage and insurance.** Send no money. Just give numbers of records you want and name and address. **We send, free,** our new Paramount Black Swan “Book of the Blues”.

The New York Recording Laboratories
12 Paramount Building
Port Washington, Wis.

FREE!

This Handsome Photograph of Ida Cox

Just put your name on this coupon, and we will send you FREE large-size picture of Ida Cox, Uncrowned Queen of the Blues. Suitable for framing.

Paramount

[Including Black Swan] REG. U.S. PAT. OFF.

The Popular Race Record

The New York Recording Laboratories
12 Paramount Bldg. Port Washington, Wis.

Send me free, postpaid, large picture of Ida Cox.

Name _____

Address _____

City _____

Imagen 4.1. Definiciones tempranas del blues en la publicidad del sello Paramount para el éxito de Ida Cox “The Blues Ain’t Nothin’ Else But” (Wald, 2010, p. 3).

No obstante, hay autores que consideran que los enfoques centrados en los sentimientos o las emociones ofrecen una visión estereotipada del blues, asociándolo casi exclusivamente con lo depresivo o lo problemático, tal y como señala Lluís Coloma en el fragmento citado más arriba. Estas críticas apuntan también a la necesidad de completar cualquier aproximación al blues con descripciones más específicas sobre sus características formales y estilísticas como lenguaje musical: progresión armónica, acordes, compases, sonoridad, esquema vocal, etc. Pero tampoco una perspectiva formalista, que aparentemente delimita de forma clara lo que puede o no ser blues, está exenta de problemas y contradicciones. Como ha señalado Elijah Wald (2004), algunos críticos o aficionados consideran que intérpretes como Mamie Smith, Ma Rainey, Alberta Hunter, Bessie Smith o la ya citada Ida Cox, que popularizaron el blues en las dos primeras décadas del siglo XX, no son “*auténticas* cantantes de blues”. En cambio, para estos mismos críticos y aficionados, cantantes blancos de *hillbilly* como Dock Boggs sí podrían considerarse como “*verdaderos* músicos de blues” (Wald, 2004, p. 5).

En lo que a esta tesis se refiere, vamos a ocuparnos del blues atendiendo a los dos horizontes hacia los que, según hemos visto anteriormente con Boesch, puede encaminarse la actividad del músico en general: el técnico y el simbólico. El blues no sólo comprende, según nuestra perspectiva, determinados elementos estructurales o armónicos característicos, aquellos que pueden describirlo o acotarlo como un género musical específico (escala, acordes, ritmos, sonoridad, etc.). También inspira o transmite –como sugieren Marie Cahill o Ida Cox en las citas anteriores, o Sister Marion o Lluís Coloma en sus respectivos fragmentos– diferentes formas de sentir, narrativas, guiños o incluso filosofías y maneras de pensar u organizar la vida. Como ya mencionamos en el capítulo anterior, entendemos que no es una “maestría aislada” la que está en juego para un músico al acercarse al aprendizaje de un instrumento o un estilo. El aprendiz también está adentrándose en los “sistemas de significado” o “marcos de orientación cultural” que, con mayor o menor precisión, rodean a dicha actividad (Boesch, 1993/2002).

A este respecto, retomando la distinción hecha por Boesch entre *mitos* y *fantasmas*, nuestra investigación va a centrarse fundamentalmente en un *mito* cultural, el de la autenticidad. Como iremos viendo a lo largo de este capítulo, las referencias a la autenticidad son constantes en el blues, atravesándolo en los dos horizontes que hemos apuntado. Más específicamente, lo que va a interesarnos es el *mitema* del *bluesman* supuestamente auténtico. Este *mitema* transmite determinados valores del *deber ser* tanto

técnicos o estéticos como simbólicos o éticos que, en buena medida, podrían traducirse en las siguientes preguntas: ¿cómo debe sonar el *auténtico* blues?, ¿cómo debe cantarse o tocarse el *verdadero* blues?, ¿cómo es una *auténtica* vida *bluesera*?, ¿quién puede ser un *verdadero bluesman*? Obviamente, de acuerdo con Boesch, lo que nos interesará en la posterior etapa de análisis será la particular acomodación, apropiación e incluso transformación que lleven a cabo nuestros músicos de dicho *mitema*: ¿cómo entraron en contacto con él?, ¿se han dejado seducir por los valores que transmitía?, ¿los han cuestionado o relativizado?, ¿qué nuevas versiones de este *mitema* proponen?, ¿qué relación tiene todo ello con sus propias formas de explicarse, narrarse o entenderse a sí mismos no solo como músicos sino también como personas?

En las páginas que siguen nos ocuparemos de algunos de los artefactos materiales y simbólicos característicos del ámbito del blues que van a conformar condiciones de posibilidad básicas y márgenes discursivos o prácticos reconocibles en los relatos de nuestros músicos. Somos conscientes, como afirmaba el citado David Evans (1982), de la imposibilidad de cualquier intento de descripción o acotación exhaustiva en el blues. En todo caso, trataremos de dar cuenta de los aspectos que consideramos más importantes, o, al menos, de aquellos que puedan ayudar a contextualizar o hacer inteligibles de cara a la etapa de análisis las observaciones y comentarios de los músicos que participan en esta investigación.

Comenzaremos, en primer lugar, esbozando algunos apuntes histórico-genealógicos sobre el origen, desarrollo y expansión del blues. En este sentido, tras un breve comentario sobre el surgimiento de este estilo en el Sur de los Estados Unidos, pasaremos a tratar con mayor detenimiento algunas claves de su recepción en España a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días. En segundo lugar, nos ocuparemos de determinados aspectos simbólicos que describen el género en su sentido más amplio: sentimientos, emociones, imaginarios, filosofías de vida, valores, etc., centrándonos especialmente, como ya hemos apuntado, en la simbología relacionada con el *mitema* del *bluesman*. Finalizaremos nuestra exposición repasando algunos de los principales elementos estructurales, rítmicos y sonoros reconocibles dentro del blues. La atención a estos elementos, entendidos como las *reglas del juego* en el blues (Goyone, 1993, pp. 252-257), servirá para aproximarnos al lenguaje técnico o la sonoridad más o menos concreta que, en su sentido más canónico, comprende o propone este género musical.

1. Apuntes histórico-genealógicos

1.1. Surgimiento del blues en el Sur de los Estados Unidos

La Psicología era la disciplina que estaba más de moda, una ciencia de la introspección que se adecuaba perfectamente a esta nación a punto de volverse adulta. William James, profesor de la Universidad de Harvard, había publicado un importante estudio en dos volúmenes titulado *The Principles of Psychology* [Los principios de la Psicología] (1890) casi al mismo tiempo que en el Delta aparecían los primeros blues con su forma de doce compases, y es difícil decidir qué alcanzó mayor profundidad. Desde luego, el blues del Delta, con su nuevo lenguaje de caída y redención reescrito en términos profanos, con su transformación de los males sociales en una dimensión personal, la de las esperanzas y los anhelos individuales, no sólo era un territorio inexplorado en el contexto de la música popular; también lo era para la sensibilidad norteamericana. Como tal, el blues, este idioma de una minoría marginada, llegaría a convertirse —titubeando al comienzo y después cada vez con mayor seguridad— en el catalizador que contribuiría a reconfigurar la identidad musical del país en su conjunto.

Ted Gioia (2018, p. 164)

Una de las primeras dificultades con que nos encontramos al acercarnos a la historia del blues es la de precisar el momento y el lugar específicos de su nacimiento. Para el pianista Jelly Roll Morton, por ejemplo, el blues habría surgido durante la segunda mitad del siglo XIX en Nueva Orleans, puerto marítimo que conectaba el sur, el medio oeste y, sobre todo, los estados de Mississippi y Missouri (Wald, 2004, pp. 12-13 y 282). Según Morton, nacido en la ciudad Nueva Orleans en 1885, el blues era ya un estilo habitual durante su infancia y él mismo afirmaba haber escuchado y aprendido sus primeros blues en los burdeles de *Storyville*, el *barrio rojo* de su ciudad natal (Morton, 1947).

Por su parte, musicólogos como Paul Oliver (1976), Robert Palmer (1982) o David Evans (1982, 2005), entre otros, suelen situar el surgimiento de este estilo musical a finales del siglo XIX en las comunidades rurales afroamericanas del Sur Profundo de los Estados Unidos, concretamente en las de Tennessee, Louisiana y muy especialmente el

Delta del río Mississippi⁴. En aquella zona, el paulatino desarrollo del blues tuvo como principales antecedentes, por un lado, las canciones religiosas, también conocidas como *spirituals*, y por otro, las canciones seculares que acompañaban las labores grupales o individuales en el campo o el ferrocarril, las llamadas *work songs*.

En cualquier caso, uno de los primeros acercamientos académicos que contribuyeron a la identificación y delimitación de los antecedentes más inmediatos del blues y a la comprensión de sus principales aspectos psicosociológicos fue precisamente una tesis doctoral en psicología, presentada en 1909 por el psicólogo y sociólogo norteamericano Howard Washington Odum en la Clark University bajo la dirección de G. Stanley Hall (ver Odum, 1909; 1911a y 1911b). Entre 1905 y 1908, Odum convivió con las comunidades afroamericanas de los condados de Lafayette, en Mississippi, y Newton, en Georgia, y llevó a cabo una extensa labor etnográfica con el objetivo de estudiar el origen, alcance y significado de los citados *spirituals* y *work songs*. Desafortunadamente, no se ha preservado ninguno de los cuadernos de notas o cilindros de cera utilizados por Odum para la grabación, transcripción, clasificación y estudio del folclore musical y las costumbres de vida de las citadas comunidades (Sanders, 2003; para un análisis de las claves psicológicas manejadas por Odum puede consultarse Bernal, Castro y Loredó, 2017).

Algunas de las cuestiones señaladas por Odum, a pesar de su marcado carácter etnocéntrico, siguen resultando sugerentes desde un punto de vista teórico actual. En particular, sus trabajos contribuían a identificar las raíces de lo que durante la primera década del siglo XX ya empezaba a ser etiquetado como blues (véase, por ejemplo, Evans, 1982, pp. 35-59, 90-93; o también Weissman, 2005, pp. 18-20). Los elementos musicales aportados por este nuevo género respondían a la asimilación y transformación de técnicas de canto africanas y otros conceptos musicales reelaborados ya en la Norteamérica blanca. Las canciones religiosas, por ejemplo, recogían cierto esquema armónico proveniente de los himnos religiosos ingleses. Otras canciones adaptaban personajes, héroes y melodías

⁴ Como ha señalado Ted Gioia (2018), el “Delta” al que los aficionados y estudiosos del blues se refieren no es, estrictamente, el Delta del río Mississippi. En rigor, dicha zona se situaría en la desembocadura del río en el Golfo de México, al sur de Nueva Orleans. En cambio, el “Delta” que es habitualmente considerado como la cuna del blues se sitúa entre los ríos Mississippi y Yazoo y comprende una extensa llanura aluvial que mide aproximadamente unos trescientos cincuenta kilómetros desde Vicksburg hasta Memphis. Se trata de un área muy fértil, conocida, entre otras cosas, por sus granjas y plantaciones de algodón (Evans, 1982; Gioia, 2018).

tomadas de las baladas de origen anglosajón. El patrón de *llamada-respuesta* característico de las canciones de trabajo africanas continuaba presente en los llamados gritos de campo o *hoolers*, comentarios versificados sobre las circunstancias vitales lanzados de un campo a otro que contenían ya los mismos versos repetidos y las mismas notas descendentes características del blues (Oliver, 1976; Evans, 1982).

Como han señalado Gérald Arnaud y Jacques Chesnel (1993), a partir de estos momentos iniciales el posterior devenir del blues respondió, en buena medida, a las diversas mutaciones experimentadas por el pueblo afro-americano, entre ellas la decadencia y partición de las plantaciones de algodón, el éxodo rural, la segregación institucionalizada y reforzada por el terror de los linchamientos y, por último, la urbanización y la proletarización. El blues comenzará a desplazarse hacia ciudades río arriba, como Memphis, San Luis y finalmente Chicago, e igualmente hacia Texas y la región de los Apalaches. Muchos de los diferentes estilos que dentro del blues van a ir surgiendo irán tomando, de esta manera, los nombres de diferentes regiones o ciudades estadounidenses. Tendremos entonces el blues del Delta, el del Sureste, el de Tejas, el de las ciudades Memphis, San Luis o Chicago, o incluso ya en la costa californiana, el West Coast Blues, entre otros muchos (para un resumen de las variedades estilísticas presentes en el blues, más allá incluso del criterio geográfico apuntado, puede consultarse Evans, 2005, pp. 59-83).

Pero, al margen de esta expansión geográfica, fue un estilo de blues urbano, el conocido como *Blues Clásico* o *Vaudeville Blues*, el que contribuiría de forma decisiva al gran éxito comercial del género ya desde las décadas de 1910 y 1920 (Evans, 1982, 2005; Wald, 2004, 2010; Gioia, 2018). Cantantes como Mamie Smith, Ethel Waters, Alberta Hunter, Ma Rainey, Bessie Smith o Ida Cox, entre otras muchas, grababan discos acompañadas de músicos de jazz y actuaban en cabarets y otros grandes espectáculos festivos o teatrales, convirtiendo al blues, ya desde sus primeros pasos, en una música enormemente popular, muy especialmente entre la población negra. Al final de la década de los veinte, coincidiendo con la Gran Depresión, el costoso circuito de giras que impulsaba este estilo de blues comenzó a ser insostenible y muchas de las intérpretes femeninas que lo habían popularizado tuvieron que retirarse (Evans, 2005).

No obstante, el blues irá recuperándose y consolidándose en las décadas posteriores hasta llegar a convertirse en la piedra angular de gran parte de la música popular norteamericana. Como apunta Ted Gioia (2018), su influencia, que ya se había

dejado sentir notablemente en la música clásica, llegará a ser decisiva no solo en el jazz o el ragtime sino también en el rhythm and blues, el rock and roll, el soul, el funk o incluso, más recientemente, el hip-hop. Autores como el crítico musical Alex Ross (2009) se han preguntado por qué la música del, aproximadamente, diez por ciento de la población tuvo que tener semejante impacto en la actividad musical desarrollada por el resto del país. Esta pregunta se torna aún más compleja si tenemos en cuenta la expansión del blues más allá de los Estados Unidos. En el prólogo a un trabajo de David Evans (Evans, 2005), el músico de blues Taj Mahal reconocía dicha complejidad al recordar uno de sus viajes a Europa:

Hace poco conocí a un chico en Eslovenia que quería hablar conmigo sobre la canción de Sleepy John Estes “Floating Bridge”. ¿Por qué se está aprendiendo el blues en Eslovenia o Polonia? ¿Por qué uno de los mejores sellos discográficos de blues está en Austria? ¿Por qué algunas de las mejores recopilaciones de blues –destinadas a recuperar a sus primeros artistas o a grabaciones de campo– proceden de Europa, Asia y Australia? (Mahal, 2005, p. x, traducción propia)

En esta tesis damos continuidad a este tipo de interrogantes planteados por Taj Mahal y, en nuestro caso, nos preguntamos: ¿cómo y cuándo penetró el blues en España? ¿Qué impacto no sólo musical sino también sociocultural tuvo? A estas cuestiones dedicaremos el siguiente apartado.

1.2. Recepción del blues en España

1.2.1. Principios de siglo XX-Guerra Civil: la música negra como puerta de entrada a la modernidad

Las primeras músicas afroamericanas comienzan a entrar en España desde la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX siguiendo el éxito alcanzado en Cuba, cuando todavía era colonia española, y en otras capitales europeas como Londres o París. Es el caso, por ejemplo, de los *minstrel shows*, espectáculos en los que actores blancos con los rostros embetunados o tizados de negro imitaban en clave de burla la música y los hábitos sociales y culturales de los negros esclavos del Sur de América del Norte. Este tipo de espectáculos viajaban en carreta de comunidad en comunidad por rutas intransitables difundiendo por todo los Estados Unidos la música de las plantaciones. Con

el tiempo, contribuirían a la formación de un género teatral cómico, el vaudeville norteamericano, del que años más tarde derivarían el ragtime y el jazz (Oliver, 1976; Palmer, 1982).

Los *minstrels* o *trovadores negros* tuvieron una gran importancia en la difusión de la música y la danza negras en toda Europa, comenzando por Gran Bretaña. En España, Madrid acogió su primera representación *minstrel* en el verano de 1871 en el parque de los Campos Elíseos, a la que siguieron muchas otras similares en las primeras décadas del siglo XX (García, 2012). El éxito de los *minstrels* marcaba ya una tendencia que sería característica de nuestro país al recibir las novedades musicales afroamericanas: su asociación con el teatro y el baile. No es de extrañar que un poeta como José Bergamín señalara en su primer libro de aforismos publicado en 1923 que “los americanos y los ingleses hacen música como juegan a la pelota, con los pies” (Bergamín, 1923/1942, p. 41)⁵.

Otro momento importante en la introducción en España de las melodías y los ritmos o bailes afroamericanos fue la llegada desde París de las llamadas *revistas negras*. A las actuaciones de cantantes y bailarinas como Sadie Hopkins, en el Maxim’s de Barcelona en 1925, y Ruth Bayton, Maud de Forest o Ruth Walker en el Teatro Maravillas de Madrid en 1927, se sumaría en 1930 el debut en nuestro país de la gran estrella afroamericana de aquel momento, Josephine Baker, conocida como la “Diosa Criolla”, la “Perla Negra”, la “Venus de Ébano” o la “Reina del Charlestón”. Como señalaba la crónica aparecida en la revista *Nuevo Mundo*, sus esperadas y aclamadas apariciones en Madrid y Barcelona, donde actuó acompañada por el grupo catalán Demon’s Jazz, tuvieron una enorme repercusión. La citada crónica se abría de la siguiente manera:

Está, por fin, entre nosotros, Josefina Baker. La precedió ese gran jazz-band de elogios, de ataques, de retratos, de caricaturas, de contratos fabulosos y hasta de

⁵ El cakewalk, el foxtrot o el charlestón, que habían conocido un gran éxito en Londres o París, entraron y triunfaron en España acogidos, en primera instancia, por las clases pudientes que buscaban novedades para sus bailes de salón. Ciudades como San Sebastián o Santander se convirtieron en la puerta de entrada de estos nuevos ritmos, que comenzaron a aparecer en las carteleras de algunas de las principales ciudades del país y se difundieron rápidamente entre la música popular urbana. En este sentido, destaca la permeabilidad mostrada por la zarzuela, acostumbrada por aquellos años a asimilar cualquier moda o variación musical extranjera. Los compositores españoles que trabajaban en este y otros géneros similares, como la opereta o la revista, trataban de incorporar las síncopas y los desplazamientos de los acentos regulares del compás tan habituales en aquellas nuevas músicas negras (Salaü, 1996; García, 2012).

suicidios, que han hecho de ella una figura que es casi un símbolo: encarnación de la vida moderna, con todo lo que en ella hay de afán de dislocamiento y de olvido, de embriaguez y de vértigo, de retorno hacia lo primitivo y lo natural. Lo primitivo y lo natural que es acaso, y paradójicamente, lo puro. (Montero Alonso, 1930)

Además del hincapié en su supuesta pureza, primitivismo y naturalidad, la llegada de Baker a España evidenciaba la asociación de los nuevos ritmos y sonidos negros con la modernidad y la apertura a Europa y al mundo. En este contexto, surge a mediados de los años treinta el *Hot Club de Barcelona*, promovido por un grupo de críticos y aficionados al jazz que, influidos por el *Hot Club de Francia*, tenían como objetivo fomentar y difundir el interés por la música negra en todo el país. Complementada con su órgano oficial, la revista *Jazz Magazine*, el *Hot Club* organizaba conciertos, festivales y audiciones comentadas de discos, proyectaba películas e intercambiaba correspondencia con músicos y asociaciones similares. A principios de 1936, el club barcelonés llegaría a organizar dos conciertos del saxofonista estadounidense Benny Carter y el célebre Quinteto del *Hot Club de Francia*, con el guitarrista belga Django Reinhardt y el violinista francés Stéphane Grappeli (García, 2012).

Como ha señalado el historiador y musicólogo Iván Iglesias (2017), a mediados de los años treinta no era muy difícil escuchar música norteamericana en las principales ciudades españolas. Incluso meses antes de la sublevación militar algunos restaurantes madrileños o barceloneses ofrecían “cenas americanas” y anunciaban orquestas de jazz que actuaban hasta la madrugada. Barcelona era, en este sentido, el principal centro de difusión cultural de *lo norteamericano*. El público podía entonces disfrutar de orquestas de jazz integradas por músicos locales que emulaban a las grandes orquestas americanas: Demon’s Jazz, Plana Gumá, Napoleon’s Band, Los Centauros, Luis Rovira, Montoliu Jazz, Los Vagabundos, Excelsior Jazz, Los Miuras de Sobré, Jaime Planas y Discos Vivientes o Crazy Boys y Los 8 Ramblers del Jazz (Iglesias, 2017, p. 79).

Pero, entre toda la presencia de música afroamericana que, como venimos diciendo, estaba ligada a la modernidad, la urbanidad, el espectáculo, el teatro y el baile, ¿qué rastro había del blues? Para Iglesias (2017), una característica de toda aquella recepción musical de principios de siglo era la confusión de los términos blues y jazz. Al igual que ocurría en los propios Estados Unidos, la etiqueta jazz tenía por entonces un significado muy amplio y genérico. Su utilización en los medios de comunicación

españoles se combinaba o intercambiaba con otros nombres como foxtrot, ragtime, swing e incluso blues. En nuestro país, jazz podían ser las canciones de Irving Berlin y George Gershwin para musicales de Broadway, temas como el “Caravan” de Duke Ellington o el “Blues in My Heart” de Benny Carter, e incluso el célebre “St. Louis Blues” de W. C. Handy. Esta tendencia todavía será habitual décadas más tarde. En 1958, por ejemplo, el concierto ofrecido en Barcelona por la cantante y guitarrista Sister Rosetta Tharpe –normalmente asociada al blues eléctrico y al góspel– es presentado como un espectáculo de jazz, más específicamente como “una *jam session* de jazz primitivo al estilo New Orleans” (Iglesias, 2017, pp. 70 y 196).

A esta vaguedad o confusión conceptual había que sumar la todavía escasa repercusión de canciones blues con la característica estructura de doce compases que analizaremos más adelante. Más habituales eran, sin embargo, las formas musicales basadas en treinta y dos compases al estilo *Tin Pan Alley*⁶ que habían popularizado en Estados Unidos desde principios del siglo XX autores como Jerome Kern o Cole Porter, entre otros. En todo caso, según Iglesias, que el blues no terminara de calar entre el público español quizá pudo deberse a cuestiones no estrictamente musicales; sobre todo, a aquellas que lo relacionaban con la melancolía y la tristeza. Iglesias (2017) lo explica así:

Las amargas atmósferas e historias del blues y su tempo poco bailable nunca habían sido del completo agrado del público español de los años veinte y treinta. Y, seguramente, como atestigua la práctica desaparición del blues en la radio y las grabaciones desde julio de 1936, habrían sido mal recibidas en un contexto bélico en el que se buscaba la evasión de la trágica realidad. (p. 77)

Tras la Guerra Civil, y más allá de esta consideración específica respecto al blues, la música negra que lograba encontrar un hueco entre la audiencia española tuvo que hacerlo en mitad de un clima político y cultural que la condenaba por considerarla una manifestación degenerada y que reclamaba su prohibición en consonancia con los ideales del nuevo régimen dictatorial. Justo Ruiz Encina, crítico musical del periódico *El Correo*

⁶ *Tin Pan Alley*, que podría traducirse como *Callejón de la cacerola*, era el nombre popular con que se conocía a la Calle 28 de Nueva York, entre Broadway y La Sexta Avenida. Allí se encontraban, a principios de siglo, la mayoría de oficinas de los editores musicales. La denominación, que aludía al gran barullo que desde las ventanas inundaba la calle, pasó a designar con el tiempo al grupo de productores y compositores musicales que, desde las citadas oficinas, dominaron la música popular estadounidense durante los últimos años del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Arnaud y Chesnel, 1993).

Catalán, llegaba a afirmar que el jazz era un baile pagano y anticristiano que contenía una “malicia satánica” (Ruiz Encina, 1944; citado en Pujol Baulenas, 2005, p. 161 y en Iglesias, 2017, p. 162). Por su parte, el sacerdote Carlos Salicrú Puigvert condenaba los ritmos negros como “pecados mortales en sí mismos” y consideraba los salones de baile como “centros de prostitución moral, en los que no se prostituyen los cuerpos porque no se puede, pero se prostituyen las almas con el deseo” (Salicrú Puigvert, 1947, pp. 10 y 14; citado en Iglesias, 2017, p. 163). Pocos meses antes del levantamiento militar de julio de 1936, encontramos otro ejemplo ilustrativo en el duro ataque al jazz firmado por el compositor y pedagogo Joan Llongueras en su crónica del ya mencionado concierto de Benny Carter y el Quinteto del *Hot Club de Francia* en Barcelona:

Que los negros americanos o los negros oceánicos se entusiasmen con esta clase de música primaria, que no es otra cosa que una especie de excitante fisiológico con su ritmo trepidante y con sus síncopas constantemente repetidas, nos parece una cosa del todo natural, pero que nosotros, los blancos de Occidente, que hemos pasado por toda una civilización en la cual sobresalen, entre otros, los nombres de Beethoven, Bach, Mozart, este último sobre todo, Schubert, Schumann, etc., tengamos que sentirnos negros y que algún músico admita seriamente todo esto y haga su apología, nos parece del todo indecoroso y hasta vergonzoso.... Opinamos y pensamos que todo esto, en el fondo, es una suerte de epidemia que, tarde o temprano, ha de desaparecer. Ya va desapareciendo en muchos sitios. Nosotros creemos cumplir un deber diciendo que el jazz es indigno del todo de nuestra civilización; que no tenemos necesidad alguna de retroceder hasta este primitivismo salvaje, y que debemos reaccionar fuertemente a favor de lo nuestro, que hemos conquistado a fuerza de largos años de estudio, de trabajo y de cultura espiritual. (Llongueras, 1936, p. 14; citado en Iglesias, 2017, p. 103)

Profundizar en las razones por las cuales, según las autoridades del régimen, el jazz y las músicas o bailes afines amenazaban las *esencias identitarias españolas* escapa del objetivo y la extensión de este resumen. En cualquier caso, debe apuntarse que los nuevos responsables políticos toleraron o persiguieron la música negra de forma

inconsistente. La actitud franquista hacia este tipo de músicas fue, en muchas ocasiones, incoherente o directamente contradictoria (García, 2012; Iglesias, 2017)⁷.

1.2.2. Años 40 y 50: Boogie Woogie y visita de Big Bill Broonzy a Barcelona

La penetración y apropiación más temprana en nuestro país de melodías y ritmos ya específicamente *blueseros* tuvo lugar en la primera década de la dictadura franquista, a través de un estilo particular de bluesailable tocado al piano, el *boogie woogie*⁸. Aunque ya antes de la Guerra Civil se habían editado algunos ejemplos de este estilo, como “Ilusión de Bugui Bugui” de Rogelio Suriol, no fue hasta mediados de la década de los cuarenta cuando algunas orquestas españolas lo incorporaron y popularizaron como baile. El nuevo ritmo llegó a escucharse en operetas y revistas musicales como “¡Oh, bugui, bugui!”, con música de Antonio Vilas Alguero, al mismo tiempo que podían verse en nuestros cines las películas norteamericanas que por entonces difundían este baile en toda Europa, muy especialmente las protagonizadas por Fred Astaire. Hasta principios de la década de los cincuenta, el género contó con compositores españoles entre los que destacan Mario Marcel, José Roqueta, Daniel Antón, Sigfredo Ribera o Juan Antonio Bou, cuyas canciones permanecieron durante meses en la radio y en los escenarios de Barcelona y Madrid (Iglesias, 2017; Pedro, 2017a).

En la década de los cincuenta, la difusión del blues en España, aunque todavía limitada e incipiente, comienza a ser un poco más significativa. Dos factores serán

⁷ Un ejemplo de ello fueron los discursos opuestos que sobre el jazz y la música negra sostenían algunos medios de comunicación nacionales. Publicaciones como *Ritmo*, la revista musical por antonomasia del primer franquismo, hablaban de la salvaje e inmoral música popular norteamericana y advertían de la contaminación y prostitución moral y musical que suponían para el espíritu nacional (Pedro, 2017a). Contrariamente, la revista *Ritmo y Melodía*, cuyo lanzamiento fue permitido en 1944, se ocupaba preferentemente de la difusión del jazz e incluso organizaba y retransmitía en directo *jam sessions* desde el estudio de la emisora de radio barcelonesa Radio España (Iglesias, 2017, p. 140).

⁸ El *boogie woogie* surgió a principios del siglo XX como un estilo de blues rápido yailable tocado al piano. Se caracteriza por el mantenimiento de un ostinato en la mano izquierda de “ocho al compás” (en inglés, “*eight to the bar*”, es decir, corcheas en un 4/4) siguiendo la habitual progresión armónica del blues de doce compases. Durante los años treinta y cuarenta, algunos elementos de este estilo, especialmente sus líneas de bajo repetitivas, se convirtieron en componentes fundamentales de las big bands de jazz. Años más tarde, aportaría también una importante base rítmica y melódica para nuevos estilos como el jump blues o el rock and roll (Evans, 2005). Algunos de sus más destacados representantes son, entre otros, Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Pete Johnson, Roosevelt Sykes o Barrelhouse Chuck. Entre los máximos exponentes de este estilo en la actualidad puede mencionarse a Bob Seeley, Mitch Woods, Frank Muschalle y Lluís Coloma, éste último participante en esta investigación.

especialmente relevantes para entender, de manera general, el nuevo recorrido de la música negra en nuestro país durante esta década y principios de la siguiente. Por un lado, la intensa actividad del *Hot Club de Barcelona*, que gestionaría la visita a España de muchos de los principales *jazzmen* y *bluesmen* norteamericanos del momento. Por otro lado, el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y España, que pasó a convertirse en un aliado económico, político y militar desde el inicio de la Guerra Fría. Veamos con un poco más de detenimiento ambos factores.

Con respecto al *Hot Club de Barcelona*, su programación de conciertos desde principios de los cincuenta no solo tenía como objetivo difundir el jazz y las músicas relacionadas. Aspiraba, además, a dotarlas de autonomía artística, desvinculándolas de su, hasta entonces, exclusiva asociación con el baile y el espectáculo o entretenimiento teatral. En este contexto debe enmarcarse la lista de conciertos que el club barcelonés gestionó a lo largo de toda la década, integrada por nombres importantes del jazz y el blues como Willie *The Lion* Smith, Mezz Mezzrow, Bill Coleman, Dizzy Gillespie, Big Bill Broonzy, Jimmy *Lover Man* Davis, Lionel Hampton, Sidney Bechet, Louis Armstrong, Josh White, Sammy Price, Count Basie o Sister Rosetta Tharpe.

El concierto de Big Bill Broonzy en mayo de 1953 en el teatro CAPSA de Barcelona está considerado, hasta el momento, como el primer concierto ofrecido por un *bluesman* en España (Aznar, 2003; Pedro, 2017a). Su llegada fue posible gracias a las gestiones de Alfredo Papo, periodista y escritor miembro del *Hot Club de Barcelona*. El folleto que acompañaba el concierto de Broonzy –reproducido años más tarde por la revista *Solo Blues* (véase, Papo, 1985, pp. 18-19)– fue escrito por el propio Papo y en él resulta especialmente significativa su referencia a la “pureza” y la “autenticidad” de Broonzy como intérprete de blues, así como la conexión de este género con el flamenco. Papo presentaba a Broonzy tal y como sigue:

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 los 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 las pequeñas ciudades del Sur, parándose para cantar en un cafetín al borde del Mississippi o en la plaza de una aldea. 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 y de un profundo sentimiento racial. (Papo, 1985, p. 19)

Como ha señalado Pedro (2017a), algunas de las canciones interpretadas por Bronzy aquella noche –por ejemplo, “John Henry”, “Just a Dream” y, muy especialmente, su composición “Black, Brown and White”– expusieron ante el público catalán las más o menos implícitas o explícitas connotaciones políticas subversivas que el blues podía contener. Justo en aquella década, dichas connotaciones comenzarían a formar parte del emergente *Movimiento por los derechos civiles* en los Estados Unidos (Evans, 2005).

En lo que a las nuevas relaciones entre España y Estados Unidos se refiere, debe señalarse que a lo largo de toda la década de los cincuenta nuestro país entró a formar parte de una más amplia operación mediática norteamericana que utilizaba el jazz como embajador musical ante la Europa de posguerra. A finales de 1955, el corresponsal del *New York Times* en Estocolmo, Felix Belair Jr. escribía lo siguiente:

El arma secreta de Estados Unidos es una *blue note* en modo menor. En este momento su embajador más efectivo es Louis (Satchmo) Armstrong... Esto no es una quimera de una recóndita *jam session*. Es la meditada conclusión de unos cuantos norteamericanos sensatos desde Moscú a Madrid... Lo que muchos europeos no pueden entender es por qué el gobierno de los Estados Unidos, con todo el dinero que se gasta en la llamada propaganda para promover la democracia, no usa más para financiar los viajes continentales de las orquestas de jazz y de los mejores exponentes de esta música.... El jazz norteamericano se ha vuelto ahora un lenguaje universal. No conoce fronteras nacionales, pero todo el mundo sabe de dónde viene y dónde buscar más... No hay una gran diferencia entre las mejores orquestas sinfónicas de Estados Unidos y las de Europa... pero nadie toca jazz como un norteamericano. (Belair, 1955; citado en Iglesias, 2017, p. 214)

Esta operación distaba mucho de ser, únicamente, un mero ofrecimiento amistoso no calculado por parte de las autoridades estadounidenses. Con ella también se quería maquillar o contrarrestar ante Europa la imagen racista de Estados Unidos en general y de la administración Eisenhower en particular. Por esta razón, como ha señalado Pedro (2017a), los músicos de blues, frecuentemente asociados con la segregación y

discriminación todavía vigentes en aquellos años, se consideraban menos apropiados para los objetivos propagandísticos norteamericanos. Mientras que algunos músicos negros de jazz, como Lionel Hampton, podían representar la cara amable de la libre y cosmopolita nación amiga, en algunos artistas de blues podía dejarse sentir, en mayor o menor medida, como había demostrado Big Bill Broonzy en su concierto en Barcelona, una incómoda expresión musical de protesta, subversión y resistencia.

En cualquier caso, a pesar de esta utilización retórica o diplomática de la música negra como acercamiento cultural entre España y Estados Unidos, la ortodoxia ideológica del régimen franquista no había cambiado. El nacionalismo a ultranza, el catolicismo rígido, la reconstrucción de las tradiciones seculares o la desconfianza ante los elementos culturales extranjeros, entre otras características, convertían a la música afroamericana casi en un exotismo. A ella había que acercarse, generalmente, de forma clandestina. Sobre esta cuestión merece la pena citar *in extenso* los recuerdos del periodista Juan Claudio Cifuentes, que ilustran la experiencia de hacer o escuchar jazz durante la dictadura:

En aquella “España querida” que cantaba nuestro recordado Antonio Molina, aquella España de botijo, castañuela, sección femenina y pesca del salmón, el jazz tenía muy poco que hacer y, cuando lo hacía, no se lo ponían demasiado fácil que digamos. Fueron años en los que la palabra jazz era prohibida en la radio por un ministro de aquello que se llamaba entonces “Información y Turismo” y en Televisión Española la orquesta de Quincy Jones (1960) era presentada como orquesta de “variedades”..., en los que la tertulia de los socios del Hot Club de Madrid, que se hacía en los bajos de una cafetería de Argüelles para escuchar los últimos discos traídos del extranjero por alguno de ellos, era interrumpida por la policía, que consideraba aquella reunión como sospechosa. Habría materia para escribir todo un anecdotario digno del mejor “Celtiberia Show” carandelliano. En efecto, pues aunque el jazz era, como la Coca-Cola, un producto del país de nuestros “grandes amigos” americanos, no dejaba de ser una música que nuestros censores (y no sólo los oficiales) tachaban de lasciva y pecaminosa, y que las autoridades gubernativas, al ver que sus aficionados se reclutaban entre universitarios (¡ojo!), gente del mundo del arte (¡ojo, ojo!) e intelectuales vigilados (¡ojo, ojo, ojo!), consideraban con tendencia hacia la izquierda y, por consiguiente, peligrosa...

En estas condiciones, el hecho de que, a pesar de todo, hubiera jazz, tanto en Madrid (muy poco) como en Barcelona (un poco más), desde mediados de los cuarenta, tiene algo de milagro. Lo cierto es que confirma dos cosas: el carácter indestructible de esta música que, como el mejor corcho, vuelve una y otra vez a salir a la superficie, y el tesón y la “inquebrantable” (¿os suena?), en este caso, dedicación de un reducido grupo de aficionados y de músicos que, en aquellos años heroicos, promovieron y tocaron jazz contra vientos y mareas. (Cifuentes, 1993, pp. 221-222)

1.2.3. Años 60: de Elvis al rock-blues británico

Aun con las dificultades señaladas por Juan Claudio Cifuentes, el rastro del blues en nuestro país sigue siendo significativo en los años sesenta. Su influencia puede encontrarse en los estilos de destacados músicos españoles de jazz como Tete Montoliu, Salvador Font “Mantequilla” o Pedro Iturralde. Al mismo tiempo, empieza a tener cada vez más presencia en los nuevos clubs y festivales de jazz que aparecen por aquellos años en Madrid, Barcelona y San Sebastián⁹. Más relevantes y específicamente ligados al blues serán los dos conciertos de la gira itinerante *American Folk Blues Festival*, celebrados en Barcelona en 1965 y 1968. Aunque sus promotores en toda Europa fueron los alemanes Horst Lippmann y Fritz Rau, la organización en nuestro país correspondió al *Hot Club de Barcelona*, que logró reunir a *bluesmen* y *blueswomen* como Roosevelt Sykes, Big Mama Thornton, Buddy Guy, John Lee Hooker, J.B. Lenoir, Jimmy Reed, T-Bone Walker o Big Joe Williams, entre otros.

No obstante, al margen de la actividad puntual de estos nuevos clubs y festivales, la recepción y apropiación más destacada del blues en España en esta década vendrá a través de lo que el *bluesman* Muddy Waters llamó el “bebé” del blues: el rock and roll. Este nuevo estilo fue, en un principio, un importante transmisor de la tradición cultural y musical del blues (Gioia, 2018; Palmer, 1982; Evans, 1982, 2005). En nuestro país, el

⁹ A las actuaciones de la cantante Donna Hightower en el Whiskey Jazz de Madrid se sumará la visita en 1961 al Festival de Jazz de Madrid del *bluesman* Jimmy Whiter Spoon. Un año antes, se inaugura en Barcelona la sala Jamboree, cuya programación durante los sesenta contará con el *bluesman* Memphis Slim y con músicos muy influidos por el blues como Ornette Coleman o Dexter Gordon. En 1967 se inaugura el Festival Internacional de Jazz de Barcelona, en cuyo cartel aparecerán *bluesmen* como Muddy Waters, en 1968, y B.B King, en 1973. Por su parte, el Festival de Jazz de San Sebastián, inaugurado en 1966, contará con otras figuras del blues como John Lee Hooker, en 1969, y Clarence Gatemouth Brown en 1973.

rock and roll comenzó a modificar y conformar gran parte de las preferencias musicales de los jóvenes españoles de aquel momento. Al principio, su impacto se produjo, en buena medida, a través del cine, sobre todo en las exitosas películas de Elvis Presley. Aun así, la música y los bailes del por entonces llamado “rey del rock” transmitían un aire de rebeldía juvenil –similar al ya mencionado espíritu subversivo del blues– que despertaba las suspicacias del régimen franquista. Al igual que *Rebelde sin Causa*, protagonizada por James Dean, películas de Elvis como *Blackboard Jungle* [Semilla de Maldad, 1955], *Jailhouse Rock* [El rock de la cárcel, 1957] o *King Creole* [El barrio contra mí, 1958], tardarían casi una década en estrenarse en nuestro país, siendo calificadas, además, como “no aptas para menores” (Iglesias, 2017).

Pero los obstáculos de la censura franquista no pudieron prever un inesperado canal de entrada privilegiada de los nuevos sonidos *blueseros* y *rockeros*: las bases militares norteamericanas establecidas en España durante la Guerra Fría. Efectivamente, en las incursiones en nuestra geografía de los sonidos del blues –escondidos, como decimos, implícita o explícitamente en el rock and roll de Elvis y otros artistas similares como Chuck Berry o Jerry Lee Lewis– jugaron un importante papel difusor las cuatro bases militares estadounidenses situadas en nuestro país: Zaragoza, Torrejón de Ardoz (Madrid), Morón de la Frontera (Sevilla) y Rota (Cádiz)¹⁰.

En ellas, los programas musicales de la American Forces Radio escondían por entonces un verdadero “tesoro en el aire”, en expresión del escritor roteño Felipe Benítez Reyes, conformando una escuela musical prodigiosa para muchos de los jóvenes que, en las áreas geográficas circundantes, podían llegar a sintonizar la citada emisora. Además, los últimos lanzamientos discográficos, que en aquella época no se producían de manera simultánea, llegaban a estas bases incluso el mismo día en que se comercializaban en EEUU, mientras que en el resto de España su distribución era muy posterior y en algunos

¹⁰ Durante la Guerra Fría, y como consecuencia de los acuerdos hispano-americanos de 1953 (Pactos de Madrid), los Estados Unidos abrieron una serie de bases e instalaciones en territorio español. De los tres convenios firmados en septiembre de 1953 por los gobiernos español (bajo el mando del General Franco) y estadounidense (liderado por el General Eisenhower), el “Convenio Defensivo” incluía un dispositivo militar diseñado por el Pentágono. En éste se preveía la construcción de un sistema de bases permanentes en Zaragoza, Torrejón de Ardoz (Madrid), Reus, Morón de la Frontera (Sevilla), Albacete, Matagorda (Cádiz) y Rota (Cádiz), de las que sólo se materializaron las de Zaragoza, Torrejón, Morón y Rota. Las cuatro bases, situadas en una línea diagonal orientada de suroeste a noreste, debían estar unidas entre sí por un oleoducto de 800 kilómetros de longitud, que se completaba con siete puestos de radar y 33 instalaciones adicionales. Desde mayo de 1992, Estados Unidos sólo mantiene dos grandes bases en España, la de Rota y la de Morón (Román Antequera, 2013)

casos censurada o inexistente (Benítez Zamora, 2017; Iglesias y Sastre, 2004; sobre la censura del rock en la última etapa del régimen franquista puede consultarse Pedro, 2017a, p. 184).

Más allá de la importante filtración musical que estos enclaves militares posibilitaban, conviene mencionar que las citadas bases supusieron incluso verdaderos trasplantes microculturales del *american way of life* al territorio español, a través de bares y otros establecimientos de ocio y servicios. En principio, éstos fueron pensados para los funcionarios y soldados estadounidenses, pero a ellos concurrían también muchos jóvenes españoles en busca de alternativas culturales y vitales¹¹.

Esta recepción a través de las bases militares coincide con un momento histórico –el primer *revival blues* de los años sesenta y principios de los setenta– en el que se produce en toda Europa una apertura progresiva del blues a una audiencia cada vez mayor. Su popularidad y reconocimiento internacional vivirá un período culminante gracias al redescubrimiento y la revalorización del género –incluso para la propia audiencia blanca norteamericana– propiciado por formas musicales híbridas como el *rock-blues británico* surgido dentro del movimiento conocido como *British Invasion*. Tras el éxito y la enorme popularidad obtenida desde sus inicios por The Beatles, grupos procedentes de Reino Unido como The Rolling Stones, The Yardbirds, John Mayall & The Bluesbreakers, Cream o The Animals, entre otros muchos, “invadieron” las listas de éxitos de Estados Unidos con diferentes repertorios que tenían en común la reelaboración de gran parte de la tradición musical norteamericana, muy especialmente el blues (Evans, 2005; Palmer, 1982; Gioia, 2018).

En España, la influencia de músicos blancos, británicos o estadounidenses, pertenecientes al citado movimiento de la *British Invasion*, como John Mayall, Eric Clapton, Eric Burdon, Paul Butterfield o Johnny Winter, entre otros muchos, será decisiva para la formación de las nuevas bandas y artistas españoles de rock-blues. Grupos como

¹¹ Para un acercamiento específico al impacto y la influencia de las bases militares norteamericanas en la sociedad y la cultura española durante la segunda mitad del siglo XX pueden consultarse varias fuentes. Los trabajos del historiador Alejandro Román Antequera (ver, por ejemplo, 2013) ofrecen una amplia perspectiva que abarca múltiples aspectos: demográficos, migratorios, ciudadanos, socioculturales, etc. Más centrados en los aspectos culturales y musicales se encuentran los documentales *Underground: La Ciudad del Arcoiris* (Iglesias y Sastre, 2004) y *Rota'n'roll* (Benítez, 2017). También puede encontrarse información a este respecto en el libro del músico y filósofo zaragozano Santiago Auserón, *El Ritmo Perdido. Sobre el influjo negro en la canción española* (Auserón, 2015, específicamente pp.11-31).

Smash en Sevilla, cuyo miembro fundador, Gualberto García, participa en esta investigación, o Máquina! en Barcelona, desarrollaron propuestas musicales en las que, a imitación de sus modelos británicos o americanos, los ritmos, los acordes y las melodías del blues tenían ya una importante cabida.

Smash fue un conjunto musical sevillano integrado por los músicos Gualberto García (guitarra eléctrica, flamenca, y sitar indio), Julio Matito (voz y bajo eléctrico), Antonio Samuel Rodríguez, conocido como Antonio Smash (batería) y Henrik Liebgott (guitarra eléctrica), a los que luego se uniría Manuel Molina (guitarra flamenca) y durante un breve periodo Silvio Fernández Melgarejo. Su actividad creativa abarca fundamentalmente desde 1968 a 1973 y es habitualmente considerada como una de las primeras bandas de rock-blues y psicodelia española. Fueron, además, pioneros en el acercamiento del rock y el blues al flamenco. El ambiente cultural y musical de Sevilla en el que el grupo se forjó estaba vinculado a la contracultura estadounidense de mediados de los años sesenta (movimiento hippie, lucha por los derechos civiles, etc.) (Iglesias y Sastre, 2004). Las referencias a Smash en esta tesis aparecerán no sólo por Gualberto García sino también por el conocimiento que de esta banda tienen algunos de los demás entrevistados.

Junto a Smash en Sevilla, el otro grupo de referencia del rock-blues y la psicodelia española de finales de los años sesenta era Máquina! La actividad inicial de la banda abarca la misma época que la de Smash (aproximadamente entre 1969 y 1972) y se da la circunstancia de que algunos de los miembros de uno y otro grupo se conocían debido a la habitual conexión entre el ambiente cultural y musical de Barcelona y Sevilla a finales de los años sesenta (Iglesias y Sastre, 2004). Las referencias musicales manejadas por ambos grupos eran muy parecidas. No obstante, mientras que Smash aportaba las sonoridades del flamenco, Máquina! hacía lo propio con las del jazz.

1.2.4. Años 80-actualidad: segundo *revival blues* y conformación de la escena blues española

Entre las décadas de los ochenta y los noventa se produce un nuevo resurgimiento del blues conocido como *segundo revival blues*. Varios discos pueden considerarse como principales impulsores de este interés renovado por el género. Uno de los más importantes fue, sin duda, *Texas Flood* del guitarrista y cantante tejano Stevie Ray Vaughan,

publicado en 1983. También *Stronger Persuader* del guitarrista Robert Cray, en 1986, o *The Healer*, que supuso el regreso del *bluesman* John Lee Hooker, en 1989. Ya entrados en los noventa, el guitarrista británico Eric Clapton vuelve a abrir el blues a una gran audiencia, especialmente tras el éxito de su *Unplugged*, en 1992, pero también con el disco *From the Cradle* en 1994, a los que seguirán en la década siguiente su colaboración con B.B. King, *Riding with the King*, y su homenaje a Robert Johnson, *Me and Mr. Johnson*.

Según Francis Davis (1995), el buen resultado comercial de éstos y otros discos de blues evidenció por aquel entonces la existencia de un público –en su mayoría blanco y de mediana edad– que valoraba el blues fundamentalmente como una “música artesanal”, completamente opuesta a la corriente principal representada por las estrellas de pop adolescente. Por otra parte, otro aspecto significativo de este *segundo revival* fue la aparición de jóvenes músicos afroamericanos, como Corey Harris, que en lugar de llevar a cabo una renovación del estilo tratan de recuperar y conservar el sonido del blues acústico de principios de siglo. En general, podría afirmarse que los artistas, el público y las discográficas van acercándose amplia y progresivamente a los *bluesmen* originales que habían servido como modelos a las bandas de rock-blues británicas y estadounidenses de mediados de los años sesenta. De hecho, la aparición en 1990 de *The Complete Recordings*, un recopilatorio que rescataba las grabaciones de los años treinta del *bluesman* Robert Johnson, tuvo un enorme impacto entre críticos y aficionados.

En España, la conformación de una escena musical específicamente *bluesera* se produce precisamente en mitad de la nueva expansión internacional del blues propiciada por este *segundo revival*. Desde principios de los años ochenta, y coincidiendo con la vuelta de la democracia a nuestro país, van surgiendo paulatinamente bares, salas, festivales, promotores, programas de radio, revistas especializadas o sellos discográficos que darán cabida a nuevos músicos y grupos de blues locales. A este respecto, junto a importantes centros de formación musical como el *Taller de Músics*¹² o la *Escuela Taller*

¹² El *Taller de Músics* es una escuela de música fundada en 1979 en la ciudad de Barcelona que se ha convertido en una institución de referencia en la enseñanza musical tanto a nivel nacional como internacional. Se caracteriza por proporcionar a sus estudiantes un entorno creativo, dinámico e innovador que permite el aprendizaje y desarrollo de una carrera profesional orientada a cualquier estilo o nivel, si bien es cierto que desde sus inicios ha predominado la perspectiva del jazz. En la actualidad, ofrece un programa de estudios propio que abarca las áreas temáticas de Jazz, Rock, Música Clásica, Música Tradicional, Música Moderna, Flamenco y Composición. Cuenta además con una Escuela de voces, una Big Band, un grupo de percusión y un coro propios. Además, la Escuela Superior de Estudios Musicales

de *Blues de Barcelona*¹³, serán especialmente relevantes determinados locales emblemáticos como *La Cova del Drac*¹⁴, el *JazzSí Club*¹⁵ y la *Sala Monasterio*¹⁶, en Barcelona, o *La Carbonería*¹⁷, en Sevilla. Como veremos en el apartado de análisis, estos

(ESEM) vinculada al Taller ofrece las titulaciones superiores de Interpretación Jazz y Música Moderna, Interpretación Flamenco, Composición y Pedagogía Musical.

¹³ La *Escuela Taller de Blues de Barcelona* es un proyecto pionero en España y en el resto de Europa que, como anuncia en su página web, <http://www.escolablues.com/>, contribuye a llenar un vacío histórico en la formación y divulgación de este estilo musical en la ciudad de Barcelona. Desde que inició su andadura en el año 2008, cuenta entre sus profesores con algunos de los músicos de blues más reconocidos de la ciudad, entre ellos Big Mama Montse. Además de la labor docente relacionada con los aspectos teóricos o técnicos, esta escuela ha diseñado y desarrollado un sistema pedagógico mucho más amplio en el que los aspectos lúdicos y prácticos son totalmente esenciales y constituyen el fundamento básico de su proceso de enseñanza. Así, sus alumnos no sólo pueden recibir clases de instrumento y lenguaje de blues sino que también participan en combos o en la Big Band de la Escuela, fomentando el trabajo en equipo y las relaciones personales. A todo ello hay que unir una activa participación en la vida cultural de Barcelona, colaborando en la organización de diferentes festivales y eventos relacionados con el mundo del blues.

¹⁴ *La Cova del Drac* (en castellano, La Cueva del Dragón), fue un local emblemático de Barcelona inaugurado en noviembre de 1965. Se encontraba ubicado en la calle Tuset, por aquel entonces centro neurálgico de la modernidad barcelonesa. En realidad, era el sótano de una cafetería llamada Drug-Drac-Store, un juego de palabras entre el catalán Drac (Dragón) y el inglés Drugstore. En sus inicios, fue uno de los espacios impulsores de la Nueva Canción catalana, un movimiento integrado por músicos como Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Raimon, Quico Pi de la Serra o María del Mar Bonet, entre otros, que luchaban por la libertad de expresión y reivindicaban la cultura catalana frente a la represión franquista (Iglesias, 2017). También albergó exposiciones pictóricas y representaciones teatrales de pequeño formato. Con el tiempo, el local se especializaría en jazz, y en él llegarían a actuar, junto a representantes del jazz nacional, jazzmen norteamericanos como Albert Nicholas, Benny Waters, Buddy Tate, Hal Singer o el *bluesman* Memphis Slim. A mediados de los años ochenta, La Cova del Drac se convirtió en la cuna del movimiento blues barcelonés y en él coincidieron algunos de los músicos integrantes de nuestra investigación como Amadeu Casas y Big Mama Montse, que formaron allí su grupo Big Mama & The Blues Messengers, junto a otros conocidos músicos de la escena como August Tharrats o Dani Nel-lo. El local se vio obligado a cerrar en 1991 por incumplir la normativa de seguridad vigente. El concierto de despedida corrió a cargo del pianista de jazz Tete Montoliú.

¹⁵ El *JazzSí Club* es un local situado en el barrio del Raval de Barcelona. Fundado en 1992, se trata de un espacio históricamente vinculado al Taller de Músics en el que muchos jóvenes músicos han encontrado una inmejorable plataforma artística. Al momento en que esta tesis es redactada, constituye, además, uno de los pocos lugares de la ciudad de Barcelona con programación diaria de música en vivo. Dicha programación abarca muy diversos estilos (pop, rock, jazz, blues, flamenco, cubana, etc.) y diferentes formatos entre los que destacan sus famosas jam sessions. Su actividad puede consultarse en la página web del Taller de Músics <http://tallerdemusics.com/jazzsi-club/>

¹⁶ La *Sala Monasterio* es un club de música en directo ubicado en Barcelona. Promociona grupos y solistas de muy diversos estilos, entre ellos el rock 'n' roll, el jazz, el reggae o el funky. En lo que al blues se refiere, se trata de un local especialmente vinculado a este género, donde la Sociedad de Blues de Barcelona organiza y coordina todos los jueves de cada semana una jam session de blues.

¹⁷ Fundada a finales de 1975, *La Carbonería* ha sido, y continúa siéndolo, uno de los centros culturales más activos de la ciudad de Sevilla. Su programación abarca, todavía hoy, las más diversas expresiones artísticas, muy especialmente la música (pop, rock, pero sobre todo blues y flamenco), la fotografía, la pintura y la poesía. Durante la década de los ochenta, fue un lugar de referencia en el circuito de blues sevillano. Este local ejemplifica, en territorio andaluz, las trabas administrativas impuestas a la actividad musical denunciadas por Víctor Uris o Sister Marion en sus entrevistas (Anexo 10, interacciones 106-109; Anexo 5, interacciones 211-212). Efectivamente, en 2014, y tras cerca de cuarenta años ofreciendo

centros o salas conformarán lugares muy especiales de encuentro y reunión en torno al género.

Entre los pioneros de la nueva escena blues desarrollada desde los años ochenta se encuentran precisamente algunos de los músicos integrantes de este estudio, como por ejemplo Víctor Uris, en Mallorca, Amadeu Casas, Big Mama Montse y Alan Bike en Barcelona, Mingo Balaguer y Quique Bonal en Sevilla, o Malcolm Scarpa en Madrid. El crecimiento y la consolidación de esta nueva escena se producirá ya en la década de los noventa y posteriores, apareciendo músicos que también forman parte de esta investigación como Lluís Coloma, Sister Marion o Sweet Marta, entre otros (para un análisis histórico de la escena musical de blues en Barcelona puede consultarse el documental *Barna Blues* [Ventosa y Martín, 2013]; un acercamiento al circuito de blues de Madrid puede encontrarse en los trabajos de Josep Pedro, 2014, 2017b).

espectáculos de música en directo, el local llegó a ser precintado por carecer de licencia para celebrar conciertos. Más recientemente, sus dueños se han visto obligados a modificar su entrada y fisonomía después de afrontar una orden de desahucio. En cualquier caso, se trata de uno de los espacios de ocio y cultura emblemáticos de la capital andaluza cuyas actividades pueden conocerse y seguirse también a través de su página web <http://lacarboneriale vies.blogspot.com.es/>.

2. Elementos simbólicos

2.1. Azules del alma: ¿una técnica social del sentimiento?

Son dos músicas profundas que salen del alma, que expresan sentimientos y que desgarran... Y por eso son hermanas, ¿sabes?... Vienen de la misma casa, que está muy lejos pero se cruzan, se rozan, ¿sabes qué te digo?... con el blues y con el flamenco la gente ríe, llora, siente y vive la música de una manera pasional... tienen esa cosa característica que para mí las une, la pasión, el sentimiento, la expresión del pueblo, el llorar del pueblo, el quejío.

Víctor Uris (Anexo 5, interacciones 106, 123-127)

En términos estrictamente psicológicos el blues suele asociarse con sentimientos o estados de ánimo como la tristeza, el desaliento, la melancolía, la depresión, la soledad, el desamor o la preocupación. De hecho, cuando los investigadores Paul Oliver o David Evans comenzaron sus trabajos de campo en el Delta del Mississippi durante la década de 1960, encontraron que era muy poco habitual que los propios cantantes de blues se refiriesen al estilo utilizando términos formales estrictamente musicales. En lugar de ello, los entrevistados centraban la mayoría de sus descripciones en estados y experiencias emocionales. Veamos dos ejemplos recogidos por el citado Paul Oliver en su clásico trabajo *Conversation with the Blues* (Oliver, 1965/1997):

Voy a hablarte sobre el blues –el blues es algo que tocas cuando estás desanimado o algo así, y con los apuros que has ido pasando a lo largo de tu vida. Es solo el estado de ánimo en el que te encuentras. Y la persona corriente se toma el blues como si fuera un juego pero el blues es algo muy serio. Cuando tocas blues tiene que salirte del corazón. (Boogie Woogie Red en Oliver, 1965/1997, p. 22, traducción propia)

La razón más importante por la que canto blues es que la mayor parte de las cosas que me han ido pasado en la vida a medida que me he ido haciendo mayor han sido muy difíciles; probablemente haya pasado por más momentos difíciles que la mayoría de la gente. Trabajé en el campo... Viví en Clarksdale... trabajando, trabajando, y todo ello hace que esté siempre con el blues porque cada cosa que hago termina complicándose; y las canciones que canto las canto desde el corazón,

como las siento. Espero que la gente que me escucha de verdad, espero que les guste porque eso es lo que yo soy. (Robert Curtis Smith en Oliver, 1965/1997, p. 19, traducción propia)

El empleo del término *blues* en los anteriores fragmentos coincide con las connotaciones que dicha palabra tenía en el idioma inglés desde siglos antes de la aparición de este género musical. *To look blue* era una locución común a mediados del siglo XVI que indicaba ansiedad, sufrimiento, miedo, malestar y pesimismo. En otra expresión, *blue devils*, el sentimiento *blue* no era otra cosa que un *enjambre de diablos* que atacaba a las personas e influía en sus estados anímicos (Evans, 1982, 2005). Entrados ya en el siglo XIX, un significado similar puede encontrarse en *Salgamundi*, relato de Washington Irving donde su protagonista emplea la expresión *a whole legion of the blues* para referirse al estado depresivo y melancólico de un amigo:

Mi amigo Launcelot concluyó su arenga con un suspiro y, como vi que todavía se encontraba *bajo la influencia de una legión entera de los blues*, justo en el momento en que parecía hundirse en uno de sus caprichosos y exagerados ataques de abstracción melancólica, le propuse dar un paseo; él accedió y, dejando caer su brazo izquierdo sobre el mío... comenzamos a caminar lentamente por la margen del río. (Irving, 1807, p.199, traducción y énfasis propio)

Como ha señalado Gioia (2018), el “azul” del término inglés blues sería, por tanto, una especie de “azul del alma”. Más específicamente, cuando nos referimos al género musical, este “azul” vendría a ser una representación sonora de la vida interior, de la misma forma en que pintores como Pablo Picasso o Jackson Pollock, o poetas como Wallace Stevens, utilizaban dicho color como equivalente cromático de la profundidad de nuestras emociones. En este sentido, en distintos países el blues suele compararse con otros estilos musicales en los que el lamento, el desgarró o la pena tienen una importancia muy parecida, como por ejemplo el rebético en Grecia, la morna en Cabo Verde, el tango en Argentina, la enka en Japón y, como señala más arriba uno de los músicos participantes en esta investigación, el armonicista Víctor Uris, el *cante jondo* o flamenco en España (Wald, 2010)¹⁸.

¹⁸ En este punto cabe mencionar el acercamiento al rebético del músico español de blues Félix Slim. Félix ha formado parte de varios proyectos junto al armonicista Mingo Balaguer, participante en esta investigación, y es una figura muy habitual y reconocida dentro del circuito *bluesero* de nuestro país. Su álbum de rebético, titulado *The Grekos: 1930' Greek Underground Music*, fue publicado en 2013 junto a

En cualquier caso, como señala el propio Uris, los estados de ánimo que puede transmitir el blues no son únicamente la pena o el lamento contenidos en el “blues triste de toda la vida”, tal y como lo llamaba el *bluesman* Muddy Waters. Hay otro aspecto del blues en el que también tienen cabida, entre otras muchas cosas, el humor, la fiesta, el baile, la alegría e incluso –como ya fue mencionado más arriba a propósito del concierto de Big Bill Broonzy en Barcelona– la resistencia, la rebeldía o la subversión.

Esta otra cara del género está presente, por ejemplo, en muchas de sus letras. Aunque es muy habitual que éstas traten sobre las relaciones rotas entre mujer y hombre, hay también canciones en las que se celebra la vida y el amor de manera más o menos explícita. Por ejemplo, una de las líneas emblemáticas del blues, generalmente atribuida al músico Guss Cannon, dice: “Put your arms around me, like a circle 'round the sun”. En el mismo sentido, la cantante Ida Cox llegaba a mezclar el afecto hacia su pareja con comentarios humorísticos sobre el color de su piel; comentarios que, como ha señalado Wald (2010), representaban una declaración abierta de orgullo racial nada habitual por aquellos años: “My man’s got teeth like a lighthouse in the sea/ And every time he smiles, he throws his light on me”. También el guitarrista Son House hacía algo similar en “My Black Mama”, al cantar: “My black woman’s face shines like the sun / Lipstick and powder sure can’t help her none.” (Wald, 2010, p. 119).

Por otra parte, más allá del contenido de las letras, la propia técnica *bluesera* puede, a veces, transmitir una sensación alegre y vitalista, como es el caso de Mississippi John Hurt¹⁹. Las interpretaciones de Hurt se distinguían por la delicadeza y la precisión.

otro conocido guitarrista de la escena blues española, Hot Nasho. En una comunicación personal, Félix Slim nos confesó que su interés por el rebético había surgido casualmente. Su pareja de entonces, de nacionalidad griega, comenzó a escuchar un viejo blues de Son House que Félix solía poner en el coche mientras conducía. Inmediatamente ella le comentó que aquel sonido le recordaba a cierta música tradicional de su país natal. A partir de entonces, motivado por aquella asociación aparentemente improbable, Félix comenzó a interesarse por el rebético hasta el punto de aprender a tocar instrumentos de cuerda característicos del estilo como el bouzouki o el baglamas, que pueden escucharse en el citado disco (Félix Slim, 2014, comunicación personal)

¹⁹ Este guitarrista y cantante nacido en Teoc (Mississippi), en 1892, había grabado varios discos para el sello discográfico OKeh en 1928 pero tras aquella breve experiencia nunca se supo nada más de él. Treinta años después, en 1962, dos aficionados, Richard Spottswood y Tom Hoskins, se acercaron a la pequeña localidad de Avalon para comprobar si todavía seguía vivo. Hurt creyó en un principio que aquellos blancos que lo buscaban eran agentes del FBI. Se dedicaba a trabajar en el campo, talando árboles o construyendo carreteras y diques, y solo había vuelto a tocar música de forma muy esporádica, en picnics o bailes cercanos a su hogar para redondear su salario. Pese a las desconfianzas iniciales, Spottswood y Hoskins lograron ofrecerle un contrato discográfico y Hurt pudo disfrutar de una nueva carrera musical, convirtiéndose en

Su bajo alternado, continuo, su preferencia por los tiempos medios y los ritmos ligeros, sus arpeggios y su voz suave –con una pronunciación, dicción y volumen especialmente cuidados– aportaban una sensación de control y contención muy alejada de los *quejíos* o lamentos trágicos y atormentados con que habitualmente se asocia la música blues, y más concretamente el blues del Delta (Gioia, 2018).

Otro buen ejemplo del vitalismo que puede encontrarse en el blues es la música del pianista Roosevelt Sykes. Aun admitiendo la dimensión problemática presente en muchas canciones del género, Sykes hacía también hincapié en las sensaciones agradables, y recalca, además, el marcado carácter individualista de esta música:

El blues es una persona que se ha metido en problemas y se siente deprimida, hay algo que le preocupa y se siente herida por alguien de una u otra manera. Y luego hay un sentimiento alegre, feliz, en el blues. Toca blues con una sensación agradable, hace que te sientas bien. Así que, como ves, el blues es una emoción que expresa sentimientos muy distintos. Por eso se le llama “problema personal”. No puedes saber cómo siente una persona. Cada individuo tiene una forma propia de sentir. Y eso lo trata de sacar en sus canciones, algunas de ellas alegres y otras tristes. (Mossel, 1966, p.13, traducción propia)

No obstante, a pesar del individualismo señalado por Sykes, podría afirmarse que las tristezas o alegrías de los blues no son estrictamente individuales. Es cierto que muchas de sus letras están escritas en primera persona del singular y que en ellas la *blueswoman* o el *bluesman* medita o reflexiona desde su propio punto de vista sobre determinadas experiencias vitales muy concretas o sobre pequeños detalles cotidianos. Como señalaba el investigador Paul Oliver

los blues raras veces refieren las hazañas de héroes populares, pues habitualmente el cantante es el personaje central de su propio tema. En sus blues comenta ampliamente y a grandes rasgos la escena social, pero casi invariablemente desde un punto de vista puramente personal. En algunos respectos, es un músico egoísta; egoísta y egocéntrico. (Oliver, 1968, p. 84)

uno de los músicos más admirados por el movimiento folk de los años sesenta (para una revisión de los redescubrimientos de otros *bluesmen* como Son House, Skip James o Bukka White durante aquella década puede consultarse Gioia, 2018, pp. 417-482).

Pero compárese la anterior afirmación con esta otra del *bluesman* John Lee Hooker, incluida precisamente en el ya citado *Conversation with the Blues* de Oliver:

Hay muchas cosas que hacen que tú puedas estar con el blues, que hacen que yo esté con el blues, que hacen que cualquier persona esté con el blues: es algo que en algún punto del camino te ha hecho daño en algún sitio. Quiero decir, no es una clase concreta de daño sino que, de alguna manera, algo te ha hecho sentirte herido y te pones a tocar el blues que te llega. Y por eso cuando canto blues lo hago con un gran sentimiento y convicción, va muy en serio. *Y cuando lo sientes, no es sólo lo que te haya pasado a ti –es lo que les pasó a tus antepasados y a otra gente. Y todo eso es lo que hace al blues.* (Oliver, 1965/1997, p. 21, traducción propia, énfasis nuestro)

En el sentido señalado por Hooker, el blues se ajusta bien a la visión de la obra artística sostenida por Vygotsky, para quien, como ya recogimos en el capítulo anterior, “el arte es lo social en nuestro interior” (Vygotsky, 1970/2007, p. 304). Por muy íntimas o individuales que sean, estas canciones pueden funcionar al mismo tiempo como artefactos culturales que reobran sobre el público, convirtiéndose así en instrumentos o técnicas comunitarias mediante las cuales las personas tienen la oportunidad de moldear catárticamente sus sentimientos. Posibilitando el tránsito desde el *yo* al *nosotros*, es decir, dejando que cada persona habite, interprete o se apropie de la canción a su manera, el blues se nos muestra entonces, tal y como suponía Vygotsky, como un *sentimiento social expandido* o una *técnica social del sentimiento* (Vygotsky, 1970/2007, p. 346). David Evans plantea un argumento similar al describir el blues como una

música sumamente personal. Aunque el cantante o la cantante haya compuesto o no la canción, o se base o no en hechos reales, siempre trata de cantarla con el significado aportado por su experiencia personal, y su vida, sus sentimientos, sus necesidades y sus deseos tienen una importancia primordial. Pero el blues busca una audiencia, y es más eficaz cuando esa audiencia reacciona bailando, aplaudiendo o dando gritos de aprobación. Al mismo tiempo que las cantantes se dan cuenta fácilmente del alivio que su actuación supone para sus propios estados de ánimo, no tardan en señalar que están también tratando de “golpear” con sus canciones a los miembros de sus audiencias. El blues es, por tanto, no sólo algo individual, personal, sino también un “cara a cara”, una intimidad con el otro.

Llega a convertirse así en una celebración grupal de la vida con todos sus altibajos, expresándose en primera persona para hacerlo más teatral y dramático. (Evans, 2005, p. 3, traducción propia)

No obstante, el punto de vista de Evans se aleja del de Vygotsky al considerar el blues como un catalizador expresivo cuyo objetivo principal consistiría en “contagiar” emociones individuales, ya sean éstas alegres, tristes o a una mezcla de ambas, convirtiéndolas en sociales. Así entendido, el blues no sería más que un pretexto o un medio para que la “vida interior” del músico pueda llegar a ser expresada y compartida.

Por el contrario, como hemos señalado en el capítulo anterior, esta investigación concibe el fenómeno musical en un sentido mucho más amplio y no como mera expresión de aspectos cognitivos o afectivos. Por ello, retomaremos el sentido aristotélico original del término *catarsis* recogido por Vygotsky en su *Psicología del Arte*, donde se destaca la capacidad de una obra artística para reestructurar o transformar cualitativamente la experiencia interna de una persona, articulándola y dándole sentido. Según el autor ruso, si comparásemos un grito de miedo con una gran novela en términos de sus respectivas capacidades de contagio, “ésta última no pasaría la prueba”. Y añadía:

Es evidente que para entender el arte debemos añadirle algo más a la pura y simple capacidad de contagiarse. El arte también produce otras impresiones, y la afirmación de Longino “debes saber que el orador persigue un fin y el poeta otro. El propósito de la poesía es el estremecimiento, el de la prosa la expresividad” es correcta. (Vygotsky, 1970/2007, p. 344)

Esta tesis quiere detectar en el relato de los músicos participantes ese “algo más” al que se refiere Vygotsky. ¿Nos describen sus relaciones con el blues como meros actos de expresividad técnica o contagiosidad emocional? ¿No dicen obtener de dicha relación algo más que una “maestría aislada”, como veíamos anteriormente de acuerdo con la perspectiva de Boesch? ¿No se expande dicha maestría hacia una determinada forma de ver el mundo o hacia una determinada filosofía vital? ¿Con qué trama de significados, creencias o valores culturales dicen haberse encontrado estos músicos al adentrarse en el aprendizaje técnico de este género musical? ¿De qué manera han ido dando sentido a dicha trama?

Para responder a las anteriores preguntas debemos acercarnos al sistema de significados más amplios que puede inspirar o proponer el blues. En buena medida, dicho

sistema suele concretarse en lo que, utilizando la terminología de Boesch, hemos venido llamando el mitema del *bluesman*. En el siguiente punto profundizaremos en algunos aspectos de esta figura arquetípica que posteriormente serán relevantes para entender los comentarios e interpretaciones de los músicos que participan en esta investigación.

2.2. Autenticidad *bluesera*: ¿quién es el *bluesman*?

Entrevistador: O sea, si te dicen *bluesman* no... No te sientes...

Quique Bonal: Bueno, *bluesman*, a ver, porque toco la guitarra y toco blues pues sí, en ese sentido sí, pero es que, ¿qué es un *bluesman*?, es que no sé, a lo mejor hay un estereotipo de eso, de alguien que está todo el día borracho o buscando a mujeres porque le ha dejado la que tenía o, ¿sabes?, pues son estereotipos muy, muy concretos, como, no sé, como en el flamenco pueden a lo mejor existir, ¿no?, en algunas letras y tal, pero...

Quique Bonal (Anexo 8, interacción 86)

La típica imagen que tenemos del negro con la guitarra sentado en el porche “¡oh, qué imagen más bonita, qué bien debían pasárselo estos!”, ya te digo , que es mentira, ¿no?, o bueno pues, está, coge un tren y se va ahí de una ciudad a otra, “¡oh, qué maravillosa esa sensación de libertad!”, claro, luego... yo no sé si eso lo tenemos muy idealizado, ¿no?, por lecturas y por imágenes que tenemos también... no sé de dónde nos vendrán, a lo mejor de la infancia o de la adolescencia, no sé de qué, o de lo que nos han contado y nosotros lo magnificamos, lo que sea, ¿no?

Malcolm Scarpa (Anexo 6, interacción 35)

En su libro de memorias *Father of the Blues*, el músico W. C. Handy menciona un encuentro casual ocurrido en 1903 que desde entonces cambiaría su vida de forma decisiva (ver más abajo, Imagen 4.2). En la estación de ferrocarril de una pequeña aldea llamada Tutwiler, en el estado de Mississippi, Handy espera dormido un tren que lleva

nueve horas de retraso. De repente, un extraño sonido lo despierta tal y como relata a continuación:

Un negro flaco y ágil había empezado a tocar la guitarra detrás de mí, mientras yo dormía. Su ropa estaba hecha jirones; los dedos de los pies le asomaban por los agujeros de los zapatos. Su rostro reflejaba una especie de tristeza antigua. Cuando tocaba, apretaba un cuchillo contra las cuerdas de la guitarra, de un modo que popularizaron los guitarristas hawaianos que empleaban una barra de acero. El efecto fue inolvidable. Su canción también me cautivó de inmediato. El cantante decía tres veces la frase “Goin’ where the Southern cross’ the Dog” [Voy donde el sureño se cruza con el perro]²⁰, acompañándose con la guitarra con la música más rara que yo había oído jamás”. (Handy, 1941/1991, pp. 73-74; citado en Gioia, 2018, pp. 38-39)

Gracias a este y otros encuentros esporádicos con intérpretes rurales, Handy se convierte en uno de los primeros músicos profesionales que populariza el blues y fija su estructura en los habituales doce compases. Aquel desconocido guitarrista de Tutwiler le muestra una de las técnicas características del género, el *slide*, en este caso tocado con un cuchillo, y también le da a conocer algunas de sus temáticas principales, como la vida de vagabundeo, los trenes o los cruces de caminos.

Pero, más allá de estas cuestiones, podría afirmarse que lo más relevante de aquella escena es su simbología. En ella se reúnen gran parte de los elementos frecuentemente asociados al supuesto *bluesman* auténtico, precisamente la figura arquetípica sobre la que reflexionan al inicio de este apartado los guitarristas Quique Bonal y Malcolm Scarpa. En líneas muy generales, este *bluesman* sería un vagabundo desconocido, pobre, harapiento, mujeriego y alcoholizado que, sin aparente formación musical académica, ocupa su tiempo libre o sus horas muertas tocando una música

²⁰ Handy pidió al cantante que le explicase el significado de su estribillo. “Dog” era el nombre con el que se conocía a la línea de ferrocarril del Delta del río Yazoo. Valiéndose de las iniciales de dicha línea, que eran Y.D., los habitantes de la zona terminaron bautizándola como “Yaller Dog” (perro aullador). Los ramales y las rutas locales recibían por entonces este tipo de nombres. Por ejemplo, estaban el “North Dog” (perro del norte), el “Cannon Ball” (bala de cañón), que era el tren rápido que iba de Clarksdale a Greenville, o el “Peavine” (planta de guisante), que inspiró el blues de Charley Patton. Al sur, en la localidad de Moorhead, cercana al río Sunflower, el tren que se dirige hacia el este y el que lo hace en dirección oeste cruzaban la línea norte-sur cuatro veces al día. El músico explicó a Handy que ése era precisamente el lugar hacia el que viajaba y sobre el que cantaba (Gioia, 2018, p. 39).

“extraña” y “primitiva”, tal y como la calificaba el citado Handy (ver, por ejemplo, Gioia, 2018, pp. 37-42).



Imagen 4.2. Mural ubicado en la localidad de Tutwiler (Mississippi) que representa el encuentro relatado por W.C. Handy en su autobiografía.

El *bluesman* suele ser, en cierto sentido, además, un personaje trágico y oscuro, rodeado de misterios y leyendas. De músicos como Tommy Johnson o más tarde Robert Johnson, se decía, por ejemplo, que habían pactado con el diablo en un cruce de caminos, una transacción en la que el *bluesman* habría vendido su alma a Satanás a cambio de una destreza técnica extraordinaria con la guitarra. En una entrevista recogida por David Evans en su tesis doctoral, el reverendo LeDell Johnson, hermano del citado guitarrista Tommy Johnson, afirmaba lo siguiente:

Bueno, si Tom estuviera vivo, te lo contaría él mismo. Dijo que la razón por la que sabía tanto era que se había vendido al Diablo. Yo le pregunté que cómo lo había hecho. Me dijo: “Si quieres aprender a tocar lo que sea y a hacer tus propias canciones, coge tu guitarra y vete a un cruce de caminos. Ve ahí, e intenta estar un poco antes de las doce para asegurarte de no llegar tarde. Coges la guitarra y te pones a tocar un tema ahí sentado, solo. Tienes que ir solo y sentarte ahí a tocar un tema. Entonces un gran hombre negro llegará caminando y te cogerá la guitarra y la afinará. Después, tocará un tema y te la devolverá. Así es como aprendí a

tocar lo que yo quisiera”. Y vaya si aprendió. (Evans, 1971, pp. 22-23; citado en Gioia, 2018, p. 194)²¹

Sea como fuere, siguiendo este y otros estereotipos, el cantante de blues se encontraría en la mayoría de las ocasiones –como señala más arriba Malcolm Scarpa al hablar de “la maravillosa sensación de libertad”– en el camino hacia ninguna parte, vagando por el mundo con su guitarra por el simple placer de vivir la vida o huyendo a pie o en tren de los problemas y los desengaños amorosos.

Por otra parte, como apuntaba Quique Bonal, algunos músicos y aficionados suelen encontrar similitudes en determinados aspectos entre el arquetipo del *bluesman* y la figura del *cantaor* flamenco. En *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos* (Mora, 2008), Miguel Mora describe al *cantaor* Antonio Nuñez “El Chocolate” casi en los mismos términos en que suele hablarse del *bluesman*. Para Mora, este *cantaor* “demostraba cómo se puede cantar en el siglo XXI sonando a las Cuevas de Altamira. Cante clásico, de pellizco y emoción, de una intensidad memorable, emocionante. *Un eco hecho de siglos, pobreza, whisky y sencillez*” (p. 93; énfasis nuestro). También el escritor y flamencólogo José Manuel Caballero Bonald, en su semblanza del *cantaor* Manuel Agujetas –con quien, por cierto, Gualberto grabó un disco de sitar y cante jondo en 1979–, recordaba que éste había declarado en alguna ocasión que los auténticos *cantaores* no debían saber leer, porque, según decía, perdían “la pronunciación” (Bonald, 2017).

En cualquier caso, más allá de estas coincidencias, la imagen que venimos comentando es fácilmente reconocible en muchas letras de blues y puede contener toda una manera estereotípica de pensar o de ver las cosas, una especie de estilo de vida o filosofía *bluesera*. Un buen resumen de ésta se encuentra en la tumba del *bluesman* James “Son” Thomas, en el cementerio de Bogue, en Leland (Mississippi), donde aparece la letra de una de sus canciones más conocidas, “Beefsteak Blues”:

Dadme un filete cuando tenga hambre
un whisky cuando tenga sed
mujeres bonitas mientras viva

²¹ Sobre la figura del diablo en la tradición del blues puede consultarse el apartado de Evans (1971, pp. 22-30) extraído de su tesis doctoral dedicada al *bluesman* Tommy Johnson; también Gioia, 2018, pp. 180-227 o Wald, 2004, pp. 265-276, éstos últimos centrados en la figura del *bluesman* Robert Johnson.

y el cielo cuando me muera

En definitiva, el encuentro entre Handy y el *bluesman* del cuchillo en Tutwiler ha conformado políticas y retóricas identitarias muy reconocibles dentro del género. En las más comunes o habituales, el alma, la espontaneidad, la naturalidad y la musicalidad han sido normalmente asociadas con el intérprete rural, errante y desconocido. Frente a esto, el cálculo estratégico, la técnica y la artificiosidad corresponderían a Handy, el músico profesional urbano que, casualmente, pasaba por allí y queda desde entonces maravillado (Gioia, 2018; Wald, 2004). Según Wald, esta imagen del *bluesman* y la filosofía que lo acompaña comenzó a ser evocada con gran fuerza sobre todo a mediados del siglo XX, admitiendo sólo pequeñas variaciones con respecto a la escena descrita por Handy en su autobiografía. Wald (2004) lo explica así:

Escritores de toda clase han descrito a una serie de tipos andrajosos, itinerantes y atormentados, que cantaban sus personales y extrañas canciones en porches destartalados por todo el sur profundo de los Estados Unidos. Desde el revival folk-blues de finales de los años 50, cientos de jóvenes blancos de clase media (y algunos jóvenes negros también) han construido sus propias imágenes públicas como cantantes de blues imitando dicha descripción, vistiéndose con monos de trabajo, encorvándose sobre sus guitarras y mascullando como mejor han podido la forma de hablar y la entonación de los campesinos de la zona de Mississippi. (p. 8, traducción propia)

No obstante, no todos los músicos de blues se han visto reflejados en las políticas y retóricas identitarias que venimos describiendo en torno a esta imagen arquetípica del *bluesman*. Es cierto que muchos nombres importantes dentro del género compartían con el prototipo del *bluesman* sus orígenes rurales humildes o sus trayectorias vitales difíciles, atormentadas o problemáticas. La mayoría de ellos, unos en mayor medida que otros, se había dedicado a trabajar la tierra, como es el caso de Charley Patton, Son House, Tommy Johnson, Skip James, Robert Johnson, Muddy Waters, Howlin' Wolf, B. B. King y muchos más (Gioia, 2018). Sin embargo, el citado B.B. King, por ejemplo, ha sido bastante explícito a la hora de denunciar los tópicos que la figura del *bluesman* suele transmitir. En la retórica de King, el *bluesman* sería, en gran parte, una invención de críticos, estudiosos y académicos que habría dado una visión completamente sesgada del

género, subrayando su lado más oscuro en detrimento de una visión más compleja y matizada. Por esta razón sostiene que

a los académicos les encanta elogiar a los artistas “puros” de blues o a aquellos que, como Robert Johnson, murieron jóvenes y simbolizan lo trágico. Me indigna la manera en que los académicos asocian el blues exclusivamente con la tragedia. (King y Ritz, 1996, p. 23, traducción propia, énfasis del original)

Más clara aún es la opinión del guitarrista y cantante de blues Little Milton, nacido en 1934 en una cabaña de aparceros en los alrededores de Inverness (Mississippi), precisamente a pocos kilómetros de Itta Bena, ciudad natal de B.B. King. En una entrevista personal con Wald, Milton afirmaba que

no todo el blues trata sobre un tipo sentado en un rincón, en un porche o en un pequeño y sucio garito, vestido con un mono de trabajo lleno de remiendos y cantando que su mujer le ha dejado y se lo ha llevado todo. ¿Sabes?, las mujeres ricas también abandonan a los hombres ricos. Los hombres y las mujeres educadas se abandonan los unos a los otros, así que no logro ver la importancia exclusiva que se le da al tema del perdedor o el vagabundo, ¿sabes?, ese tipo de cosas. No hay nada malo en subirse a un escenario con el aspecto de alguien que tiene éxito y huele bien –la cuestión de la higiene personal y todo eso–. No veo nada malo en ello. Yo le llamo “estilo o distinción” personal de un individuo, sin importar el tipo de música que toque o la profesión que tenga. (Wald, 2004, p. 9, traducción propia)

Las palabras de King o Milton conforman otro tipo de retóricas, en este caso críticas y reflexivas, dentro del blues. Se trata de perspectivas que, en mayor o menor medida, cuestionan la imagen estereotipada del *bluesman* al tiempo que proponen una nueva forma de mirar e interpretar la propia evolución histórica del género. Para ellos, el blues no ha estado siempre ligado por completo a los tópicos que hemos visto más arriba, ni siquiera desde sus inicios. Aquí podríamos situar, por ejemplo, las investigaciones de Wald (2004) sobre el recorrido histórico del blues en los Estados Unidos, en las que subraya el hecho de que en los primeros cincuenta años de su existencia el blues fue fundamentalmente un género de música popular negra. Obviamente, la pobreza y la opresión en la que nació y se desarrolló tempranamente el género pueden ser indiscutibles. Sin embargo, desde los años veinte en adelante lo que atraía a la audiencia

negra que comienza a comprar masivamente los discos de blues era, según Wald (2004), su fuerza y su promesa como música del momento y no la “melancolía heredada de los tiempos de la esclavitud” (p. 13).

Siguiendo este argumento, cabe recordar que, en las décadas de 1910 y 1920, el término blues comienza a utilizarse para designar un nuevo estilo musical interpretado por músicos como el ya mencionado W. C. Handy o por cantantes profesionales con amplia experiencia como Mamie Smith, Ma Rainey, Bessie Smith o Alberta Hunter, entre otras. El público negro asumía por entonces que estas intérpretes de blues tenían orígenes humildes y entendían los problemas y las aspiraciones de la gente de la calle o del campo.

Pero, al mismo tiempo, las llamadas *damas o reinas del blues* del periodo conocido como *blues clásico* vestían trajes lujosos y sofisticados, y eran admiradas como símbolos de éxito y prosperidad. Algunas de ellas, como la citada Mamie Smith, llegaron a ganar hasta cien mil dólares en el apogeo de su carrera. Desde la revista *Metronome* se afirmaba en aquellos años que “una de las compañías discográficas ganó más de cuatro millones de dólares con el blues. Ahora, todas las compañías han puesto a una chica de color a grabar. El blues va a perdurar” (citado en Harrison, 1990, p. 43). Para Wald (2004) debe recalcarse que

los principales músicos que contribuyeron a difundir el blues fueron músicos profesionales. Es necesario subrayar este hecho porque con mucha frecuencia suele insistirse en que el blues es un estilo popular negro, en el sentido de ser una “música del pueblo”, tocada por granjeros y campesinos para relajarse de sus duras y monótonas rutinas laborales. Por supuesto, muchísima gente tocaba blues en sus casas para relajarse después de un día de trabajo –como la gente de hoy puede juntarse para tocar blues, jazz, country o cuartetos de cuerda– y esta manera informal de hacer música fue todavía más habitual antes de que la llegada de los fonógrafos, la radio y la televisión acercara el entretenimiento profesional al salón de cualquier casa. Sin embargo, la inmensa mayoría de la música que fue grabada y que influyó tanto a amateurs como a profesionales estaba hecha por gente que tocaba para ganarse la vida. Algunos tenían también otros trabajos, pero incluso éstos no eran meros amateurs entusiastas. Tocaban ante un público que pagaba por verles y oírles (p. 43, traducción propia)

Coincidiendo con el *revival folk-blues* de finales de los años cincuenta, los músicos de blues, que habían sido principalmente artistas populares, comienzan a ser rebautizados como “voces primitivas” procedentes, en su mayoría, del “oscuro y diabólico Delta del Mississippi”. Se les considera, además, como los verdaderos representantes del *auténtico* sonido y estilo de vida *bluesero*. Paradójicamente, el músico de blues se convierte entonces en alguien casi siempre rodeado de un halo de misterio que goza de un mayor reconocimiento cuanto más maldito, trágico y desconocido sean tanto su personaje como su música. Desde ese momento, “una música que destacaba por el sentido del humor y la profesionalidad de sus intérpretes fue redefinida como el lamento sentido y profundo de un pueblo maltratado y sufriente” (Wald, 2004, p. 3, traducción propia).

Pero, ¿quiénes eran realmente aquellas “voces primitivas”? ¿Quién es, realmente, el auténtico *bluesman*, como se preguntan más arriba Quique Bonal o Malcolm Scarpa? ¿Cómo medimos un atributo tan vago e intangible como la autenticidad? ¿Por qué razón hasta algunos de los músicos que podríamos considerar como auténticos *bluesmen* paradigmáticos, como es el caso de B.B. King o Little Milton, reniegan de dicha imagen? Y, en todo caso, de acuerdo con la perspectiva identitaria que hemos adoptado en este trabajo (ver Capítulo 2), ¿tiene sentido preguntarse por la verdadera o genuina identidad del *bluesman*?

De la misma manera que Hennion concebía la música como modelo de la construcción colectiva de un objeto, autores como Wald (2004) o Gioia (2018) sostienen que la figura del *bluesman* no puede ser concebida de forma abstracta o descontextualizada. Todo lo contrario, se trataría, más bien, de un arquetipo en cuya construcción habrían participado, y continuarían haciéndolo, múltiples actores o intermediarios: críticos, especialistas, productores, escritores, periodistas, musicólogos, profesores, investigadores, académicos, aficionados, los propios músicos, etc.

Más que la pregunta por el *bluesman* auténtico o puro, interesaría, por tanto, atender a la acción conjunta y simultánea de todos estos actores y a las diferentes interpretaciones que han ido haciendo de dicha figura arquetípica a lo largo de los años: ¿sobre qué valores, musicales y extramusicales, ha ido construyéndose y transformándose la figura del *bluesman*?, ¿qué formas de ver la vida ha ido transmitiendo?, ¿cómo han ido modificándola o apropiándose de ella las distintas generaciones, incluidos los músicos participantes en esta investigación?

A continuación vamos a ocuparnos de tres ejemplos prototípicos de *bluesman*: Charley Patton, Big Bill Broonzy y Robert Johnson. El análisis de estos tres casos va a servirnos no tanto para “desenmascarar” quiénes eran *realmente* estos músicos como para acercarnos, aunque solo sea de forma breve, a la complejidad de sus biografías –sus contradicciones, sus paradojas, su precariedad, su inestabilidad– más allá de la construcción de sus respectivos mitos. Como veremos, esto nos exigirá atender a las distintas versiones de *bluesman* (entrelazadas, coincidentes, opuestas, etc.) que los estudiosos, críticos, aficionados, compañías discográficas, los propios músicos, etc. han ido construyendo, elaborando o modificando en diferentes décadas, fundamentalmente entre las de 1920 y 1960. Todo ello planteará preguntas relevantes para este trabajo de investigación y ayudará a comprender, en el posterior apartado de análisis, las construcciones de sentido de los músicos que participan en esta investigación.

2.2.1. Charley Patton: ¿la otra cara del Delta?

Aunque la figura trágica y oscura del *bluesman* tiene un gran protagonismo a finales de los cincuenta y durante toda la década de los sesenta, dicha figura ya había comenzado a conformarse desde los años veinte. Según Wald (2004), es a finales de aquella década cuando surgen los primeros estereotipos asociados al *bluesman* como parte de una estrategia publicitaria mediante la cual se quería dar a conocer a los primeros cantantes y guitarristas de blues rural. Las discográficas tenían así la oportunidad de mostrar una nueva vertiente del género, predominantemente masculina, completamente opuesta a la ofrecida por las exitosas y sofisticadas intérpretes femeninas de *blues clásico*.

En el caso de Charley Patton y sus primeras grabaciones para el sello Paramount, el sello lo promocionó como el sucesor de Blind Lemon Jefferson, cuyos discos habían demostrado la viabilidad comercial de este tipo de blues. Como muestra la Imagen 4.3., la publicidad de la discográfica hacía hincapié en el atractivo rural de su música y de su estilo de vida. Patton aparece triste y encorvado, montado sobre una mula con aspecto igualmente abatido y cansado. Asimismo, en el texto que acompaña el anuncio, el músico es descrito como un desarraigado que huye de una existencia difícil y problemática:

Ha tenido muchos problemas en casa y ha decidido largarse hacia algún sitio desconocido. Quiere olvidarse de todo, irse a otra parte, y por eso canta este nuevo

Blues, mientras su mula va tirando de él lentamente a lo largo del camino. (citado en Wald, 2010, p. 37, traducción propia)

Imagen 4.3. Publicidad del sello discográfico Paramount para la canción de Charley Patton “Down the Dirt Road Blues”, publicada en 1929.

Ciertamente, las investigaciones biográficas sobre Patton coinciden en señalar que éste vivía en el campo, concretamente en el extremo norte de la célebre plantación de algodón Dockery, donde también vivirían otros reconocidos músicos de blues como John Lee Hooker, Howlin' Wolf o Robert Johnson, entre otros. Era un tipo en apariencia débil y pequeño que, al parecer, cojeaba como consecuencia de una herida producida por un disparo de pistola (véase, por ejemplo, Fahey, 1970)

Sin embargo, autores como Palmer (1982) o Gioia (2018) cuestionan la imagen cansada y resignada del anuncio de Paramount. Estos autores han señalado que Patton solía vestir de manera elegante, con traje, zapatos limpios y caros, y un sombrero Stetson. Además, en su puesta en escena ante el público se presentaba como un animador muy ingenioso, desvergonzado e incluso prepotente o provocador. Al margen de su habitual introducción de elementos cómicos, era conocido entre sus colegas músicos no sólo por la complejidad de su técnica o por la seriedad con que se tomaba su actividad creativa

sino también por sus trucos y travesuras con la guitarra. Mucho antes de que estrellas como Jimi Hendrix alardeasen de tocar la guitarra colocándola por detrás de la cabeza o a la espalda o entre las piernas, estas prácticas –o payasadas, como las describía despectivamente otro músico del Delta, Son House– ya formaban parte de las actuaciones de Patton en los años veinte. Según Gioia (2018), Patton

se metía al público en el bolsillo con la astucia de quienes daban voces para atraer a la gente a un espectáculo de curanderos ambulantes, con pullas y burlas, sin dejar ni un instante de hacer bromas. “Así tocaba él”, explicaba House con no poco desdén: “decía cualquier cosa, lo primero que se le ocurriera... todos esos chistes viejos”. Los oyentes modernos suelen pensar que el blues del Delta surgió en un ambiente de inmensa seriedad, todos vestidos de negro, entre lágrimas y lamentos, pero aquí nos encontramos con un aspecto distinto de esta música: su informalidad y alegría, su rechazo de los códigos ceremoniosos y de los buenos modales. En el contexto de la sociedad del Delta de aquella época, estas travesuras resultaban embriagadoras, sobre todo por la sensación de libertad personal que daban, y no tanto por transgredir las convenciones establecidas en una actuación en público. La música negra se tomó ciertas libertades mucho antes de que a los negros se les concedieran, y Patton fue uno de los primeros en aprovechar la ocasión en cuanto se presentó. (p. 61)

2.2.2. Big Bill Broonzy: ¿granjero de Arkansas?

Otro ejemplo muy similar al de Patton es el de Big Bill Broonzy. Para comentar su caso debemos remontarnos al 23 de diciembre del año 1938, concretamente al famoso concierto “From Spirituals to Swing”, celebrado en el Carnegie Hall de Nueva York. El evento fue organizado por John Hammond, célebre productor y cazador de talentos conocido, entre otras cosas, por su decisivo apoyo a las carreras de músicos como Billie Holliday, Count Basie, Aretha Franklin, Bob Dylan, Bruce Springsteen o Stevie Ray Vaughan, entre otros.

Hammond quería dar a conocer por primera vez al público blanco neoyorquino una amplia gama de músicas afroamericanas, presentadas, según él, como manifestaciones artísticas en lugar de como meros entretenimientos. La noche comenzó con algunas grabaciones de campo de cantos africanos tradicionales y continuó con las

actuaciones en directo de muchos otros artistas. Entre ellos estaban la banda de Count Basie, los pianistas de boogie-woogie Meade Lux Lewis, Albert Ammons o Pete Johnson, la cantante de blues y góspel Sister Rosetta Tharpe, el clarinetista de jazz Sydney Bechet, el pianista James P. Johnson o el armonicista de blues Sonny Terry (ver Wald, 2004, p. 226-227; Evans, 2005, pp. 37-38).

Para completar el apartado de blues, Hammond quería ofrecer al público del Carnegie Hall la mejor muestra posible de lo que, a su juicio, era el auténtico sonido “profundo, primitivo y rudimentario del blues rural”. Su elección inicial fue Robert Johnson pero, al parecer, el guitarrista había muerto pocos meses antes en extrañas circunstancias. Aunque el productor hizo sonar para la audiencia dos de sus grabaciones, “Walkin’ Blues” y “Preachin’ Blues (Up Jumped the Devil)”, su sustituto en el programa fue el citado Big Bill Broonzy, acompañado únicamente por su guitarra acústica (Wald, 2004; Palmer, 1982; Gioia, 2018).

Para Hammond, que lo presentó como un “cantante primitivo de blues” (Hammond, 1977, p. 158, traducción propia), Broonzy se ajustaba a la perfección al arquetipo de *bluesman* que hemos descrito anteriormente. Años después, en las notas que acompañaron la reedición en cedé del concierto, el productor afirmaba que a “Big Bill Broonzy se le convenció de que dejara su mula y su granja de Arkansas y emprendiera su primer viaje hacia la gran ciudad con el fin de aparecer ante una audiencia predominantemente blanca” (Hammond, 1999, p. 8, traducción propia). Para terminar de completar el estereotipo, en la reseña del evento se decía que Broonzy acababa de comprarse un par de zapatos para su viaje hacia el norte; una anécdota que, como apunta Wald (2004, p. 227), se convirtió desde entonces en un tema recurrente entre los periodistas y críticos de jazz.

No obstante, de una forma incluso más evidente que en lo comentado sobre Patton más arriba, estos tópicos no parecen encajar del todo con la trayectoria vital y artística de Broonzy, al menos con la trayectoria señalada por los ya citados investigadores Robert Palmer o Ted Gioia, entre otros.

Efectivamente, Broonzy había nacido en Mississippi y había crecido en una granja de Arkansas. Pero su aprendizaje musical tuvo lugar, principalmente, una vez que se trasladó a la gran ciudad, concretamente a Chicago, a principios de los años veinte. Cuando es presentado por Hammond en 1938, Broonzy era ya un cantante y guitarrista

de blues muy popular entre el público negro americano. Contratado como músico de sesión por el sello discográfico Bluebird, había grabado casi doscientas canciones, ya fuera bajo su propio nombre o como acompañante de otros grupos o artistas de jazz (Palmer, 1982).

Además, como Patton, Broonzy solía vestir trajes muy elegantes y estaba al tanto de las tendencias musicales del momento. Sólo tres meses antes de participar en el concierto organizado por Hammond, el músico lideraba un grupo que incluía trompeta y saxo alto y tocaba canciones comerciales como “Flat Foot Susie with Her Flat Yes Yes” (sobre esta cuestión puede consultarse, por ejemplo, Palmer, 1982, p. 256; Wald, 2004, pp. 227-228).

Con todo, aunque desde hacía mucho tiempo el joven granjero de Arkansas se había convertido en un experimentado y exitoso músico de la ciudad, la imagen del *bluesman* pobre recién salido de la granja acompañaría a Broonzy hasta su fallecimiento en 1958 (Palmer, 1982; Wald, 2004; ver también Keil, 1966/1992). El propio músico aprovecharía dicha imagen para dar un giro a su carrera musical, comenzando a componer e interpretar en solitario principalmente temas folk-blues acústicos. Su nuevo repertorio incluía versiones de canciones tradicionales como “John Henry” o “Goodnight Irene”, y su nombre se convirtió en un habitual entre la emergente escena folk neoyorkina de principios de los años cincuenta, junto a Leadbelly, Sonny Terry o Brownie McGhee, entre otros (Palmer, 1982, p. 256).

Precisamente es este el Broonzy que, como hemos comentado más arriba, llega a Barcelona en 1953 y es anunciado tal y como puede verse en la Imagen 4.4. Y resulta muy significativo el hecho de que fuera presentado por Alfredo Papo en términos muy similares a los empleados por Hammond en el Carnegie Hall quince años atrás. Es decir, invocando, sobre todo, atributos como la honestidad, la autenticidad y la pureza. Incluso a mediados de los años sesenta, los textos que acompañaban los discos de Broonzy destacaban dichas cualidades tal y como recoge el siguiente extracto:

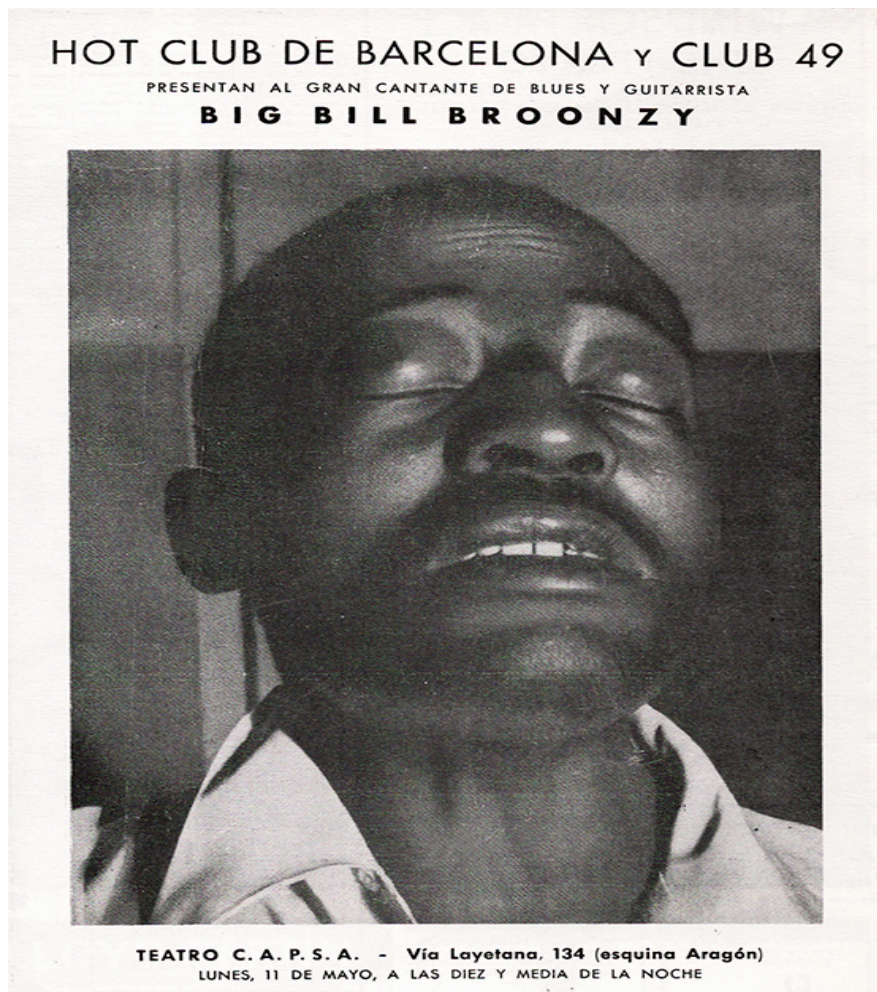


Imagen 4.4. Cartel anunciador del concierto de Big Bill Broonzy en Barcelona en 1953, reproducido por la revista musical *Solo Blues*.

Un importante elemento para comprender a Big Bill Broonzy es el hecho de que pasara los primeros cuarenta años de su vida en una granja de Arkansas. Tocar la guitarra era para él en aquel tiempo una válvula de escape, un ejercicio relajante después de todo un día de trabajo en el campo. La correspondencia entre su vida como granjero y el estilo viril y profundamente simple de su música es innegable. La ausencia de cualquier información o descripción significativa sobre sus antecedentes y el misterio que rodea su vida parecen sugerirnos una personalidad encerrada en una existencia abstracta. Pero se trata de todo lo contrario. Mientras que muchos de sus contemporáneos buscaron y consiguieron el reconocimiento popular, Big Bill resistió la peligrosa tentación de convertirse en un “entretenedor”. (Wald, 2004, p. 228, traducción propia)

2.2.3. La biografía de un fantasma: Robert Johnson y el *revival blues* de los años sesenta

A finales de la década de 1950 y a lo largo de la de 1960, la asociación del blues con la autenticidad fue todavía más explícita y relevante. Esta circunstancia coincidió con un momento de importantes conflictos y transformaciones políticas, sociales y culturales en los Estados Unidos: guerra de Vietnam, lucha por los derechos civiles, asesinatos políticos, revolución sexual, movimiento hippie, experimentación con las drogas, etc.

Como señala Bruner en *Actos de Significado* (Bruner, 1991/2015), durante los sesenta era frecuente, por ejemplo, que los estudiantes universitarios pidiesen permiso para marcharse a vivir durante un trimestre o un año entero en cabañas o pueblos solitarios perdidos en los bosques, con el fin de “apartarse de todo” y poder “encontrarse a sí mismos” (p. 125). A pesar de la vaguedad e intangibilidad de la autenticidad –un atributo en muchas ocasiones idealizado y espurio, como demuestran los ejemplos de Patton y Broonzy– la búsqueda de lo auténtico y lo verdaderamente real o esencial tenía una gran importancia para las nuevas generaciones. De alguna manera, escuchar música blues proporcionaba ese mismo “retiro” comentado por Bruner y, a la vez, servía para “encontrarse a sí mismos”, precisamente a través de un elemento de la propia tradición musical norteamericana que empezaba a ser redescubierto y revalorizado por la joven audiencia blanca.

El blues pasó a representar en los años sesenta –y, a juicio de Wald o Gioia, podría decirse que para muchos todavía lo hace– la antítesis de la ostentación y la artificialidad de las estrellas del pop. Su profundidad contrastaba, según esta perspectiva, con el cálculo o la superficialidad de las estrategias comerciales y de marketing. Quedaban ya muy atrás las ventas millonarias de las cantantes de *blues clásico*, con sus lujosas puestas en escena y sus espectáculos teatrales (Wald, 2004, 2010; Gioia, 2018; Palmer, 1982).

Siguiendo estos ideales, en 1965, un joven músico británico llamado Eric Clapton –que se autodenominaba como “purista del blues” (ver, por ejemplo, Welch, 2016, p. 29)– anunciaba a la revista *Melody Maker* su marcha de la exitosa banda de rock *The Yardbirds*. En su opinión, el single “For Your Love” marcaba una tendencia

excesivamente comercial para el grupo. Sus aspiraciones, como él mismo explica a continuación, eran otras:

Quería estar en la banda de Freddie King o en la de Buddy Guy, esa era la clase de banda en la que yo quería estar –lo auténtico. No quería estar en un grupo de rock integrado por blancos, no quería estar en un grupo de rock integrado por negros, quería estar en una banda negra de blues. (Welch, 2016, p. 47, traducción propia)

Por aquellos años, las contradicciones a las que se enfrentaba Clapton eran muy habituales en otras jóvenes estrellas de rock. En una célebre entrevista, el presentador de televisión Dick Cavett planteaba al guitarrista Jimi Hendrix las supuestas incompatibilidades entre la fama, el éxito y el blues. A juicio de Hendrix, el sentimiento de desorientación personal normalmente asociado al blues también podría producirse, paradójicamente, por la influencia perniciosa del dinero. Ambos conversaban sobre este asunto de la siguiente forma:

Dick Cavett: Te iba a comentar, el hecho de que tengas tanto éxito debe ser un problema difícil para ti, si tu base está, digamos, en el blues, o algo parecido, y de repente ganas cientos de miles de dólares al año. Eh, alguien dijo que es difícil cantar blues cuando estás ganando esa cantidad de dinero. Se da por sentado que no puedes ser infeliz y tener un montón de dinero o un cheque...

Jimi Hendrix: Bueno, algunas veces es bastante fácil hacer blues cuando se supone que estás ganando toda esa gran cantidad de dinero, ¿sabes?, porque... lo del dinero se está yendo de las manos ahora, y los músicos, especialmente los jóvenes, tú sabes. Tienen la oportunidad de ganar todo ese dinero y dicen: “Oh, esto es fantástico” y, como dije antes, pierden el rumbo y se olvidan de la música en sí misma... Se olvidan de sus habilidades, se olvidan de la otra mitad de ellos, y por eso puedes cantar un montón de blues. Cuanto más dinero ganas, más blues puedes hacer, algunas veces. Pero la idea es, ¿sabes?, utilizar todas estas obsesiones o complejos y todas estas cosas, ¿sabes?, como pasos en la vida, ¿sabes?, es como tomar café, tú no lo tomas a todas horas o de lo contrario entras ya en una cosa completamente distinta con ello, ¿sabes?...

DC: No lo sé, pero suena bien.

J: No, tío... (Smeaton, 2011, traducción propia)

Los ejemplos de Clapton o Hendrix ilustran hasta qué punto el blues era concebido en aquella década como la representación de lo profundo, lo verdadero o lo esencial; aquello que, supuestamente, todavía no había sido contaminado por el negocio, los intereses o el dinero. Como veremos en el apartado metodológico de esta tesis, nuestro guion de entrevista incluía una pregunta específica con la que pedíamos opinión a los músicos participantes sobre la anterior conversación entre Cavett y Hendrix. Sus diferentes interpretaciones a la propia pregunta de Cavett y también a la respuesta de Hendrix –sobre todo a aquella línea en la que aseguraba que, “cuanto más dinero tienes, más blues puedes hacer”– podían darnos una idea de la vigencia del discurso sobre la autenticidad desarrollado en los sesenta. Debe recordarse que aquel discurso hacía que las nuevas generaciones de aficionados y músicos británicos como Mick Jagger, Keith Richards o el citado Clapton, entre otros muchos, veneraran a los viejos *bluesmen* con un fervor casi religioso (Gioia, 2018).

Un ejemplo muy significativo en este sentido es el del *bluesman* Robert Johnson, cuyas grabaciones de los años treinta habían sido prácticamente olvidadas. Cuando Clapton recuerda el impacto que supuso para él descubrir la música de aquel cantante y guitarrista, lo hace, como puede leerse a continuación, en términos religiosos:

Para mí, el hecho de que pudiera haber algo tan potente supuso algo así como un choque emocional... Al principio fue difícil pero, después de seis meses, más o menos, empecé a prestarle atención y ya entonces no escuchaba otra cosa. Hasta que tuve veinticinco años, si alguien no sabía quién era Robert Johnson ni le dirigía la palabra... Era como si estuviera preparado para recibir a Robert Johnson, como una experiencia religiosa que hubiera comenzado al escuchar a Chuck Berry y que en cada etapa iba avanzando y haciéndose cada vez más profunda hasta que finalmente ya estaba preparado para recibirlo... Nunca me he encontrado con nada tan conmovedor y tan profundo como Robert Johnson. Su música sigue siendo para mí el lamento humano más intenso que uno pueda escuchar. (Clapton, 1990, p. 26, traducción propia)

Muchos de los músicos participantes en esta investigación describen el asombro que sintieron al descubrir los primeros *bluesmen* en términos muy parecidos a los de Clapton. Como veremos con más detenimiento en el apartado de análisis, entre los

adjetivos empleados por Clapton que se repiten en nuestras entrevistas destacan, sobre todo –como muestra puntualmente el siguiente fragmento de nuestra conversación con el armonicista Mingo Balaguer– los de intensidad y profundidad:

Cuando escuché a James Cotton tocando con Muddy Waters... eso me llamó muchísimo más la atención porque era una cosa totalmente diferente, fue otro tipo de interpretación... Más profundo, mucho más profundo, si lo tengo que decir de alguna manera, mucho más profundo... era una cosa que no tenía similitud con lo que se escuchaba de blues digamos europeo o británico pero era mucho más profundo, era más, no sé cómo explicártelo, más visceral y más profundo, te llegaba más... como si tu escuchas, qué te digo yo a ti, a los flamenquitos y de buenas a primeras escuchas a Camarón, ¿no?, lo otro es mucho más profundo, una cosa así, ¿no?... más profundo y que te llena más, ¿no? (Mingo Balaguer, Anexo 3, interacción 29)

Pero, como también veremos en los casos de nuestros músicos, el atractivo de aquellos *bluesmen* iba mucho más allá de la hondura de su sonido o su técnica. Un elemento muy llamativo, en un principio, eran las portadas de sus discos. En el caso de Robert Johnson fue especialmente significativa la carátula de su álbum *King of the Delta Blues Singers* (véase Imagen 4.5), un recopilatorio editado por el sello Columbia en 1961.

Este vinilo contenía algunas de las canciones ya prácticamente olvidadas que Johnson había grabado en los años treinta para el sello Vocalion, junto a otras que no habían aparecido previamente en ningún otro disco. En su autobiografía titulada *Crónicas*, Bob Dylan recuerda el asombro que sintió ante aquel álbum desconocido que le regaló el ya citado John Hammond:

No sabía nada de Robert Johnson, el nombre no me sonaba de nada, jamás lo había visto en ningún recopilatorio de blues. Hammond me lo recomendó encarecidamente y aseguró que aquel tipo “le daba mil vueltas a cualquiera”. Me mostró las ilustraciones del álbum, una pintura curiosa en la que el pintor contempla desde el techo a un cantante y guitarrista de mirada salvaje e intensa, que no parece muy alto pero tiene hombros de acróbata. Qué carátula más electrizante. La admiré detenidamente. Fuera quien fuese el cantante de la imagen, ya me tenía hipnotizado... A lo largo de las semanas siguientes, lo escuché repetidamente, una canción tras otra, sentado y mirando fijamente el tocadiscos.

Siempre que lo hacía, me asaltaba la impresión de que un espectro, una aparición temible, se presentaba en la estancia. (Dylan, 2007, pp. 307, 310)



Imagen 4.5. Carátula del álbum de Robert Johnson, *King of the Delta Blues Singers*.

En cualquier caso, la capacidad hipnótica a la que se refería Dylan trascendía la carátula del disco. Johnson representaba, por encima de todo, el estilo de vida oscuro y misterioso asociado al blues. En torno a su figura circulaban, y todavía lo hacen, rumores y leyendas de todo tipo. Se decía de él que había sido un pobre músico ambulante, solitario, desarraigado, que vagaba por el mundo con la única compañía de su guitarra acústica. Algunos aseguraban que, de acuerdo con la leyenda a la que hacíamos referencia páginas atrás, había vendido su alma al diablo en un cruce de caminos a cambio de una destreza musical extraordinaria. Otros sostenían que aquella historia era una invención del propio Johnson a imitación de otro *bluesman*, Peetie Wheatstraw, que se autopromocionaba con gran éxito con apodos como “el yerno del Diablo” o “el sheriff del infierno” (Palmer, 1982; Gioia, 2018; Wald, 2004, 2010).

Incluso su propio nombre o su muerte tienen, todavía hoy, un aura trágica y enigmática. Según Gioia (2018), el músico llegó a emplear ocho nombres distintos con los que, presumiblemente, evitaba a sus presuntos enemigos legales. De su temprana

muerte, que al parecer ocurrió a los veintisiete años, tampoco se tienen datos exactos. Algunas fuentes aseguran que fue envenenado por un marido celoso, otras que fue asesinado por su novia, y también se han encontrado indicios que apuntan a que pudo morir de sífilis. No es extraño, por tanto, que la biografía de Johnson escrita por el musicólogo y folclorista Mack McCormick en los años setenta –y que continúa sin ser publicada– lleve por título provisional *Biografía de un fantasma* (Gioia, 2018, p. 185).

Sea como fuere, Johnson, como Patton o Broonzy, tampoco encaja totalmente con los clichés *blueseros*. A juicio de Wald (2004), detrás del aura romántica en la que este *bluesman* ha sido envuelto puede encontrarse a un músico de carne y hueso que no aspiraba a ser el típico genio maldito y atormentado que muere joven, olvidado o incomprendido. Tampoco las más recientes investigaciones de Barry Lee Pearson y Bill McCulloch (2003) han encontrado datos concluyentes que sugieran que a Johnson le hubiese gustado ser una especie de réplica norteamericana del poeta británico John Keats. Todo lo contrario, deseaba triunfar en la escena comercial de blues del momento como muchos de sus contemporáneos.

Tenía, asimismo, según estos autores, una continua curiosidad por escuchar o aprender de otros *bluesmen* mayores que él. En sus composiciones tomaba prestadas y reelaboraba las técnicas e incluso algunas expresiones coloquiales de otros músicos a los que admiraba, como Kokomo Arnold, Lonnie Johnson, Skip James, Leroy Carr o Son House; algo que no concuerda con la imagen de un campesino amateur que toca simplemente para pasar el rato o evadirse del trabajo o los problemas (para un estudio en profundidad de las grabaciones de Johnson en los años treinta véase Wald, 2004, pp. 126-192). Es más, según contaba su hijo adoptivo, el también guitarrista de blues Robert Lockwood Jr., Johnson se mostraba muy celoso de su propia técnica:

Se oye a la gente decir que tocaron con Robert. Mienten... ¡Ja, ja, ja! Él, desde luego, no quería que nadie imitara lo que tocaba, no quería que nadie lo viera tocar... Johnny (Shines) dijo que tocó alguna vez con Robert, pero no entiendo cómo pudo ser eso. Sé que conoció a Robert, pero a Robert le gustaba estar solo, ¿sabes?, no quería tener a nadie cerca. No le gustaba sentarse enfrente de otro guitarrista y dejar que viera lo que estaba haciendo (citado en Gioia, 2018, p. 189)

Por otro lado, Johnson tampoco se ajusta, a juicio de Wald (2004), al arquetipo del músico de blues andrajoso y harapiento como el que Handy encontró en la estación

de Tutwiler. Su compañero Johnny Shines llegó a decir de él que parecía ir siempre vestido “como si acabara de salir de la iglesia” (Palmer, 1982, p. 121). Es bastante significativo en este sentido la aparición a finales de los años ochenta de una fotografía de Johnson (véase Imagen 4.6), desconocida hasta el momento, que sería utilizada para la portada de su álbum recopilatorio de 1990 *Robert Johnson: The Complete Recordings*.

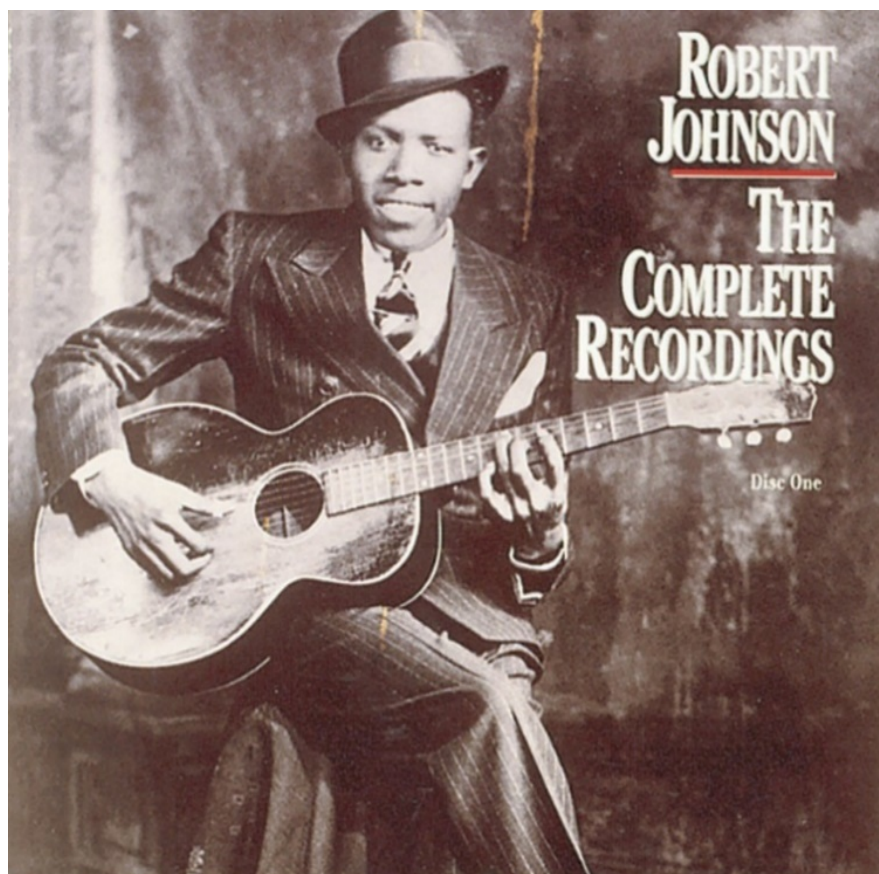


Imagen 4.6. Carátula del álbum *Robert Johnson: The Complete Recordings*.

Wald (2004) recuerda como sigue la sorpresa que supuso la aparición de ese “otro Johnson” que parecía contradecir a la sugerente portada del álbum de 1961:

Era algo más que mero sonido: Johnson era un espíritu oscuro, desconocido, con ninguna historia aparte de sus canciones. No había fotografías suyas, y la portada del álbum sólo mostraba una pintura de un hombre negro sin rostro, encorvado sobre una guitarra contemplando su sombra. Esa era la forma en que todos pensábamos a Johnson, y nunca podríamos haber imaginado la fotografía que vería la luz en 1990 de un joven atractivo vestido con un pulcro traje de raya diplomática, sonriendo con seguridad ante la cámara. (p. 248, traducción propia)

Tras ocuparnos de los casos de Patton, Broonzy y Johnson, podemos retomar ahora las reflexiones iniciales de Malcom Scarpa y Quique Bonal sobre la figura del *bluesman*. Más concretamente, debemos volver a la pregunta específica que se hacía Bonal: ¿qué es un *bluesman*? En el caso de Patton, por ejemplo, ¿quién es el *auténtico*? ¿El triste campesino subido a su mula anunciado por el sello Paramount o el alegre y provocador músico descrito por Palmer o Gioia? ¿Cuál es el Big Bill Broonzy genuino? ¿El presunto granjero de Arkansas que aparece en el Carnegie Hall y el teatro CAPSA de Barcelona o el elegante músico de sesión residente en Chicago que había grabado cientos de canciones para el sello Bluebird acompañado por músicos de blues y jazz? ¿Quién es el Robert Johnson real? ¿El genio maldito que supuestamente vendió su alma al diablo y que murió joven e incomprendido hasta su revalorización en los años sesenta como figura mítica o el tipo sonriente del traje de raya diplomática que, como muchos otros, trataba de componer, grabar y hacerse un hueco en la escena musical del momento? ¿Podemos concluir que estos músicos eran unos impostores? ¿Quizá unos músicos fingidores? ¿Podemos creernos en la posición de saber con certeza quiénes eran *realmente*?

Como decíamos más arriba, según la perspectiva teórica sobre la identidad que hemos adoptado en este trabajo (ver capítulo 2) la pregunta relevante para nosotros no es quiénes eran verdaderamente estos *bluesmen* sino qué significan y qué papel cumple dicho significado en el relato de los músicos que participan en esta investigación: ¿se han dejado seducir por los valores que puede transmitir el mitema del *bluesman* o, por el contrario, se han resistido a ellos, cuestionándolos y poniéndolos en perspectiva? En cierto sentido, esto nos recuerda aquel comentario de Miguel de Unamuno en el que afirmaba que Don Quijote tiene más existencia histórica que Miguel de Cervantes (véase, por ejemplo, Del Río y Fuertes, 2004). Efectivamente, al margen de la veracidad histórica que pueda o no desprenderse de ellos, Patton, Broonzy y Johnson nos importan como personajes o creaciones simbólicas que transmiten determinadas filosofías vitales y formas de ver el mundo. En definitiva, como modelos humanos a través de los cuales un músico puede llegar a leerse, pensarse, escribirse o relatarse a sí mismo.

3. Elementos técnicos

3.1. Estructura básica: las reglas del juego en el blues

Lo que traía ese par de discos que trajo mi hermana pues era Big Bill Broonzy y no sé cuál era el otro pero era todo muy, muy acústico, vamos era, pues eso, acústico y negro, ¿no?, como que habías oído primero el sucedáneo, eh... con todos... mi admiración por los Rolling Stones, ¿no?... Entonces pues llegas hasta Jimmy Reed a lo mejor, y le escuchas y dices “pero si esto es lo que hacían los Stones, cómo le plagiaban ¿no?, es un plagio”, entonces ya vas entendiendo ciertas cosas, ¿no?

Malcolm Scarpa (Anexo 6, interacción 2)

El blues puede considerarse como la base sobre la que han surgido los dos estilos de música popular más importantes del siglo pasado, el jazz y el rock and roll. Su huella puede también encontrarse, en mayor o menor medida, en el country, el góspel, el soul, el funk, el pop o incluso en el hip hop (Evans, 2005; Gioia, 2018; Wald, 2004, 2010). El saxofonista de jazz Steve Lacy, que comenzó su trayectoria profesional junto a importantes músicos de blues de la escena de Kansas City, como Jimmy Rushing o Buck Clayton, consideraba que el blues era “el esqueleto, la carne y la sangre” de su música (Arnaud y Chesnel, 1993, p. 132). Por su parte, el músico Taj Mahal (2005) proponía el siguiente ejercicio:

A veces es útil empezar con una canción. Elige cualquier canción de Little Richard o Sam Cooke, o a cualquier grupo de rock de los últimos cincuenta años –incluyendo The Beatles y especialmente The Rolling Stones– y podrás encontrar tu camino hacia el blues. Ya sea en la configuración o estructura de los acordes –la secuencia en la que éstos son tocados–, en la forma en que la melodía es cantada, en el ritmo, o incluso en el tipo de historia inserta en la secuencia de acordes y notas, encontrarás al blues en acción.(p ix, traducción propia)

Pero, ¿a qué esqueleto, carne y sangre se refería Lacy? ¿De qué estructuras, acordes, secuencias, melodías o ritmos hablaba Taj Mahal? ¿Cómo podemos buscar y reconocer estos elementos en las diferentes músicas que han ido tomándolos como base? A continuación, vamos a ofrecer una breve introducción a las *reglas del juego* sobre las que se asienta gran parte de la música blues. Para ello, resumiremos algunas de las

características estructurales, rítmicas y sonoras (progresión armónica, doce compases, esquema vocal AAB, ritmo binario y ternario y *blue notes*) en las que podemos identificar, como propone el citado Taj Mahal, al “blues en acción”.

No obstante, las citadas *reglas del juego* no pueden ser entendidas como elementos incontaminados, puros o esenciales. A lo largo de toda su evolución, el blues ha ido recogiendo y nutriéndose de muy diversas influencias, conformándolo y transformándolo hasta nuestros días. Sin duda, la atención pormenorizada a estas influencias excede la extensión de este trabajo. Aun así, terminaremos este punto mencionando determinados elementos estructurales o sonoros asociados a la tradición considerada como más característica del blues que tienen puntos de conexión con otras tradiciones culturales o musicales.

3.1.1. El blues de doce compases con estrofa AAB

Una gran parte de las canciones blues encajan en un patrón musical y vocal básico conocido como “the twelve-bar AAB pattern”, que podríamos traducir como “patrón de blues de doce compases con estrofa AAB”. Desde el punto de vista instrumental, esta estructura formal estándar contiene una progresión armónica cuyos acordes se construyen en base al primer (I o tónica), cuarto (IV o subdominante) y quinto (V o dominante) grado de una escala mayor o menor. Así, por ejemplo, cuando un músico es invitado a tocar con otros en un mismo escenario y recibe la indicación de que van a comenzar un blues en tono de Do mayor, sabrá inmediatamente que la canción va a componerse de los acordes de Do (I, primer grado de la escala), Fa (IV, cuarto grado) y Sol (V, quinto grado) (véase Figura 4.1).

Pero lo interesante de esta progresión no es sólo la utilización de esos tres acordes concretos sino su ordenación o distribución a lo largo del tema. Los músicos reunidos para tocar también deben compartir tácitamente el conocimiento de que, en su forma más simple y habitual, un blues de doce compases comenzará con cuatro compases de la tónica (I) y continuará con dos compases de la subdominante (IV), dos compases de la tónica (I), un compás de la dominante (V), un compás de la subdominante (IV) y dos compases finales de la tónica (I) (véase Figura 4.2).

Figura 4.1. Tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V) para un blues en Do mayor²².

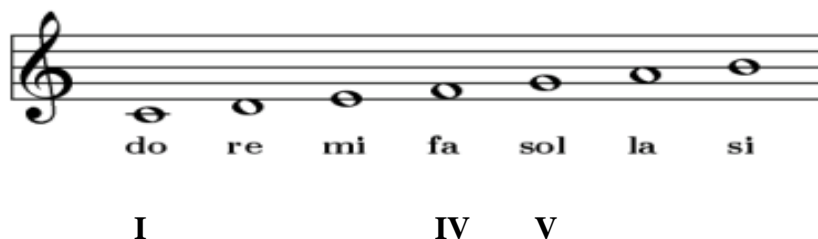
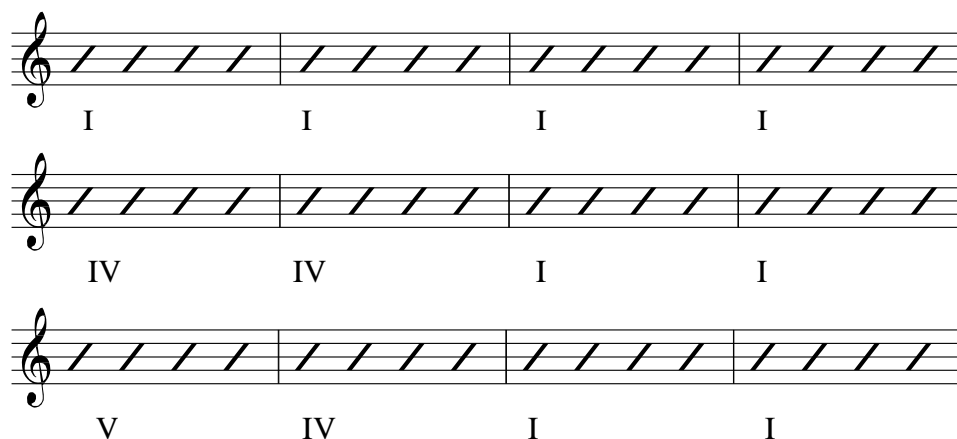


Figura 4.2. Progresión armónica de un blues de doce compases²³.



Desde su configuración como esquema armónico básico dentro del género blues a principios del siglo XX, esta progresión ha sido utilizada en múltiples contextos

²² La utilización de números romanos se debe a que la progresión es la misma en cada tono. Por ejemplo, si se nos pide que toquemos un blues en tono de Mi, éste será el acorde dominante I. A continuación, desde el citado comienzo en Mi debemos irnos al cuarto grado, pasando por Fa y Sol, lo que nos lleva hasta el La. Éste será el acorde subdominante IV. Del cuarto grado pasamos al quinto, Sol, que será el acorde dominante V. Un blues en Mi contendrá, por tanto, los acordes de Mi (I), La (IV) y Si (V). Siguiendo esta lógica, si conocemos la tónica o punto de partida, es decir, el tono en el que comenzamos a tocar, podremos anticipar la progresión armónica de cualquier blues de doce compases.

²³ En el modelo mostrado en esta figura pueden darse fundamentalmente dos excepciones. La primera recibe el nombre de “quick four”. Se trata de una variación que aparece en el segundo compás y que consiste en sustituir la tónica (I) por la subdominante (IV). El cambio sólo se produce en dicho compás, continuando con el orden habitual para los siguientes. Puede escucharse en canciones como “Sweet Home Chicago” de Robert Johnson o “Hide Away” de Freddie King. Al tratarse de un movimiento ocasional que se produce justo al inicio del ciclo de doce compases, exige atención y observación entre los músicos. La segunda excepción es conocida como “turnaround” y consiste en sustituir la tónica (I) por el acorde dominante (V) en el último compás de la secuencia. Puede utilizarse para crear una sensación de cierre y vuelta a empezar, conduciendo la progresión armónica hacia el primer compás del siguiente ciclo. Se trata, por tanto, de una especie de marca empleada por los músicos para avisar de que la progresión vuelve a repetirse desde el inicio (Chappell, 2007, pp. 101-102)

musicales. Entre otros muchos, puede escucharse en el “Memphis Blues” de la Victor Military Band, grabado en 1914; en el célebre “Matchbox Blues” del *bluesman* Blind Lemon Jefferson, en 1927; en el swing del músico de jazz Glenn Miller, “In the Mood”, en 1939; en el “Move It On Over” del compositor y guitarrista de country Hank Williams, grabado en 1947; en la composición de Jerry Leiber y Mike Stoller “Hound Dog”, cantada en un principio por la *blueswoman* Big Mama Thornton pero normalmente asociada con el gran éxito de Elvis Presley en 1956; en el tema “Roll Over, Beethoven”, grabado por Chuck Berry en 1956 y posteriormente popularizado por The Beatles en su segundo álbum de estudio en 1963; e incluso en el funk de James Brown y su “Papa’s Got a Brand New Bag” en 1965 (Wald, 2010).

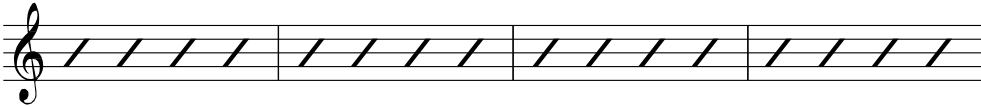
Con respecto a la parte vocal, la letra sigue normalmente el esquema conocido como estrofa AAB, que divide la canción en tres líneas o versos de cuatro compases cada uno. La primera línea (A) es repetida por la segunda (A) aunque a veces puede contener una ligera variación para hacer hincapié en algún aspecto. La estrofa termina con una línea o verso final diferente (B) que habitualmente rima en asonante y que, además, completa la temática, pensamiento, sentimiento o imagen expresada en las dos primeras líneas. Este esquema vocal básico ha sido utilizado en innumerables ocasiones y puede encontrarse en canciones como “See See Rider” de Ma Rainey, “Crossroads Blues” o “Sweet Home Chicago” de Robert Johnson, “Hound Dog” o “Kansas City” de los ya citados Lieber y Stoller, “Stormy Monday” de T-Bone Walker, “Good Golly, Miss Molly” de Little Richard, “Roadhouse Blues” de The Doors o “Pride and Joy” de Stevie Ray Vaughan, entre otras muchas (Evans, 1982; Wald, 2010).

Por otra parte, los doce compases no están dedicados íntegramente a las tres líneas vocales. Cada verso cantado suele ocupar algo más de dos compases y es seguido por un fragmento instrumental que responde a la parte vocal. Un ejemplo paradigmático de esta especie de *conversación musical*, en la que se combinan tres líneas vocales con sus respectivas respuestas instrumentales, es el clásico dueto entre Bessie Smith y Louis Armstrong en la canción “St. Louis Blues”. Al verso inicial “I hate to see the evening sun go down” (A), la corneta de Armstrong repite la nota final y añade una respuesta melódica. Smith vuelve a repertir “I hate to see the evening sun go down” (A) y Armstrong responde entonces con una serie de notas que parecen arrastrarse tras el verso cantado. La tercera línea, “It makes me think I’m on my last go ’round”, completa el sentimiento expuesto en los versos anteriores. En este caso, Armstrong responde con una

melodía que concluye la estrofa y nos conduce a la siguiente (Wald, 2010, p. 4). La Figura 4.3 muestra conjuntamente la estructura armónica y el esquema vocal que venimos comentando.

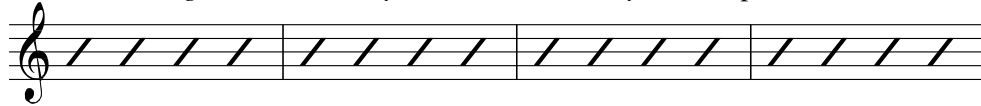
Figura 4.3. Estructura arquetípica del blues de doce compases con estrofa AAB (Elaboración propia; adaptado de Evans, 1982, p. 23)

The sun's gonna shine in my back door some day (A) (respuesta instrumental)



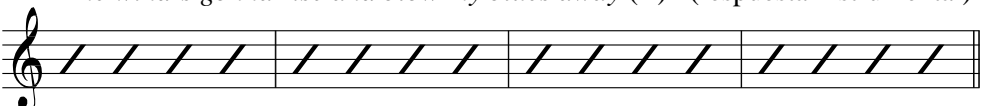
I (tónica, 4 compases)

The sun's gonna shine in my back door some day (A) (respuesta instrumental)



IV (subdominante, 2 compases) I (tónica, 2 compases)

The wind's gonna rise and blow my blues away (B) (respuesta instrumental)



V (dominante) IV (subdominante) I (tónica, 2 compases)

En cuanto a la temática, generalmente los temas blues no tratan de contar detalladamente una sucesión de hechos mediante una estructura narrativa. Su objetivo consiste, más bien, en transmitir o comunicar percepciones o sentimientos mediante frases muy breves. Por esta razón, como ha apuntado Evans (1982), en muchos blues no cuenta tanto lo que se dice explícitamente sino lo que se insinúa, se sugiere o se deja de decir, aquello que queda implícito y quizá el oyente pueda completar o reconstruir ayudado por su propia experiencia o imaginación. Al referirse a un tipo de blues particular, el blues del Delta, Gioia (2018) ilustra bien este punto cuando comenta que,

desde un punto de vista psicológico, el blues del Delta tiene más en común con los poetas simbolistas franceses del siglo XIX que con las canciones de los minstrel shows [espectáculos ambulantes de música y números cómicos] y las melodías que los curanderos empleaban en sus espectáculos de publicidad y venta, que con tanta frecuencia se consideran sus precursores. Incluso cuando el sentido superficial de un blues parece claro, el oyente suele quedarse con la sensación vaga y a veces inquietante de que hay unas capas más profundas de emociones y

significados que explorar. La frase “I woke up this morning” [Me desperté esta mañana], típico comienzo de tantos blues, nunca significa sólo “Me desperté esta mañana”, nunca se refiere meramente a una reacción anodina ante el sonido habitual del despertador (o al del cacareo de un gallo), sino que también hace alusión a sueños y pesadillas que no se recuerdan del todo bien y a la ansiedad de los insomnios padecidos durante muchas, muchas noches largas y solitarias. Este territorio oculto es el verdadero espacio psicológico del blues. (p. 16)

En general, los temas principales del blues, como las relaciones rotas, el dolor, los apuros, la inquietud, el viaje, el río, el tren o el cruce de caminos, inciden en lo apuntado por Gioia en el fragmento anterior. Por ejemplo, el citado cruce de caminos conforma un espacio *bluesero* lleno de ambigüedades. Puede remitir en determinadas canciones al ya comentado pacto con el diablo, una supuesta negociación entre el *bluesman* y Satanás gracias a la cual, según cuenta la leyenda, el músico vendía su alma a cambio de la genialidad y el virtuosismo musical.

Pero en muchas otras ocasiones el espacio geográfico en el que se abren dos o más caminos alternativos también puede significar una encrucijada personal, la sensación de encontrarse perdido, desubicado o desorientado ante la vida, recogida en el idioma inglés con la expresión “being in the dark” (Evans, 1982, p. 17). Ese estado de confusión o extravío suele situarse a medio camino entre, por un lado, la añoranza del hogar o los paisajes de la juventud, y por otro, el viaje en busca de nuevos mundos y aventuras. En “I Feel Like Going Home”, “Down South Blues” o “Train Fare Home”, el *bluesman* Muddy Waters canta sobre un posible regreso a Clarksdale, su tierra natal abandonada. Pero, aunque parecen dirigirse al pasado, sus canciones no son meros ejercicios nostálgicos. También miran continuamente hacia el futuro y celebran la movilidad y la autoafirmación, como su clásico “Rollin’ Stone” (Gioia, 2018).

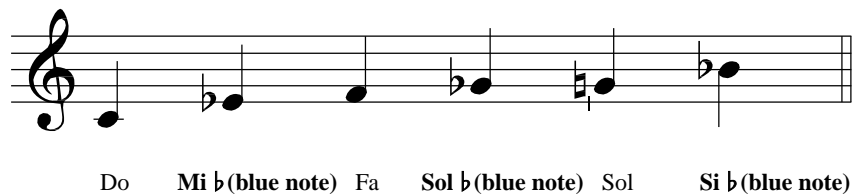
3.1.2. Rítmica y sonoridad: las *blue notes*

Rítmicamente, la mayoría de blues encajan en un compás de 4/4, en el que son frecuentes las síncopas o acentuaciones melódicas en las partes débiles o normalmente no acentuadas del ritmo. No obstante, las alteraciones del ritmo en 4/4 pueden ser constantes. En este sentido, una de las prácticas más habituales y características del blues a lo largo de toda su evolución ha consistido en convertir los ritmos binarios en ternarios. De dicha

conversión surgirán los llamados *shuffles* a medio tiempo, contruidos mediante tresillos de corcheas, o los famosos blues lentos en 12/8. Algunos ejemplos representativos del *shuffle* son “Sweet Home Chicago” de Robert Johnson, “Blue Suede Shoes” de Carl Perkins o “Hide Away” de Freddie King. Ejemplos muy conocidos de blues lentos en 12/8 serían “Stormy Monday” de T-Bone Walker, “Red House” de Jimi Hendrix o “The Sky Is Crying” de Elmore James. Por otra parte, en la mayoría de los temas blues más que de una aproximación directa y nítida a la pulsación suele hablarse de una forma de *sentir*, *insinuar* o *sugerir* los ritmos. En lugar de referirse a éstos con el término inglés *groove*, muchos músicos prefieren utilizar el de *feel*: *shuffle feel*, *12/8 feel*, etc. (Chappell, 2007).

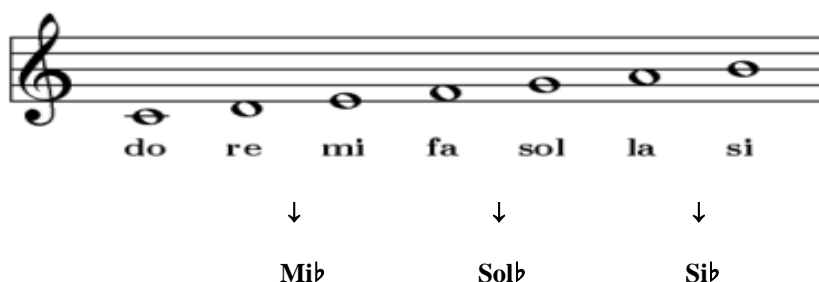
En cuanto a la sonoridad, el marco tonal básico del género suele denominarse *escala de blues*, también conocida como *escala hexatónica de blues*, tal y como aparece en la Figura 4.4.

Figura 4.4. Escala hexatónica de blues compuesta por tónica (Do), tercera menor (Mi \flat), cuarta justa (Fa), quinta disminuida (Sol \flat), quinta justa (Sol) y séptima menor (Si \flat).



Al describir una música como *bluesy* o *bluesera* normalmente nos estamos refiriendo al hecho de que emplea o toma prestadas determinadas notas de dicha escala, concretamente las llamadas *blue notes*. En una escala de Do mayor, las *blue notes* son la tercera menor (Mi \flat), la quinta disminuida (Sol \flat) y la séptima menor (Si \flat) (Evans, 1982, 2005; Gioia, 2018; Palmer, 1982).

Figura 4.5. Blue notes en una escala de Do mayor.



Las *blue notes* son normalmente descritas como las notas clave que aportan a la sonoridad blues su característico sentimiento de tristeza o melancolía. Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente técnico, podría afirmarse que la cualidad más importante de estas notas es su ambigüedad (Evans, 1982). Tal y como se recoge en la Figura 4.5, éstas se localizan en el espacio que hay *entre* las notas, a medio camino entre la nota descendente y la ascendente. Se trata, por tanto, de *notas tristes* que, además de convertir la tonalidad mayor en menor, introducen un elemento de sorpresa, tensión e incertidumbre. Cuando el contexto armónico parece sugerir una tonalidad mayor y esperamos que suene la tercera o séptima mayor o la quinta justa, la aparición de las *blue notes* deja en el aire la resolución habitual de la escala. Su utilización, por tanto, añade al sonido la sensación tensa e imprecisa de que hay algo que no acaba de resolverse, que se queda en el aire o está por decir (Chappell, 2007; Gioia, 2018).

Para autores como Evans (1982), Gioia (2018) o Wald (2004, 2010), los términos formales procedentes del sistema de notación musical occidental sólo pueden ofrecernos una descripción aproximada de la tensión y el contraste introducidos por este recurso. Las *blue notes* se encontrarían –de acuerdo con la tradición tonal normativa centroeuropea– en una especie de *zona tonal* ambigua donde, de forma muy sutil y matizada, los tonos mayores se convierten en menores y las notas parecen deslizarse o estirarse lánguidamente entre ellas. Esta ambigüedad y oscilación habría caracterizado a los *field hollers* o *gritos de campo* sin acompañamiento instrumental precursores de los blues primigenios, cuyas inflexiones y modulaciones vocales serían imitadas posteriormente por instrumentos como la guitarra o la armónica mediante técnicas como el *bending* o el *slide*, de la que nos ocuparemos más adelante.

En cualquier caso, el sentimiento aportado por las llamadas *notas tristes* ha sido, y continúa siéndolo, un rasgo omnipresente en el blues. Por citar sólo algunos ejemplos, se encuentra en las interpretaciones de los *bluesmen* del Delta, en las líneas melódicas repletas de terceras menores de cantantes del *blues clásico* como Bessie Smith o Ma Rainey, o en los característicos *bendings* de las guitarras eléctricas del blues de Chicago. Más tarde, el recurso de las *blue notes* se extendería gradualmente hacia el jazz, en el que su uso es también muy frecuente. Ejemplos representativos pueden ser, entre otros muchos, los fraseos vocales de cantantes como Billie Holiday o las quintas disminuidas de composiciones como “Take the A Train” de Billy Strayhorn o “Anatomy of a Murder” de Duke Ellington.

Con el tiempo, la inestabilidad y la ambigüedad de las *blue notes* también llegarían a otras formas de música popular como el rhythm and blues, el rock and roll, el soul o el funk, entre otros. Como ha apuntado Gioia (2012), en “Desafinado”, el tema que sentó las bases de la *bossa nova*, Antonio Carlos Jobim camufló bajo una suave armonía las inconfundibles *blue notes* de su melodía vocal. Jobim sabía que, inicialmente, las *notas tristes* habían sido interpretadas y calificadas por muchos musicólogos como meras disonancias. Con el empleo de la *bluesera* quinta bemol respondía sutilmente a aquellos críticos brasileños que consideraban la *bossa nova* como una música para cantantes *desafinados*.

3.1.3. Matices hispano, africano y hawaiano

Una de las primeras canciones que fijó la progresión armónica y el esquema formal habitual de doce compases en el blues fue “St. Louis Blues” de W.C. Handy. Para componerla, Handy se inspiró en su encuentro con el ya mencionado guitarrista de la estación de tren de Tutwiler (Mississippi). Con el tiempo, “St. Louis Blues” se convertiría en un *standard* del jazz y del pop interpretado, en un principio, por artistas como Ethel Waters, Sophie Tucker, Bessie Smith y Louis Armstrong, y más adelante por Nat King Cole, Stevie Wonder y Dave Brubeck, entre otros. El número de versiones de “St. Louis Blues” durante la primera mitad del siglo XX solo fue superado por el villancico popular “Noche de paz”. Incluso en la Francia ocupada por los nazis, la canción de Handy eludió la prohibición del jazz norteamericano al ser rebautizada como “La Tristesse de Saint Louis” (Gioia, 2018, p. 44).

No obstante, como ha señalado Gioia (2018), a pesar de ser la canción que introdujo el blues en el mundo de la música popular, Handy no emplea únicamente elementos *blueseros* en esta canción. Casi tan importante como ellos es la utilización, justo en la apertura del tema, de un ritmo originario de Cuba, la *habanera* (en el disco adjunto a esta tesis puede escucharse la versión que de esta canción hace Lluís Coloma, incluido el citado ritmo inicial de *habanera* al piano). Aquí cabe destacar, siguiendo a autores como Fernando Quiñones, la probable procedencia española, concretada en el *tango gaditano*, de la citada *habanera* cubana. Quiñones, recogiendo las investigaciones del argentino Julio de Atienza, describe tal y como sigue la particular genealogía *marinera* de este también llamado estilo “de ida y vuelta”:

Se ha producido, pues, un singular trasiego folklórico, una “ida y vuelta” sobre el Atlántico, con un rector del fenómeno: Cádiz, tocado a su vez todo él y para siempre por la inconfundible garra vital de lo sudamericano, por su variado sello... La capital gaditana aporta también a América numerosa música popular... El argentino J. de Atienza escribe: “Es Cádiz la ciudad española por la que se comunica la metrópoli con las lejanas Indias... Su comercio era entonces floreciente, uno de los primeros del mundo. Sus barcos llegaban a los más lejanos puertos, y, con los barcos, los marineros gaditanos, que llevaban la nostalgia de su tierra lejana que vibraba en sus carnes y temblaba rítmicamente en sus pies. Y unos barcos iban para las Antillas, a Cuba principalmente. Y otros, más abajo, al naciente virreinato del Río de la Plata. Y en todos estos barcos iba, con su gente, el tango gaditano. De la unión de ese tango con la música cubana nace la habanera, y de su unión con la argentina, nace la milonga...”

Y, a la recíproca, muchos embarcados gaditanos de los que “hacen América” son los importadores a España de las canciones de la otra orilla; en la segunda mitad del siglo pasado, media población gaditana vive entre su ciudad natal y la de las distantes y opuestas riberas. (Quiñones, 1974/2005, p.143)

En ese “ir y venir” recreado por Quiñones, la habanera acabaría siendo muy popular en la España de finales del siglo XIX gracias a canciones como “La Paloma” del músico vasco Sebastián Iradier. Años más tarde, el pianista norteamericano Jelly Roll Morton confesaría a Alan Lomax la influencia de la canción de Iradier en sus composiciones “New Orleans Blues” y “Beale Street Blues”, en las que trataba de incorporar lo que él mismo denominaba como el *matiz hispano* (en inglés, *spanish tinge*) (Morton, 1938/2005).

Si bien la filtración de este particular *matiz hispano* se produjo de manera más o menos puntual en aquellas composiciones de principios de siglo, no sucedería lo mismo con lo que podríamos denominar como el *matiz africano*. Éste se mostró mucho más explícito y perdurable, hasta el punto de que todavía hoy puede detectarse en las propias estructuras y sonidos típicamente *blueseros*. Aquí debe precisarse, sin embargo, que la herencia africana del blues ha sido, y continúa siéndolo, un tema complejo y controvertido. Incluso Samuel Charters en su célebre *The Roots of the Blues: An African Search* (Charters, 1981) advertía que la conexión con África no siempre puede darnos una imagen completamente nítida de los orígenes del blues. Tras una amplia investigación

en África Occidental, este autor concluía diciendo que, aunque algunos de sus elementos provienen de los músicos tribales africanos, el blues, “como estilo... representaba otra cosa. Era, en esencia, una nueva clase de canción que había nacido con la nueva vida en el sur de Estados Unidos” (Charters, 1981, p. 127).

Con todo, como ha apuntado Gioia (2018), las afinidades entre el blues y la música africana son difíciles de negar en determinados aspectos. Retomemos, por ejemplo, la *conversación musical* entre Bessie Smith y Louis Armstrong mencionada más arriba (véase Figura 4.3). Diferentes autores como Van Der Merwe (1989), Wald (2004) o Weissmann (2005) han mostrado la similitud entre esta alternancia vocal/instrumental y una habitual práctica musical africana conocida como patrón de *llamada y respuesta*. En ella, una voz o instrumento principal lanza una frase o línea melódica que es respondida por otras voces o instrumentos. En la segunda mitad del siglo XIX, estas prácticas se expandieron por el sur de los Estados Unidos y fueron modificadas paulatinamente por los trabajadores de las plantaciones, los ferrocarriles o los bosques. También los marineros adaptaron aquel patrón para dar forma a un canto popular llamado *saloma* (en inglés, *sea shanties*) (sobre los trazos africanos presentes en el blues puede consultarse Chernoff, 1981 y Evans, 1978)

Otro elemento prototípico del blues que contiene trazos de otras tradiciones sonoras es el *slide* o *bottleneck*. Se trata de una técnica de guitarra en la cual el músico toca una nota que, a continuación, es deslizada hacia otro traste. Para ello suele emplear un tubo de metal inserto en los dedos o, como hacían los *bluesmen* de principios del siglo pasado, anillos, navajas o incluso el cuello de una botella, de ahí su nombre. Al deslizar el objeto por la cuerda, el sonido y la afinación también se alteran o se arrastran con suavidad hacia abajo o hacia arriba, recorriendo así todo el espacio que hay entre una nota y otra. Resulta, por tanto, una técnica especialmente adecuada para conseguir el matiz característico de las arriba mencionadas *blue notes* (Evans, 1982).

La técnica *slide* tiene que ver con la articulación y la expresión musical, es decir, con la manera en que se tocan y conectan las notas entre sí añadiendo matices expresivos. De esta manera, el músico puede hacer que su instrumento parezca emitir aullidos, lamentos, quejas, gemidos, imitando las entonaciones de la voz y los estados de ánimo e incluso evocando el movimiento de un tren (véase, por ejemplo, la canción “The Panama Limited” del *bluesman* Bukka White).

Las posibilidades sonoras de esta técnica pueden comprobarse en algunas de las más importantes grabaciones de *bluesmen* como Charley Patton, Son House, Kokomo Arnold, Robert Johnson, Muddy Waters, Elmore James o Earl Hooker, entre otros. El sonido de la guitarra *slide* es también muy habitual en guitarristas procedentes del rock como George Harrison, Duane Allman, Joe Walsh, Bonnie Raitt, David Gilmour y, muy especialmente, Ry Cooder. En el apartado de análisis retomaremos la importancia del sonido *slide* como factor de extrañamiento sonoro para los músicos que participan en esta investigación.

Pero, aunque se trate de una las técnicas instrumentales por excelencia del blues acústico y también del eléctrico, sus antecedentes parecen apuntar nuevamente a territorios no estrictamente *blueseros*. De acuerdo con Evans (2005, p. 14), la técnica *slide* puede vincularse a un instrumento africano que llegó a ser muy popular en el sur de los Estados Unidos, sobre todo entre la población infantil negra: el *arco de diddley* (en inglés, *diddley bow*). Éste y otros instrumentos similares, normalmente de fabricación casera, eran tocados mediante objetos de cristal o acero que se deslizaban por su única cuerda.

No obstante, además de este posible origen africano, la aparición de guitarristas negros de *slide* a principios del siglo XX también ha sido asociada con una técnica similar procedente de guitarristas hawaianos. En el cambio de siglo, éstos habrían gozado de cierta popularidad como miembros de algunas *troupes* que giraban por la región del Delta del Mississippi (Palmer, 1982). En todo caso, el influjo hawaiano ha dado lugar a opiniones contrapuestas. Palmer (1982) sostiene que, en el momento en que aquellas giras tuvieron lugar, los guitarristas negros del Mississippi ya llevaban tiempo utilizando esta técnica. Por su parte, Elijah Wald (2004) cree que es muy significativo que músicos como W. C. Handy o Son House, éste último considerado como uno de los grandes maestros del *slide*, se refirieran a este estilo como “hawaiano”.

La intención del citado Wald (2004) no es, sin embargo, desentrañar el verdadero origen de la técnica *slide*. La consideración de esta posible influencia tiene que ver con la revisión de ciertos enfoques habituales en el ámbito del blues. Concretamente aquel que concibe a los intérpretes del Delta, muchos de ellos campesinos o granjeros, como celosos conservadores de las tradiciones musicales más arcaicas. Wald considera que este punto de vista, además de ser inexacto y condescendiente, subestima la capacidad receptiva y creativa de muchos de ellos. Los artistas de blues también podían mostrar en numerosas ocasiones una tendencia completamente opuesta: la de explorar, y posteriormente

elaborar, filtrar, recoger o rechazar, cualquier nuevo estilo musical comercial con el que pudieran cruzarse y que les llamara la atención en el momento presente (para profundizar en el debate entre tradición/conservación y creatividad/innovación en el blues son especialmente recomendables los trabajos de Stephen Calt y Gayle Wardlow [1988] y David Evans [1987]).

3.2. El blues como proceso personal de experimentación sonora

Yo aprendí igual que aprendió mucha gente autodidacta, tocando encima de los discos, quemándolos, rayándolos de ponerlos una y otra vez y tocar encima pero bueno en esa época, eh, como te puedes imaginar, por decirte algo, pues no sabíamos que la armónica se podía tocar en tres posiciones diferentes... todo eso no lo sabíamos, lo teníamos que intuir... con otros músicos, y claro, poco a poco nos intercambiábamos, pues ¿tú sabes esto?, pues no, ¿tú sabes esto que se puede tocar?, ah pues no, lo típico de ir investigando y profundizando, pero al principio no se sabía nada, estábamos un poco en pelotas, ¿no?, averiguando esto cómo es y cómo se hace.

Mingo Balaguer (Anexo 3, interacciones 49-52)

Según autores como Gioia (2018) o Weissman (2005), la aparición de la habitual estructura de blues de doce compases tuvo su origen en un proceso de fijación y estabilización formal ocurrido aproximadamente a principios del siglo XX. Inicialmente tocados por músicos itinerantes en solitario, los blues pasaron a formar parte de grupos de dos o más músicos que amenizaban fiestas de fines de semana, comidas y *barrelhouses* o *juke joints*²⁴. Los cantantes e instrumentistas tenían entonces la necesidad, cada vez más creciente, de llegar a un acuerdo sobre el seguimiento de una estructura vocal específica, la duración y el orden de los compases o la utilización de determinados acordes o tiempos. Junto al proceso de estandarización llevado a cabo por músicos profesionales con

²⁴ Los *juke joints*, *barrelhouses* y otros establecimientos similares eran pequeños lugares de paso frecuentados por la población afroamericana del sur de los Estados Unidos en los que se ofrecía comida, bebidas alcohólicas y música en directo. Podían encontrarse en las plantaciones, los cruces de caminos o a lo largo de las carreteras secundarias. Desde principios del siglo XX estos lugares jugaron un papel decisivo en la popularización y expansión del blues (Evans, 1982).

formación académica como el ya mencionado W.C. Handy, estos intérpretes rurales también trataron de sistematizar las múltiples y cambiantes formas que las canciones que luego serían etiquetadas y conocidas como blues podían adoptar.

No obstante, la rítmica y la sonoridad sobre la que se asienta gran parte de la música blues no presupone una forma única o definitiva para el género. Ha habido, y continúa habiendo, muy diversas formas de hacer blues. Incluso un análisis detallado del origen y desarrollo del blues hasta nuestros días muestra estructuras y prácticas que modifican continuamente la habitual estructura del blues de doce compases con estrofa AAB. Por ejemplo, podemos encontrar canciones conformadas por ocho, doce y medio, trece, y hasta dieciséis compases, de las cuales todavía hoy es habitual encontrar blues de ocho y dieciséis compases (Evans 1982, Palmer, 1982, Weissman, 2005, Gioia, 2018, Wald 2004, 2010). Un ejemplo de blues de ocho compases es el célebre “Key to the Highway”, habitualmente atribuido al *bluesman* Big Bill Broonzy y popularizado en los años setenta por el grupo norteamericano Derek & the Dominos, con el británico Eric Clapton a la voz y a la guitarra. En cuanto al blues de dieciséis compases, puede escucharse en el tema “My Babe”, compuesto por Willie Dixon para el armonicista Little Walter.

A su vez, los tres acordes característicos también han sido normalmente ampliados a un conjunto más variado y complejo, como en muchos temas de Bessie Smith o B. B. King. De forma contraria, otros intérpretes han llegado a emplear un solo acorde, ligeramente modificado para acompañar una melodía. *Bluesmen* como John Lee Hooker, por ejemplo, solían construir muchas de sus canciones basándose en un único acorde envuelto en un ritmo que iba volviéndose cada vez más marcado e hipnótico. En lugar de canciones, con elementos y partes reconocibles, estas interpretaciones podrían calificarse como *torrentes de sonido*, muy difíciles de encasillar en una fórmula blues al uso (Gioia, 2018).

En lo que al esquema vocal AAB se refiere, también es habitual que se den otras muchas combinaciones, como el patrón AAA descrito por Handy en su encuentro con el *bluesman* de la estación de tren de Tutwiler, AB (ocho compases), AB con estribillo (doce compases), AAAB (dieciséis compases), e incluso variaciones dentro de un mismo tema, alternando estrofas de AAAAB con ABAAB (Weissman 2005, Evans, 1982, ver también Odum, 1911a, 1911b).

Palmer (1982), recogiendo el dicho popular que afirma que “el blues es el hombre que lo toca”, sostiene que las diferentes maneras de hacer blues responden a modos particulares de experimentación y acomodación por parte de cada músico. En los inicios del género, por ejemplo, cada intérprete habría asimilado de un modo específico las fuentes comunes –spirituals, baladas angloamericanas, work songs, hollers, dichos y frases populares, etc.– y la influencia de otros estilos y artistas, geográficamente cercanos o no, elaborando creativamente una síntesis distintivamente suya. Evans (2005) resume tal y como sigue este constante proceso de exploración técnica y sonora:

El blues es una música llena de cambios, sorpresas, ambigüedades y contrastes, algunos de ellos muy sutiles y otros bastante radicales, reflejando estos atributos tal y como se dan en la vida cotidiana. También explora una amplia gama de técnicas, recursos musicales y cualidades sonoras. Los ritmos pueden oscilar entre binarios y ternarios, y en determinados casos tienen un carácter intermedio, ambivalente, normalmente descrito como “swing” o “shuffle”. Las voces varían desde un quejido brusco, áspero, hasta un falsete limpio, cortante. Los instrumentos melódicos se tocan como si fueran de percusión y al revés. No hay un solo modo correcto de sonar y tampoco se prohíbe de forma inmediata cualquier clase de sonido. (p. 93, traducción propia)

En esta tesis va a interesarnos especialmente la manera en que cada músico nos relata su proceso de aprendizaje y experimentación en el blues. Más específicamente, atenderemos a la teoría propia que elabora cada participante en torno a dicho proceso. ¿Emerge, como suponía Boesch, la conciencia de un rastro sonoro propio, un estilo o una voz personal en continuo proceso de transformación? ¿Surge también la conciencia de los propios límites de la que hablaba Boesch, aquello que al músico se le resiste y no puede alcanzar? Y, en cualquier caso, ¿qué actos de identificación, vinculación o especificación van poblando los relatos en uno u otro sentido?

Como se verá con más detalle en el apartado de análisis, en el relato de algunos músicos la posibilidad de llegar a crear un estilo personal *bluesero* suele interpretarse utilizando ejemplos significativos. En el caso de Alan Bike su discurso toma como referencia las figuras de Robert Johnson y Louis Armstrong. Como ilustra el siguiente extracto, el relato de Alan Bike recoge el testimonio comentado más arriba del hijo adoptivo de Johnson, Robert Lockwood Jr., en el que éste aseguraba que su padre se

mostraba muy celoso de su técnica. En cualquier caso, lo que nos interesa analizar en esta investigación es el papel que cumplen estas identificaciones en los relatos de los participantes. En este sentido, los ejemplos de Johnson y Armstrong funcionan en el argumento de Alan Bike como modelos de su propia manera de entender el aprendizaje y la experimentación sonora en el blues:

Los tipos no estaban ahí diciendo, voy a tocar la música de mi hermano mayor, nada, estos tipos decían, yo no quiero ser como mi hermano mayor o sea yo voy a darle mi variación a esto para ser yo, o sea yo quiero ser, y eso, aparte, quiero decirte, yo no quiero que me copien la forma de hacer, esto era bastante común, esto lo he leído, este tío me está mirando mucho la mano, Robert Johnson se ve que, que se daba la vuelta y si le miraban mucho se iba directamente, pero así, y yo qué sé, anécdotas como que el famoso pañuelo del sudor de Louis Armstrong es para ocultar una técnica determinada de pistones, o sea que el tío hace así y pum y el tío va con la mano para que no le pillen porque él tiene que sonar a Louis Armstrong, si toda la gente suena a Louis Armstrong estamos acabados, se me acaba el negocio, ¿ya qué distinción hay entre Louis Armstrong y otro con pañuelo? (Anexo 4, interacción 80)

En otros relatos, como el de la participante más joven, la armonicista Marta Suñé “Sweet Marta”, el elemento temporal tiene una gran importancia, interpretando la búsqueda de una voz propia como un proceso continuo, inacabado, siempre abierto:

Bueno el proceso este de que sea algo personal, bueno, que pueda ser algo mío o personal mío, aún se trabaja, ¿no?, es algo que a veces no es tan fácil, yo de hecho, claro, si haces cálculos, desde que empecé con 20 años a 31 que tengo son 11 años que ya son pero tampoco son, ¿sabes?, entonces claro, tu habrás entrevistado a músicos que llevan 30 años en el tema, ¿no? entonces claro para mí aún hay momentos como pueden ser este, ¿no?, el de buscarle tu personalidad, darle tu personalidad a lo que haces o aún es algo que vas ahí trabajando, ¿no? y de hecho es que nunca se acaba de aprender, ¿no? Supongo que como es algo muy muy personal pues lo personal nunca acaba, ¿no? o sea tú puedes, tú con 20 años eres de una manera pero con 40 supongo que seguirás siendo tú pero con otros matices pues un poquito imagino que va por ahí, ¿no? (Anexo 11, interacciones 35-38)

Sirvan estos testimonios solo como un anticipo del tipo de sensibilidad que seguiremos en nuestro análisis, donde volveremos a estos extractos integrándolos con el resto y señalando las similitudes y diferencias que podamos encontrar entre ellos. Por el momento, creemos que proporcionan un acercamiento a los diferentes significados que los participantes ponen en juego en torno a determinadas temáticas, en este caso la de la creación de un estilo personal *bluesero*, para dar sentido a sus propias trayectorias y experiencias musicales.

3.3. El duende *bluesero*: ¿territorio vedado?

Porque muchas veces con el blues pasa mucho que se tiende mucho, en mi parecer a... como a imitar mucho ¿no?, a estar muy preocupado de que suene como los americanos y rollo negro y todo eso, que eso está muy bien, es muy bonito, pero yo lo veo más como un ejercicio que no tanto como una cosa que realmente eh... te... y a veces pues eso, hay gente que quiere ser tan negro y sonar tan a negro y tal... Pero es que tú no eres de allí, yo les digo muchas veces pasa... A mí me gusta precisamente el hecho de... usar el lenguaje y tocar lo que te salga... porque si no estás muy limitado a la imagen, a la estética, a la forma.

Lluís Coloma (Anexo 9, interacciones 10-11)

Decíamos más arriba que el *mitema* del *bluesman* no sólo transmite determinados valores del *deber ser* simbólicos referidos a eso que podríamos denominar como “la auténtica filosofía de vida *bluesera*”. También propone o inspira valores técnicos del *deber ser* que, en buena medida, podrían traducirse en las siguientes preguntas: ¿cómo debe sonar el *auténtico* blues?, ¿cómo debe cantarse o tocarse el *verdadero* blues, ese que el *bluesman* Mississippi Fred McDowell, bromeando sobre su condición de viejo purista, llamaba “el blues correcto y natural” (McDowell, 2001)?, ¿quién posee y transmite técnicamente el *verdadero sentimiento blues* (en inglés, *blues feel*)?

Más específicamente, las anteriores preguntas apuntarían a un complejo debate cultural y musical que todavía hoy genera controversia y que, a grandes rasgos, podría resumirse fundamentalmente en dos perspectivas. Por un lado, aquella que defiende que el blues “se lleva en la sangre”, “se tiene”, incluso “se vive” como perteneciente a un determinado grupo étnico o a una comunidad nacional concreta, en este caso la

comunidad afroamericana de los Estados Unidos. Por otro lado, la postura que considera que –aun reconociendo la contribución decisiva de los afroamericanos en los orígenes del género– el blues puede “pertener” a todo aquel que se lo trabaje, que lo estudie o lo aprenda, independientemente del lugar o el país en el que haya nacido y crecido.

Como decimos, este debate tiene una enorme complejidad y es obvio que en él, al margen de las dos perspectivas generales que acabamos de apuntar, también tienen cabida otros múltiples posicionamientos, matices y contradicciones. No obstante, sin ánimo de ser exhaustivos, en este punto trataremos de mostrar algunas de las claves más relevantes de dicho debate, o al menos aquellas que nos ayuden a contextualizar, de cara al análisis, las perspectivas e interpretaciones que encontraremos en los relatos de los músicos que participan en esta investigación.

3.3.1. Pedigrí blues: insiders y outsiders

La primera perspectiva considera que el verdadero *sentimiento blues* sólo podrá ser transmitido por aquellos individuos afroamericanos que –en consonancia con el estereotipo del *bluesman* que hemos descrito en las páginas anteriores– hayan nacido en el sur de los Estados Unidos y sean, además, pobres, analfabetos y sin formación musical académica (Wald, 2004). Desde este enfoque se hablaría de un supuesto “talento natural para el blues”, entendiéndolo como un derecho hereditario o una capacidad transmisible genéticamente que sólo podrá encontrarse entre miembros de la comunidad negra de los Estados Unidos; más específicamente todavía, entre los miembros de dicha comunidad que hayan nacido en el sur.

David Evans, por ejemplo, recoge un artículo sin firmar aparecido en 1923 en la revista *The Metronome* donde el *blues auténtico* (“the real blues”) es descrito como algo que “posee un ritmo que te hace contonearte de forma irresistible. Hace que el oyente se balancee casi con cada nota, y por debajo de todo ello está *el lamento del aborígen*” (Evans, 1982, p. 63, traducción y énfasis nuestro). Ese mismo año, A. Glander, un representante publicitario del sello discográfico Okeh Records, sostenía que había diferencias reconocibles entre los blues compuestos por blancos y por negros. Para él, el *verdadero blues*, aquel en el que podía identificarse el citado *lamento del aborígen*, era

un territorio acotado al que sólo podían acceder los individuos negros que habían nacido y se habían criado en el sur:

Hay dos clases distintas de números de “blues” –”blues blanco” y “blues profundo” (low down blues). Los primeros son números populares con baladas y ritmos de jazz mientras que los “blues profundos” son los típicos números de la gente de color del Sur. Ningún blanco puede escribir el tipo de “blues profundo” –es más, tampoco un hombre de color puede componerlo a menos que haya nacido y crecido en el Sur. (Evans, 1982, p. 63, traducción propia, énfasis del original)

Opiniones similares a las de Glander continuarían siendo habituales en las décadas posteriores. En los cincuenta, por ejemplo, el trompetista de jazz Roy Eldridge aseguraba que era capaz de distinguir nítidamente el jazz tocado por músicos afroamericanos del interpretado por los no afroamericanos (Grandt, 2004, Young, 2010). Eldridge llegó incluso a participar en los llamados “Blindfold Tests” organizados por el crítico musical Leonard Feather para la revista norteamericana *Down Beat*. En estas pruebas, Feather invitaba a artistas bien conocidos de la escena jazz norteamericana para que escucharan, adivinaran y opinaran sobre una serie de canciones sin proporcionarles previamente ningún tipo de detalles sobre ellas, ya fuera el género del intérprete, el color de su piel, el compositor, el nombre de la canción, etc. A pesar de haber retado al propio Feather, Eldridge falló en más de la mitad de las ocasiones. Al escuchar el tema de Billy Taylor “All Ears”, la séptima de las diez canciones que componían la prueba, tuvo que rendirse: “me gustaba el pianista. No te podría decir quién era negro y quién era blanco. Por todo lo que sé podrían ser hasta esquimales” (Grandt, 2004, p. 78).

En cualquier caso, los argumentos excluyentes que cuestionaban el acercamiento de los blancos al blues o al jazz no sólo eran frecuentes entre los músicos, críticos, especialistas o aficionados norteamericanos. En un artículo titulado “Músicos blancos intérpretes de blues”, el musicólogo argentino Néstor Ortiz Oderigo escribía que “[el blues y el jazz son] lenguajes raciales que únicamente sus creadores pueden hablar con absoluta propiedad”. Y añadía a continuación: “ningún blanco debería interpretar las canciones de los negros” (Oderigo, 1949, p. 2, citado en Iglesias, 2017, p. 180).

De alguna manera, como ha apuntado el filósofo James O. Young en su libro *Cultural Appropriation and the Arts* (Young, 2010), estas retóricas establecen una línea

de separación que delimita claramente quiénes están o pueden estar “dentro” del blues –los *insiders*, es decir, los afroamericanos sureños que lo hablan con “absoluta propiedad”– y quiénes se encuentran “fuera” del blues –los *outsiders*, blancos, nortños o extranjeros que, consecuentemente, son concebidos como esforzados “intrusos” que pretenden acercarse a la verdadera y auténtica *esencia bluesera*–.

Según esta dicotomía, estar “dentro” conlleva, asimismo, determinados “privilegios”. El más significativo, sin duda, es la posibilidad de acceder a eso que en el flamenco se conoce como *pellizco* o *duende* y que en el argot *bluesero* suele describirse como *blues feel* o, más específicamente, *swing*. Este último término no describe en este caso un estilo musical particular sino una propiedad de la interpretación que la dota de una pulsación muy especial e indescriptible. El *swing* de los *blueseros* recuerda aquí a la manera en que Federico García Lorca describía el *duende* como un “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”. Y cabe señalar, a su vez, como muestra el siguiente pasaje de su *Juego y Teoría del Duende*, que ya Lorca recogía testimonios que relacionaban el *duende* con los llamados *sonidos negros*:

En toda Andalucía, roca de Jaén o caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del *duende* y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la Debla, decía: "Los días que yo canto con *duende* no hay quien pueda conmigo"; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: "¡Olé! ¡Eso tiene *duende*!", y estuvo aburrída con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud. Y Manuel Torre, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene *duende*." Y no hay verdad más grande. (Lorca, 1933/1994, pp. 328-329)

Para Lorca, el *duende* podía, en determinados momentos, adueñarse del artista y convertir la actuación, más allá de su pericia técnica, en algo irreplicable e inolvidable. En el ámbito del blues, la fuerza, la creatividad y la espontaneidad habitualmente atribuidas al *bluesman* –el verdadero *insider* según la perspectiva que venimos comentando– estarían relacionadas en muchas ocasiones con los “misterios de la inspiración” o las “reivindicaciones del genio”, de una forma muy parecida a como Lorca describe el *duende* flamenco. Efectivamente, *bluesmen* como Bukka White, Tommy Johnson,

Lightnin' Hopkins, Roosevelt Sykes o Robert Pete Williams afirmaban que, en determinados momentos en los que la inspiración o la improvisación debían imponerse, las canciones “les llovían del cielo”, y se referían al blues con los términos *air music* o *sky songs*. Para ellos, la música y las palabras se encontraban como flotando en el aire, y un músico con el debido “talento” sólo tenía que estar atento para cazarlas y darles forma (sobre los términos *sky songs* o *air music* puede consultarse Evans, 1982, pp. 113-115, 140, 226, 253).

En los años sesenta, coincidiendo con el auge del *Movimiento por los derechos civiles* en los Estados Unidos, autores como Amiri Baraka (1963) sostenían que la ventaja de los *insiders* consistía en que éstos no sólo podían tocar *el auténtico blues* sino que, además, *lo vivían en sus propias carnes* como miembros de una minoría maltratada, segregada, marginada. El argumento de Baraka en su célebre libro *Blues People* (Baraka, 1963) ya no se centraba únicamente en la comunidad negra del sur sino que extendía la experiencia de “vivir el blues” a toda la comunidad negra de los Estados Unidos. Desde su punto de vista, la apropiación del blues por parte de los no afroamericanos conformaba lo que él llamaba “El Gran Atraco Musical”, que no era más que la continuación de una larga tradición de “atracos” por parte de los blancos que habría comenzado con la esclavización de inmigrantes africanos en el nuevo continente. Baraka consideraba, por ejemplo, que el rock and roll no era otra cosa que rhythm and blues con otro nombre:

Ahora se nos dice con benevolencia que el R&B *influyó* al Rock & Roll. ¡Uf! Amigos míos, ¡el Rock & Roll *es* el Rhythm and Blues! Nos hemos dado cuenta de que Fats Domino, Chuck Berry, etc. nunca serán tan ricos y famosos como Elvis Presley y compañía, de quienes se escribe como si de hecho hubieran creado algo en lugar de copiarlo... Así que El Gran Atraco Musical es, descaradamente, y de una forma cada vez más obvia, un intento de la burguesía de adjudicarse y apropiarse de la música negra como una creación de los blancos. (Baraka, 1987, pp. 328-330, traducción propia, énfasis del original)

Para Baraka (1963), el blues tocado por los blancos era “una música comercial y descafeinada” (citado en Young, 2010, p. 36, traducción propia). Aunque admitía determinadas excepciones –como la del cornetista Bix Beiderbecke, a quien consideraba un músico blanco serio que había reutilizado creativa y rigurosamente los elementos de la música negra– Baraka entendía que un músico blanco no podía tocar blues de forma

apropiada. Sencillamente no podía hacerlo, a su juicio, porque no había experimentado “ni las condiciones sociales, culturales o económicas ni las experiencias emocionales del hombre negro en América” (Baraka, 1963, p. 148, traducción propia). De acuerdo con el prototipo del *bluesman*, Baraka llegaba a afirmar que “la idea de un cantante de blues blanco parece incluso más contradictoria que la idea de un cantante de blues de clase media” (Baraka, 1963, p. 148, traducción propia).

A pesar de que, obviamente, las condiciones de vida de la comunidad afroamericana han cambiado mucho desde que Baraka escribiera su *Blues People*, algunos elementos de su discurso continúan vigentes en cierto sentido. Como ha señalado Young (2010), Delfeayo Marsalis, el trombonista de jazz hermano menor de los hermanos Marsalis, Wynton y Brandford, sostiene, como hacía Baraka, que el blues no solo hay que *tocarlo* sino que también hay que *vivirlo*. Pero, según su punto de vista, se trata de una vivencia *bluesera* exclusivamente disponible para los miembros de la cultura afroamericana. Marsalis lo expone como sigue:

Uno tiene que pagar un muy importante precio si lo que quiere hacer es traducir fielmente en términos musicales el dolor y la tristeza de la experiencia del blues. El gran músico de blues Charlie Parker dijo: “Si no lo vives, no te va a salir del instrumento”. (Rudinow, 1994, p. 132; citado en Young, 2010, p. 35)

Retóricas similares a las de Baraka y Marsalis también pueden encontrarse entre críticos, músicos o aficionados no afroamericanos. Por ejemplo, el popular crítico musical Ralph J. Gleason se refería al blues como “la música del hombre negro” y consideraba que “los blancos, en el mejor de los casos, le restan intensidad, y en el peor, la roban. En cualquier caso, no tienen derecho moral a utilizarla” (Rudinow, 1994, p. 127) Por su parte, el ya citado investigador Paul Oliver cuestionaba el valor estético del blues compuesto o interpretado por los jóvenes británicos, blancos y de clase media, entre los que por entonces destacaban sus propios compatriotas, Alexis Korner, Eric Clapton o John Mayall, entre otros. En “The future of the blues: Looking back at looking forward”, publicado en 1966, Oliver pronosticaba que el blues no prosperaría como estilo musical una vez que desapareciesen las condiciones culturales que habían propiciado su surgimiento:

No es probable que el blues sobreviva más allá de las imitaciones de los jóvenes blancos universitarios, el “cantante de blues urbano” cuya relación con el blues es

la misma que la de las bandas de jazz tradicional con la música de Nueva Orleans: estéril y poco original. La perspectiva menos alentadora señala que el blues probablemente no tenga futuro; como música popular, cumplió su propósito y prosperó mientras tuvo significado dentro de la comunidad negra. A finales de siglo quizá sea visto como un importante fenómeno cultural –y alguien comenzará, ya demasiado tarde, a estudiarlo sistemáticamente. (citado en Oliver, 1984, pp. 285-289, traducción propia)

En resumen, desde esta primera perspectiva que hemos venido comentando, la posesión del verdadero *sentimiento blues*, y su consiguiente *swing* o *duende bluesero*, implica una división entre *insiders* y *outsiders*. Cualquier músico negro anónimo descubierto en una prisión de Louisiana o Mississippi sería, por definición y de forma natural, un genuino *bluesman*, *profundo* y *auténtico*. En cambio, el *outsider* vendría a ser, por ejemplo, como señala Wald (2004), la joven estrella blanca y millonaria que toca blues y viste traje de seda mientras conduce un Cadillac. Podría afirmarse que la valoración del músico se hace, en estos casos, prestando atención, fundamentalmente, a cuestiones como el color de su piel, su certificado de nacimiento, su lugar de origen, su clase social, su árbol genealógico, etc., conformando así una especie de *pedigrí bluesero* (Gioia, 2018).

3.3.2. El blues como meritocracia

La segunda perspectiva sostiene que el blues puede “pertener” a todo aquel músico que lo trabaje, lo estudie o lo aprenda, con independencia del color de su piel o del lugar en que haya nacido o crecido. Desde esta retórica no se niega la contribución decisiva de la comunidad afroamericana del sur de los Estados Unidos en el surgimiento y la evolución inicial del blues como género musical específico. Todo lo contrario, se reconoce y hasta se reivindica el papel fundamental de los grandes creadores, muy especialmente el de los integrantes de tradiciones pioneras como la del blues acústico del Delta del Mississippi o la del blues eléctrico de Chicago, entre otras.

No obstante, a pesar de este reconocimiento, la posibilidad de tocar blues, e incluso de acceder a eso que hemos llamado *duende bluesero*, no estaría, según este segundo enfoque, exclusivamente restringido a una etnia o a los habitantes de una región específica del mapa norteamericano. Es muy significativo en este sentido el comentario

de Ted Gioia sobre la forma en que algunas discográficas se han interesado por los jóvenes estadounidenses intérpretes de blues en las últimas décadas. A su juicio, estas discográficas han ido escogiendo a los artistas “entre la progenie de los nombres más famosos de la generación anterior... Hijos y nietos de John Lee Hooker, Muddy Waters, R. L. Burnside, Junior Kimbrough, Sid Hemphill y otros maestros de una época lejana”. Pero, a propósito de estos criterios, Gioia (2018) se pregunta lo siguiente:

No deja de resultar chocante que el blues, tal vez la más *innoble* de todas las tradiciones culturales de Estados Unidos, la menos susceptible de tener pretensiones de pedigrí, ya que es, de hecho, una auténtica meritocracia en la que la profundidad espiritual es lo que da la talla de un músico, y no su árbol genealógico; no deja de resultar curioso que, en este contexto, la fama de los apellidos tenga tanta fuerza. (p. 480, énfasis del original)

Retóricas como las de Gioia consideran que al acercarnos al blues no estamos hablando de un territorio vedado, exclusivo de unos pocos. La cuestión tendría que ver, en todo caso, con el aprendizaje o la adquisición de determinados recursos técnicos que, dependiendo de cada caso, podrían aprenderse y ejercitarse de muy diversas maneras y a través de muy distintas fuentes: ambiente cultural y musical vivido desde pequeño; interés personal; estudio y formación autodidacta; estudio o instrucción académica formal, etc. El pianista y compositor Lafayette Leake, uno de los más importantes músicos de la escena blues de Chicago, ha sostenido este punto de vista al afirmar que

He tenido fuertes enfrentamientos con gente que dice que estos chavales blancos no pueden tocar blues. Yo digo que pueden si lo *aprenden*... Puedo tocar Chopin, y está claro que él era blanco... Blues, góspel, jazz, es obvio que todos esos estilos fueron creados por negros. Así que, quizás, prefieras ver a negros tocándolos, incluso aunque los imitadores lo hagan igual de bien. Me gustaría oír a Chopin hoy, pero no puedo. Así que tengo que escuchar a la gente que toca lo que él escribió. Pero, ¿quién sabe?, quizá lo toquen incluso mejor de lo que él podía. (Neff y Connor, 1975, p. 122, énfasis nuestro)

De acuerdo con lo expuesto por Leake no es posible hablar de un *sentimiento blues* sin una técnica que, de una u otra manera, nos ayude a hacerlo surgir. El alma y la vida de una interpretación –aquello que la hace respirar y transmitir, tanto en el blues como en cualquier otro género– no son abstracciones románticas que, como afirmaban los

bluesmen al referirse a las *sky songs*, caen de forma mágica desde el cielo. Todo lo contrario, según Leake, se requiere un amplio conocimiento y una asimilación significativa de la estructura y sonoridad del blues como lenguaje técnico.

Por esta razón, a la hora de afirmar que alguien “*tiene o no tiene el blues*”, los criterios étnicos o nacionalistas no son, de acuerdo con esta perspectiva, en absoluto relevantes. De hecho, entre los músicos de blues no sólo Leake ha cuestionado este tipo de argumentos. Por ejemplo, al hablar sobre el guitarrista británico Eric Clapton, el *bluesman* Buddy Guy –que, como apuntábamos anteriormente, fue uno de los referentes más importantes en la formación musical del propio Clapton– llegaba a afirmar lo siguiente: “todo lo que quiero hacer es oírlo tocar. La raza, el tamaño, el color, nada importa cuando un tipo *lo tiene*, y Eric *lo tiene*” (Young, 2010, p. 39, traducción propia, énfasis nuestro).

Como veremos en el apartado de análisis, el mitema del *bluesman* aparecerá en muchos relatos como eje desde el que los músicos participantes dan sentido a sus propios procesos de aprendizaje y experimentación técnica en el blues. En algunos casos se llega a cuestionar abiertamente el estereotipo del *bluesman* y se subraya la importancia del entorno cultural vivido desde la infancia. Gualberto García, por ejemplo, se identifica en este sentido con el guitarrista norteamericano Johnny Winter, uno de los músicos más importantes del *revival blues* de los años sesenta. Y si anteriormente reflexionaba sobre la posibilidad de un *sentimiento de blues trianero*, Gualberto habla ahora de la posibilidad de *ser y sonar negro* siendo, como Winter, lo opuesto a ello: blanco y albino. Según Gualberto,

el entorno que tú has tenido de pequeño, cultural, familiar, influye muchísimo en todo lo que haces, si tú te pones a estudiar la música americana ves la influencia que puede tener pues fíjate tú, puede, una persona albina como Johnny Winter por ejemplo, puedes, si no le ves la cara, creerte que es el más negro del mundo.... Sí, porque yo lo he visto y me llamó la atención el *swing* tan grande que tenía y el ritmo tan profundo que tenía ese hombre cuando seguramente, sería, vendría de una descendencia nórdica o yo qué sé de dónde, sin embargo el entorno cultural suyo es el mismo que puede tener George Benson o Jimi Hendrix, con lo cual ahí tienes ya un estudio psicológico, para tocar un mismo tipo de música por gente muy diferente y cada uno, claro, si te fijas bien en las formas te puede parecer

Johnny Winter muy negro, muy negro, muy negro pero seguro que si profundizas un poco le ves también muchas cosas pero sobre todo, en este caso, el aspecto digamos cultural del entorno de él le ha influido totalmente. (Gualberto García, Anexo 1, interacciones 14-15)

No obstante, en esta *meritocracia del blues*, utilizando la anterior expresión de Ted Gioia, el aprendizaje técnico no lo es todo. Desde algunas perspectivas se considera necesario complementar dicho enfoque con uno que también conceda importancia al blues entendido como forma de sentir y como visión del mundo. No se trata, en este caso, de una experiencia del blues tal y como la entendían Amiri Baraka o Delfeayo Marsalis, es decir, exclusivas de un determinado grupo cultural. De alguna manera, los partidarios de esta otra posición plantean la cuestión de una forma mucho más abierta. Si un músico de cualquier nacionalidad puede aprender a tocar blues también puede aprender a apreciarlo y valorarlo como vivencia personal o íntima y hasta como filosofía vital propia.

Por esta misma razón, desde este enfoque los conceptos de *swing* o *duende bluesero* se entienden de una manera mucho más compleja. Al invocar el *swing* o el *duende* de una ejecución se está haciendo referencia a una forma muy matizada de interpretar las relaciones entre técnica y expresividad, es decir, entre lo que el músico *hace* y lo que finalmente *transmite*. Ciertamente, muchos partidarios de esta visión no excluyen la posibilidad de que en la interpretación puedan surgir circunstancias inexplicables o imprevisibles, aspectos que escapan del control técnico del músico. Sin embargo, incluso dichos aspectos suelen entenderse como *condiciones de posibilidad* muy concretas que tienen que ver, principalmente, con cuestiones como la acústica del lugar, la práctica y el aprendizaje del músico, su sensibilidad para la escucha, su apertura a la ambigüedad, sus circunstancias vitales, y también con una determinada forma de entender las relaciones entre la música y la vida.

Sobre esta cuestión son muy ilustrativas las ideas del *cantaor* Enrique Morente o la *cantaora* Carmen Linares en torno al ya citado concepto de *pellizco* o *duende* en el flamenco. Sus palabras, extrapoladas al ámbito del blues, ofrecen un buen resumen de la complejidad de esta discusión y de la dispersión de sentidos y significados que suele poner en juego. Para Morente, por ejemplo,

el *pellizco* es un concepto muy ambiguo, pero hay que tenerlo. Muchas veces te dan ganas de coger unos alicates para explicar lo que es el *pellizco*. Canta bien,

pero no tiene *pellizco*; o tiene *pellizco*, pero no canta tan bien. Pero, ya sabes, los flamencos somos muy exagerados. El *pellizco* lo tiene aquel que tiene la impronta de quejarse con personalidad y de transmitir. Todo está en la transmisión. El secreto está en transmitir. En una ráfaga hacer un detalle que transmita; y de ahí viene el olé. Pero un olé a destiempo es como un chiste sin gracia, que los hay... Pero cuando es de corazón, se nota mucho... Los más flamencólogos y flamencólicos creen que *cuanto más analfabeto se sea, más pellizco se tiene. Pero a mí me parece que el conocimiento no quita la pasión.* (Cuéllar, 2009, énfasis nuestro)

Por su parte, Carmen Linares aporta una visión aún menos romántica y entiende que la pasión o la emoción del *duende* deben atender, como decíamos antes, a unas determinadas condiciones de posibilidad:

El *duende* sin un buen sonido no viene. Hay que poner las condiciones para que salga. Si estás calentito en el teatro, cantas mejor. El *duende* no sale bajo cero. Y aunque Lorca no sé qué diría de esto, algo de dinero no le viene mal al *duende*. Buenas luces, buen sonido, una Bienal bien organizada que ayude y financie a los jóvenes con ideas... (Mora, 2008, p. 111)

Como veremos en el apartado de análisis, el debate entre técnica y expresividad que se desprende de las citas de Morente o Linares continúa vigente entre nuestros músicos y tiene, además, resonancias similares en el contexto del blues. En el caso del armonicista Víctor Uris, por ejemplo, la referencia a estas cuestiones se hará precisamente a través de un guitarrista flamenco, Paco de Lucía:

Mírate el reportaje este que le han hecho a Paco de Lucía y verás lo que aprendes de música a nivel humano más que a nivel de acordes y de nada, y dices, ¡hostia, tío, hostia! Yo aprendí mucho en ese reportaje de oír hablar, las sensaciones, la manera de entender la música, de vivirla, de disfrutarla, más allá de también luego el trabajo de aprender, de tocar un instrumento, de técnica, de todo, pero más allá de eso está la vitalidad de la música... La música es eso, genialidad, y alma, y ya está, *duende* que le dicen ahí en Andalucía... Que hay que ir con cuidado de no pisarlo porque es muy pequeñito. (Anexo 5, interacciones 256, 272-273)

En definitiva, en esta segunda perspectiva la división entre *insiders* y *outsiders* no tiene sentido. No hay un *pedigrí bluesero* excluyente que nos obligue a consultar, entre

otras cosas, el lugar de origen de una cantante o el árbol genealógico de una armonicista, por poner solo algunos ejemplos. La capacidad para tocar blues no viene dada ni se da por supuesta sino que se trabaja. De esta manera, como sintetiza a continuación Ted Gioia (2018), el mapa del blues ha ido expandiéndose cultural y geográficamente, desafiando a todos aquellos que no entienden este estilo musical como una forma artística viva, cambiante, en continuo proceso de transformación:

El legado de las tradiciones del Delta y de la zona norte del estado ya no está circunscrito a ninguna frontera. En realidad, la grandeza de la música puede medirse por la fuerza con que se introduce en el paisaje sonoro global y por su categórico rechazo a permanecer confinada en la definición estática de un arte folclórico o un estilo local. El buscador de talentos interesado por la próxima gran banda de blues puede encontrarla en cualquier parte, en Bakersfield o en Newark, en Liverpool o en Addis Abeba. Allá donde esté, la sangre de los pioneros del Delta correrá por las venas de este grupo, el espíritu de Robert Johnson se cernirá sobre sus actuaciones y su genealogía imaginaria se remontará a Clarksdale y Parchman, Tutwiler y el río Yazoo, digan lo que digan los certificados de nacimiento de sus componentes. (p. 482)

Recapitulación: el blues como campo de juego del sentido

En este capítulo 4, que cierra el bloque teórico de esta tesis, nuestras ideas sobre la identidad, la hibridación y la música han aterrizado en un escenario histórico y cultural concreto, ya específicamente ligado a la música blues. En general, nuestra voluntad ha sido la de rastrear los orígenes de la cultura y la tradición del blues y sus modos de darse en el tiempo. Para ello, hemos atendido a elementos muy diversos que, fundamentalmente, se han dividido en tres clases: históricos, simbólicos y técnicos.

Pero con la atención a estos elementos no hemos pretendido llevar a cabo una definición del género, señalando límites o contornos nítidos, cerrados, ni tampoco agotar o sistematizar lo más significativo que sobre él pueda decirse. Todo lo contrario, si en los anteriores capítulos entendíamos los conceptos de “cultura”, “identidad” o “música” no como *productos* u *objetos* sino como *procesos*, en este capítulo hemos hecho lo mismo con el blues.

Por esta razón, nos hemos *aproximado* al blues, tanto en el plano técnico como en el simbólico, para mostrarlo como si de un *campo de juego* se tratase; más específicamente, como un *campo de juego del sentido* cuyos límites son siempre difusos y nunca están del todo claros: ¿qué *actores* componen dicho campo de juego?, ¿qué *proceso* da cuenta de lo que pasa en él y de qué elementos se va componiendo?, ¿qué *políticas* y *retóricas identitarias* han ido conformando eso que llamamos blues? Es decir, la pregunta que nos hemos hecho no es *qué es el blues* sino *qué ha venido siendo el blues* y qué sentidos y significados diferentes, cambiantes, *le han ido atribuyendo* los diferentes actores o integrantes del juego: los propios músicos, pero también las discográficas, los aficionados, los especialistas, los historiadores, los estudiosos y académicos, los escritores, etc.

Como hemos visto, uno de los significados centrales de este campo de juego ha sido el de la *autenticidad*. Concretado en el *mitema* del *bluesman*, el mito de lo *auténtico*, lo *verdadero*, –el auténtico *toque* y *cante bluesero*, la verdadera *vivencia del blues*– ha conformado una especie de eje a partir de cual se han ido desplegando muy diversos argumentos y posicionamientos. En líneas generales, podría decirse que éstos han ido respondiendo a retóricas o políticas identitarias esencialistas, de estabilización y cierre, frente a políticas de hibridación o apertura. Incluso hemos visto argumentos reflexivos muy críticos con los propios lugares comunes *blueseros*, que cuestionan la supuesta autenticidad del *bluesman* y que proponen otra forma de ver o entender el blues. Si Paul Oliver “congelaba” el significado del blues en un momento histórico y cultural concreto, más allá del cual esta música ya no podría cambiar de sentidos, argumentos como los de Ted Gioia o incluso *bluesmen* como B.B. King, Lafayette Leake o Little Milton, abren los horizontes del blues y entienden que sus *formas de decirse* han sido y continúan siendo muchas. Visto así, los significados del blues están continuamente transformándose, modificándose, mezclándose con otros sentidos y significados, más allá de límites espaciales o temporales.

Entender el blues como un *campo de juego* compuesto de muy diversos actores que problematizan, negocian, transforman y expanden sus diferentes sentidos y significados nos permite así contextualizar, creemos que adecuadamente, la posterior etapa de análisis de esta tesis. Como hemos ido ya adelantando con diferentes extractos de sus entrevistas, los relatos de estos músicos nos van a ir mostrando la manera en que cada uno de ellos entra en ese *campo de juego* para dar forma, discursivamente, a su

propio proceso identitario. Una vez en él, el músico evalúa, interpreta, asimila, matiza, en definitiva compone y recompone, desde su perspectiva y experiencia, sus propias retóricas y políticas identitarias. Es decir, va construyendo un sentido propio que da cuenta de sus relaciones y vinculaciones con el blues pero también de sus propias formas de entender, más ampliamente, las relaciones entre la persona y la cultura o entre la música y la vida.

A este respecto, antes de pasar al apartado de metodología, debemos aclarar que aunque algunas de las retóricas que hemos visto coincidan con el punto de vista teórico-analítico que en esta tesis manejamos –sobre la hibridación (capítulo 1), sobre la identidad (capítulo 2), sobre la música (capítulo 3)– nuestra labor como analistas no va a ser otra que la de “ordenar” o “dar sentido” al campo de significados en el que nuestros músicos participantes se muevan. Es decir, deberemos *interpretar*, desde nuestros criterios teóricos, la *interpretación* contenida, a su vez, en sus diferentes relatos.

Es obvio que en algunos casos encontraremos similitudes pero creemos que es necesario recalcar que nuestro objetivo consistirá en tratar de analizar la experiencia reconocible culturalmente como *bluesera*, incluyendo aquellos extremos reflexivos o críticos coincidentes con los propios presupuestos teóricos de esta tesis. No nos interesará, por tanto, constatar si este o aquel músico sostiene un punto de vista sobre la hibridación o sobre la música idéntico o parecido al nuestro. Lo que sí va a interesarnos es comprobar la manera en que dicho músico utiliza, interpreta, da sentido, modifica o incluso transforma los discursos y las retóricas *bluseras* que conoce y maneja, sean cuales sean.

Por lo tanto, nuestra propuesta metodológica tendrá que adoptar, necesariamente, una mirada interpretativa, hermenéutica. Dicha mirada tendrá como herramienta principal la entrevista, mediante la cual nos acercaremos a los relatos de los participantes entendiéndolos como construcciones o búsquedas de sentido. En definitiva, como formas de mirar o entender el blues que, a la vez, puedan mostrarnos las distintas formas en que cada músico puede mirarse, explicarse, narrarse o entenderse a sí mismo, en su relación con los demás, a través del blues.

SEGUNDA PARTE: METODOLOGÍA

CAPÍTULO 5. UN ENFOQUE NARRATIVO Y HERMENEÚTICO PARA INTERPRETAR LAS CONVERSACIONES CON EL BLUES

1. Participantes

1.1. Criterios de selección y aclaración teórico-metodológica

Para conformar la muestra de músicos participantes en esta investigación establecimos dos criterios o condiciones necesarias previas: 1) *nacionalidad española*, que debía ir acompañado no sólo de la circunstancia del nacimiento e identidad oficial o administrativa sino también de una trayectoria musical desarrollada en España 2) *vinculación significativa* con el género, en el sentido de que debía ser reconocible por el propio músico la asimilación o incorporación del blues en sus proyectos o propuestas musicales.

Ambos criterios podían comprobarse recurriendo a la biografía, discografía y actividad musical pasada y presente de cada músico. En este sentido, para una primera exploración de las bandas y los nombres más representativos de la escena blues en nuestro país consultamos *La gran enciclopedia del Blues* del musicólogo francés Gérard Herzhaft, concretamente el apartado dedicado al blues en España escrito por Joan Aznar (2003, pp. 54-58). Para buscar la biografía, discografía y actividad musical más reciente de los participantes acudimos a información actualizada contenida en sus páginas web y a diferentes redes sociales como Facebook o YouTube.

El establecimiento de los dos criterios señalados parecería, en un principio, contradecir desde el punto de vista metodológico el propio punto de vista teórico que sobre la hibridación y sobre el blues hemos venido defendiendo y exponiendo en esta tesis. Si esto fuera así, estaríamos tratando de estudiar el encuentro entre la cultura musical española –representada en este caso concreto por los músicos participantes– y la cultura blues anglosajona como si se tratase de la intersección o el cruce entre dos instancias puras o incontaminadas.

Sin embargo, tal y como vimos en el Capítulo 4, ni el propio blues ni la propia tradición musical española, en tanto que ámbitos culturales, pueden considerarse como territorios aislados, exentos de cualquier historial de cruces o mestizajes. Muy al contrario, los dos son, en sí mismos, instancias híbridas. Por un lado, el blues, asociado

fundamentalmente a la cultura afronorteamericana, ha recibido –y continúa haciéndolo– influencias muy diversas procedentes de otras tradiciones culturales y musicales, entre ellas la española. Recuérdese, por ejemplo, el *matiz hispano* del que hablaba Jelly Roll Morton o el ritmo de habanera del “St. Louis Blues” de W. C. Handy. Por otro lado, la presencia de la música negra en la cultura española ha sido, en mayor o menor medida, habitual desde principios del siglo XX. Incluso vimos cómo dicha presencia continuó viva, aunque con dificultades, durante los cuarenta años de dictadura franquista, encontrando nuevos espacios para su desarrollo con la vuelta de la democracia.

Por tanto, es importante aclarar que los dos criterios de selección adoptados funcionaban como condiciones metodológicas que, lejos de contradecir nuestros propios presupuestos teóricos, nos permitían explorar la hibridación cultural precisamente tal y como ésta fue expuesta en el Capítulo 1. En dicho capítulo, partiendo de las ideas de Peter Burke o Néstor García Canclini, la hibridación no era entendida como una mera mezcla o fusión de elementos o productos discretos, aparentemente dispares. Se trataba, más bien, de un proceso de encuentro mucho más complejo entre diferentes trayectorias de sentido, culturales y personales.

Desde esta perspectiva teórica, son múltiples las formas en que puede entrelazarse la trayectoria biográfica de un músico –con todo su patrimonio de memorias, experiencias, emociones, sentimientos, deseos, sueños, intenciones, propósitos, que han ido dando forma a su propia manera de pensar y sentir, a su propia visión no sólo de la música en sí sino del mundo y del lugar que ocupa en él– y el espacio musical y cultural al que este músico se acerca –en este caso, el blues, que también incluye, como hemos visto a lo largo de todo el Capítulo 4, su patrimonio de técnicas, estilos, maneras de sonar, narrativas, retóricas, imaginarios, *mitos*, *mitemas*, guiños existenciales, filosofías de vida, etc. Teniendo en cuenta la agencialidad y la singularidad de la experiencia de cada persona, es en esa intersección o entrelazamiento –en ese *cruce de caminos*, por utilizar un término inequívocamente *bluesero*– donde pueden ir surgiendo los nuevos sentidos y significados que van a interesarnos en esta tesis. Nuevos sentidos y significados que constituyen, asimismo, nuevos horizontes, territorios y derroteros tanto para el blues, en el plano cultural, como para cada uno de los participantes, en el plano personal.

1.2. Contacto con los participantes y características de la muestra final

Una vez establecidos los dos criterios de selección elaboramos un escrito tipo o modelo para contactar por correo electrónico con un total de 20 músicos (10 mujeres y 10 hombres). Como puede verse en el Cuadro 5.1, en este escrito explicábamos de forma breve y general el objetivo de nuestra investigación y le pedíamos al músico su colaboración.

Cuadro 5.1. Escrito modelo para contactar por correo electrónico solicitando la participación en la investigación.

Estimada/o _____,

Mi nombre es Marco Bernal, tengo 34 años y soy estudiante de doctorado en Psicología por la UNED. En primer lugar, quiero mostrarle mi admiración por su trabajo, por su trayectoria, pasada y presente, porque precisamente es por esa experiencia y esa trayectoria por lo que me he decidido a contactar con usted. Le explico.

Estoy empezando mi tesis doctoral en Psicología y quiero centrarla en cuestiones musicales relacionadas con el trabajo de músicos que trabajan con la mezcla de estilos, blues, jazz, rock, flamenco, etc. Quisiera dejarle claro que no se trata de una psicología al uso, no me interesan los tests psicométricos, ni rasgos de personalidad, ni nada de esas cuestiones tan técnicas o experimentales. Mi acercamiento es otro, muy distinto. Lo que me interesa es el lugar que ocupa la música en su vida, cuestiones relacionadas con el sentido y la significación personal que para cada uno tiene la música. Mi trabajo consistiría en una charla con usted sobre algunas temáticas que tengo preparadas para la entrevista. Todo ello centrado, fundamentalmente, en su relación con el blues, muy especialmente en eso.

Se lo agradecería muchísimo, sería muy valioso para mí poder contar con su colaboración en estas cuestiones que están tan relacionadas con su amplia experiencia como músico. Estoy también intentando contactar con músicos que quizá conozca bien, como son _____, _____, _____, con los que he quedado esta semana para hacer la entrevista por Skype. Bueno, vivo en la provincia de Cádiz, y si me diera la oportunidad de poder entrevistarle tendría que ver cómo lo hago, ¿podría hacerla por videoconferencia Skype, si lo utiliza este servicio? Me gustaría saber si puedo contar con usted para esta colaboración, en función de su calendario de conciertos y su día a día de trabajo. Sería una entrevista de una hora más o menos. Si no pudiera

por videoconferencia Skype pues yo intentaría ir a donde viva para hacerle la entrevista en persona, el día que acordemos.

Muchas gracias por su atención y quedo a la espera de su respuesta.

Del total de músicos contactados obtuvimos consentimiento y disponibilidad para participar en once de ellos. La muestra final quedó integrada por los siguientes participantes, ordenados como sigue de mayor a menor edad:

Gualberto García (Sevilla, 1945, 73 años, guitarra).

Amadeu Casas (Barcelona, 1954, 64 años, guitarra).

Mingo Balaguer (Sevilla, 1957, 61 años, armónica).

Álvaro Martínez Maluquer “Alan Bike” (Barcelona, 1958, 60 años, guitarra).

Víctor Uris (Palma de Mallorca, 1958, 60 años, armónica).

Malcolm Scarpa (Madrid, 1959, 59 años, guitarra).

Montserrat Pratdesaba “Big Mama Montse” (St. Quirze de Besora, 1963, 55 años, guitarra).

Quique Bonal (Huelva, 1969, 49 años, guitarra).

Lluís Coloma (Barcelona, 1973, 45 años, piano).

Miriam Aparicio “Sister Marion” (Barcelona, 1974, 44 años, piano).

Marta Suñé “Sweet Marta” (Girona, 1983, 35 años, armónica).

Debemos precisar que la referencia al instrumento señalado para cada músico es meramente orientativa. Algunos de ellos tocan no sólo la guitarra sino también otros instrumentos de cuerda como el dobro (Amadeu Casas, Alan Bike), el ukelele (Big Mama Montse), el banjo de cinco cuerdas (Quique Bonal), la vina, el sitar y el dilruba indio (Gualberto), o incluso instrumentos de percusión como el washboard o tabla de lavar (Sweet Marta). Asimismo, salvo en los casos de Gualberto, Quique Bonal, Lluís Coloma y Sister Marion, el resto de músicos también pueden ser considerados como cantantes. Otro elemento a destacar es la versatilidad de cada uno de ellos para moverse entre

diferentes estilos musicales, no sólo el blues sino también el jazz, el folk, el country, el soul, el flamenco, el rock and roll o la música india, entre otros.

Respecto a las cuestiones éticas implicadas en la aparición de los nombres de los participantes, nuestra investigación optó por conservar dichos nombres tras el permiso explícito solicitado por correo electrónico y concedido finalmente por cada músico. Cabe señalar en este sentido que nuestro trabajo reivindica precisamente, desde el punto de vista metodológico, la singularidad con la que los procesos de mediación se expresan y revelan en la experiencia vital de las personas concretas, “con nombres y apellidos”. En el caso de los músicos que componen esta investigación, esos “nombres y apellidos” son mediadores fundamentales de sus actos identitarios cotidianos relacionados con la música y, al mismo tiempo, forman parte de las presentaciones públicas de sus diferentes proyectos. En buena medida, la ocultación de esa información habría ido, a nuestro juicio, en detrimento de la consideración de todos estos aspectos.

Por último, aunque sus propuestas musicales pueden consultarse en internet a través de YouTube, Facebook, webs personales, etc., en el cd adjunto al formato físico esta tesis se incluye una recopilación con temas blues –composiciones propias o versiones– interpretados por cada músico en solitario o con su grupo o banda. Para la elaboración de este recopilatorio solicitamos a los participantes que eligiesen de entre sus propias discografías tres temas blues que, por distintas razones, consideraran muy relevantes para ellos. Como se especifica en el libreto incluido en el recopilatorio, Amadeu Casas, Mingo Balaguer, Víctor Uris, Quique Bonal y Big Mama Montse aceptaron elegir y nos especificaron cuáles eran sus tres canciones. Los restantes músicos no mostraron predilección por temas concretos y, por esta razón, siguiendo la petición del propio músico, la selección en sus casos se llevó a cabo desde nuestros propios criterios.

2. Técnica cualitativa de recogida de datos: entrevista semiestructurada en profundidad

El procedimiento de recogida de datos se llevó a cabo mediante una técnica cualitativa: la *entrevista individual en profundidad*. Cada entrevista siguió un mismo guion semiestructurado de diez preguntas del que nos ocuparemos con detenimiento en un encabezamiento posterior. Cabe adelantar ya aquí que dicho guion abarcaba desde preguntas iniciales muy abiertas, como: “¿Qué significa el blues en tu vida?”, a

indagaciones posteriores más orientadas o centradas en determinados asuntos, como “¿Qué te parece la mezcla del blues con el flamenco?”. Como también explicaremos más adelante, este guion de preguntas fue administrado de una forma muy flexible, siempre atentos a cómo fluía el encuentro específico, único, con cada músico. Respetábamos el curso que la conversación iba tomando, volviendo sobre preguntas ya tratadas anteriormente u obviando otras que pasaban a ser abordadas en otro momento de la conversación.

Las entrevistas –que tuvieron una duración media de, aproximadamente, entre una hora y cuarenta y cinco minutos y dos horas– fueron realizadas a través de *Skype*, plataforma de videocomunicación por internet, con la excepción de Alan Bike, con el que conversamos cara a cara en su propia casa. Asimismo, todas fueron grabadas en audio para su posterior transcripción literal.

A continuación, en los dos puntos siguientes de nuestra exposición aclararemos dos cuestiones importantes sobre la herramienta metodológica seleccionada. En primer lugar, a qué nos estamos refiriendo con *entrevista en profundidad* en este trabajo y de qué manera entendemos su pretendida *profundidad*. En segundo lugar, cómo dicha perspectiva sobre la *profundidad* condiciona, a su vez, no solo la elaboración o diseño del guion de preguntas de la entrevista sino también su propia administración a los participantes.

2.1. La entrevista en profundidad como espacio performativo y hermenéutico

La *entrevista en profundidad* puede describirse como una entrevista no estructurada o también, como es nuestro caso, semiestructurada, que pretende llegar “hasta el fondo” de las cuestiones que se formulan al entrevistado (León y Montero, 2015, p. 534). Se trata, por tanto, de una técnica que tiene un alcance mucho mayor que el de otras técnicas, tal y como explica a continuación John M. Johnson (2001):

El investigador que utiliza la entrevista en profundidad normalmente busca información y conocimiento “profundo” –generalmente una información y un conocimiento más profundo que el que se busca, por ejemplo, con las encuestas, las entrevistas informales o los grupos de discusión. Es muy habitual que esta información tenga que ver con asuntos muy personales como el yo de un

individuo, sus experiencias vividas, sus valores, sus decisiones, su ideología profesional, su conocimiento cultural o su perspectiva sobre las cosas. (p. 104, traducción nuestra)

No obstante, creemos que este tipo de descripciones no son suficientes desde un punto de vista metodológico. Tal y como ha señalado Sunil Bhatia (2007, 2017), el diseño de la investigación cualitativa debe especificar, además, de qué manera entiende el investigador la *profundidad* de su herramienta o qué sentido le ha dado al hecho de llevar a cabo una entrevista de este tipo concreto. Para Bhatia (2007), por ejemplo, la *profundidad* tiene que ver con el hecho de situarse, teórica y metodológicamente, dentro de un paradigma interpretativo y hermenéutico, tal y como explica a continuación:

Los partidarios del enfoque interpretativo argumentan que el sujeto agente en las ciencias sociales, especialmente en la psicología, se describe muy frecuentemente como una variable experimental, ahistórica y no mediada, que puede ser estudiada objetivamente mediante leyes mecánico-causales. Estas explicaciones causales se ofrecen a través de dicotomías o pares contrapuestos: objetivo-subjetivo, estímulo-respuesta, reflejo-acción, apariencia-realidad, emociones-pensamientos, mente-cuerpo. Las numerosas teorías psicológicas que entienden la noción de agente y otros conceptos a través de estos antagonismos pasan por alto la creación de sentido y los aspectos simbólicos de la acción humana.

Por el contrario, los investigadores que actúan dentro de un paradigma interpretativo o hermenéutico sostienen que el sujeto agente debería entenderse como alguien que se involucra y es conformado por toda una serie de prácticas culturales. Muchos de los investigadores que trabajan en la tradición interpretativa afirman que si las teorías psicológicas quieren entender el aspecto de creación de sentido de la actividad humana deben reconocer que las nociones sobre el self o sobre el mundo no son datos en bruto que existen “allá afuera”, al margen de nosotros. Más bien somos nosotros, como actores en el mundo, los que proponemos sus significados, y ellos, a su vez, actúan como herramientas que hacen que nuestras experiencias tengan sentido y significado, y sean comprensibles. (p. 44, traducción nuestra, énfasis del original)

En esta tesis vamos a situarnos dentro de ese marco interpretativo y hermenéutico descrito por Bhatia. En consecuencia, la idea de hacer una *entrevista en profundidad* a

los músicos no tenía como objetivo servir de simple continuación o extensión a lo mucho o poco que ya sabíamos de antemano sobre ellos. En otras palabras, la situación de entrevista no conformaba para nosotros un mero espacio *expresivo* donde la *relación significativa* del músico con el blues –que había sido, de hecho, como decíamos anteriormente, uno de los criterios de inclusión en la muestra– se *expresaba*, se corroboraba o tenía su continuación de forma *más profunda*.

Aunque, evidentemente, esperábamos que muchas de las cosas que ya conocíamos sobre algunos de estos músicos volviesen a aparecer durante la conversación, lo que hacía que nuestra entrevista fuese *en profundidad* –tal y como entendíamos este adjetivo– era el hecho de que lo que a nosotros nos interesaba era la perspectiva, la interpretación, la teoría propia que cada músico ponía en juego o *performaba* sobre su ya consabida *vinculación significativa* con el blues. ¿Cómo nos hablaba sobre esta relación? ¿Cómo describía o interpretaba sus experiencias? ¿De qué manera *recreaba* ante nosotros –en función de nuestras preguntas y devoluciones– la historia de su relación con el blues, o su forma de entender dicho género, independientemente de lo que ya hubiera dicho en otros contextos (por ejemplo, en la presentación biográfica mostrada en su página web, en notas interiores de algunos de sus discos, en otras entrevistas a medios de comunicación, etc.)?

Este punto de vista sobre “lo profundo” concuerda con la forma de entender la identidad y la narrativa que hemos expuesto en el Capítulo 2 de esta tesis. Debe recordarse que en dicho capítulo, recogiendo los enfoques de Kenneth Gergen o Jerome Bruner, decíamos que el yo no es para nosotros un yo intuitivamente evidente, esencial, nuclear, oculto en las *profundidades*, que aguarda escondido para –con la ayuda de, entre otras cosas, una *entrevista en profundidad* como la nuestra– ser *expresado* o *representado* externamente con palabras. Todo lo contrario, para nosotros el yo puede entenderse como un *relato* con forma de *bosquejo* o de *borrador aproximado* que continuamente se inicia y se reinicia; una *tentativa* que se *performa* en un aquí y un ahora y que las personas vamos construyendo y reconstruyendo incesantemente según lo requieran las situaciones.

Por tanto, de acuerdo con esta idea, la entrevista debía establecer un espacio *performativo* y *hermeneútico*, es decir, debía colocar al músico en una situación en la que tuviera que poner en pie o sacar adelante, narrativamente, una versión o una teoría propia acerca de él mismo como músico, pero también como persona: ¿quién soy?, ¿quién voy

siendo?, ¿qué lugar ocupó o voy ocupando en la música o en el mundo?, ¿por qué y cómo hago lo que hago?, ¿hacia dónde me dirijo?, etc. En otras palabras, los relatos de los participantes no eran para nosotros meros reflejos transparentes de sus vidas sino más bien, como suponía Bruner, esquemas hermenéuticos desde los cuales sus vidas cobraban sentido y significado.

Así las cosas, nuestra entrevista no tenía el propósito exclusivo de recoger “datos” o “informaciones” en abstracto. Más importante todavía era la función narrativa que dichos “datos” o “informaciones” cumplían en los relatos de los participantes y el sentido que se iba desprendiendo de todo ello. En términos más precisos, nos interesaba la *trama*, por supuesto, pero también nos interesaba el *estilo*, cómo el músico nos contaba las cosas, la retórica que escogía para proponer su interpretación, su enfoque o su punto de vista. ¿Qué sentidos y qué significados personales iba proponiendo sobre el blues o sobre su relación con el blues? ¿Se producían matizaciones, reconceptualizaciones o cuestionamientos sobre la marcha? En definitiva, ¿de qué manera construía y reconstruía, interpretaba y reinterpretaba su propia perspectiva sobre su vinculación con el blues?

Por otra parte, tampoco entendíamos dicha *trama* o *estilo* como algo espontáneo o natural que el músico iba produciendo en el vacío. Muy al contrario, tal y como también señalamos en el Capítulo 2, nuestra condición de hermeneutas nos convertía en *cómplices* o *partícipes* de lo que durante la entrevista fuese sucediendo. Aunque los protagonistas de la investigación eran, obviamente, los participantes, no debíamos perder de vista el espacio relacional, interactivo, que conformaba nuestro encuentro con cada músico. Éramos nosotros, al fin y al cabo, quienes habíamos creado el espacio de la entrevista, solicitando la participación del músico y colocándolo en esa situación específica. Por consiguiente, también debíamos incluirnos o integrarnos en ese escenario o dramaturgia y en la dinámica y la interactividad que de él iba emergiendo.

Plenamente insertos en esa “gramática de los motivos”, por utilizar la expresión de Kenneth Burke, en ella no solo contaba nuestro guion previo de preguntas, mediante el cual podíamos dirigir la conversación hacia unos temas u otros. También nuestros comentarios, devoluciones o peticiones puntuales de aclaración podían hacer que el entrevistado revisase o reconsiderase sobre la marcha su propio argumento, dando lugar a posibles distanciamientos respecto de la propia identidad o actividad. En este punto, nuestro enfoque metodológico volvía a situarse dentro de la perspectiva apuntada por

Bhatia (2017), tal y como ilustra el siguiente fragmento extraído de su libro *Decolonizing Psychology: Globalization, Social Justice, and Indian Youth Identities*:

La utilización de entrevistas narrativas tiene como objetivo comprender las experiencias dinámicas y contradictorias de los participantes. La conversación generada mediante estas entrevistas es co-construida, relacional, y depende de cómo el entrevistador y el entrevistado se posicionen el uno respecto al otro. Este método narrativo comparte ciertas similitudes con la concepción de las entrevistas desde la Teoría Fundamentada (Grounded Theory). Para Charmaz (2001) “desde el enfoque de la Teoría Fundamentada la entrevista puede entenderse como una historia que se va desplegando en el tiempo... Esta historia en proceso va emergiendo a medida que el entrevistador y el participante exploran juntos el asunto del que hablan, otorgándole a todo ello una dimensión humana” (p. 690). He llevado a cabo entrevistas no solo para, simplemente, obtener “información” sobre las vidas de mis participantes sino también para descubrir y comprender qué lenguaje utilizan para describirse a sí mismos y a los otros, cómo reconfiguran y reinterpretan sus relatos, y cómo describen su forma de experimentar el cambio cultural y la globalización. (p. 275, traducción nuestra)

Por último, antes de pasar al siguiente punto, conviene señalar que el citado espacio relacional y *performativo* comenzaba a establecerse en nuestro caso desde incluso antes de la conversación mantenida con cada uno de los músicos. Decíamos más arriba que el contacto y la petición de colaboración a los participantes se habían realizado mediante un escrito enviado por correo electrónico en el que resumíamos nuestra investigación (véase Cuadro 5.1). Les explicábamos a los músicos que nuestra orientación profesional como psicólogos no era clínica y que no nos interesaba hacer terapia o llevar a cabo experimentos mediante tests o pruebas psicométricas. Aun así, al margen de lo claras que pudieran ser esas breves explicaciones, de esa primera toma de contacto también podían ir surgiendo o *performándose* las perspectivas o las interpretaciones de los participantes. Nuestro primer “encuentro” contenía, ya en sí mismo, una *dramaturgia* en la que, a su vez, el músico también iba posicionándose.

Un ejemplo ilustrativo de esto que venimos comentando fue el del guitarrista onubense Quique Bonal. Tras el correo electrónico de contacto, Bonal nos solicitó una llamada telefónica para conocer algún dato más sobre la investigación y, llegado el caso, concretar el día y la hora de la entrevista. En esa comunicación consideró oportuno

aclararnos que, efectivamente, llevaba más de treinta años vinculado al mundo de la música y muy especialmente al “circuito” de blues en España, en el que todavía seguía muy activo. De hecho, su por entonces proyecto más inmediato consistía en la grabación de un álbum de blues junto a Mike Vernon, un ejecutivo británico –jubilado y residente en Málaga– que en los años sesenta había producido a músicos como John Mayall, Eric Clapton o Peter Green, o a grupos como Ten Years After, Fleetwood Mac, Savoy Brown o incluso a los Manish Boys de David Bowie, entre muchos otros.

Con todo, y a pesar de todas esas credenciales tan ligadas al blues, Bonal se mostraba preocupado ante la posibilidad de participar en nuestra investigación. Según nos decía, él no se consideraba un “músico profesional”. Suponía que nuestra intención era contar con músicos “dedicados en cuerpo y alma a la música y a sus instrumentos”, parafraseando sus propias palabras. Debido a esa suposición, nos mostraba sus dudas acerca de la idoneidad de su caso para un trabajo como el nuestro ya que, por diferentes motivos familiares o económicos, su trabajo principal a tiempo completo no estaba relacionado con la música. En ese momento quisimos dejarle claro que cumplía sobradamente con los criterios de inclusión que habíamos estipulado, con independencia de que pudiera o no dedicarse a tiempo completo a la música.

En cualquier caso, lo relevante aquí es constatar cómo Bonal, desde antes incluso de aceptar ser entrevistado, estaba ya *performando*, poniendo en pie, sacando adelante una teoría propia, no sólo sobre sí mismo como músico (quién soy, de qué forma puedo explicarme o describirme como músico, porqué hago lo que hago, etc.) sino también sobre nosotros como psicólogos e investigadores (qué nos puede interesar, qué estamos buscando *realmente*, cómo vamos a encajar su caso particular en nuestro estudio, etc.)

2.2. Diseño y procedimiento de administración de la entrevista

La forma de entender la *profundidad* buscada por nuestra herramienta metodológica condicionaba, al mismo tiempo, su propio diseño y administración. Como hemos dicho anteriormente, con esa *profundidad* buscábamos, por decirlo de forma muy resumida, hacer surgir la perspectiva del entrevistado. Pero no como algo ya preexistente, estático, que se *extrae*, sino como algo vivo que *se va haciendo* o que se *performa* en el espacio interactivo que el entrevistador y el entrevistado van construyendo juntos. Esto requería, por un lado, en lo que se refiere a la preparación o elaboración previa del guion

semiestructurado, un *tipo* determinado de preguntas; y, por otro lado, en cuanto a nuestra propia actitud o desenvolvimiento como entrevistadores, una *dinámica* o una forma de conducirnos a medida que transcurría la conversación.

En primer lugar, con las preguntas del guion no queríamos simplemente *confirmar* o *verificar* los puntos de vista preexistentes del entrevistado. Al contrario, nuestro objetivo al diseñarlas era *explorar* los relatos, opiniones, visiones, interpretaciones o teorías propias que el músico iba elaborando durante el encuentro. Para ello, en la preparación del guion semiestructurado fuimos combinando o equilibrando, en la medida de lo posible, preguntas abiertas –que permitiesen al entrevistado explayarse en los términos y en las formas que considerase oportunas o necesarias– junto con otras que, aunque no eran cerradas, sí que estaban más centradas en determinadas temáticas –sobre las que igualmente nos interesaba explorar las interpretaciones o construcciones de sentido que los participantes iban sacando adelante. De alguna manera, la elaboración del guion semiestructurado consistió en pensar los temas o subtemas de los que queríamos hablar tratando de lograr el mayor equilibrio posible entre apertura y concreción, tal y como recogemos a continuación en el Cuadro 5.2.

Cuadro 5.2. Guion semiestructurado de preguntas utilizado en las entrevistas.

PREGUNTA DE APERTURA

0. De una manera muy general y abierta ¿qué significa el blues en tu vida? ¿Qué valor le das y en relación con qué?

INICIOS (MEMORIA)

1. Hablemos un poco de las primeras músicas, las primeras canciones o músicos que recuerdes...

- Explorar: ¿Qué se escuchaba en casa, a través de los amigos...? ¿Recuerdas lo primero de blues que escuchaste? ¿Qué te llamó la atención del blues en ese primer contacto?

2. Y después del primer contacto con la música del que venimos hablando, ¿qué sucedió?, ¿cómo se desarrolló tu relación con la música?

- Explorar o bien una iniciación musical más general o bien específicamente blusera ya, quizá no empezaran directamente con el blues, o sí...

- Explorar: ¿Empezabas a aprender y a tocar con amigos, formando grupos, asistías a conservatorio...? ¿Con qué grupos o músicos te sentías identificado? ¿Qué instrumento aprendías a tocar? ¿Cómo llegaste a ese instrumento y no a otro?

3. ¿Recuerdas cómo era España en aquellos momentos, la relación que la gente tenía con la música?

- Explorar cómo relaciona el contexto más general, social, político, con lo anteriormente rastreado...
- Buscar si el músico detecta que las circunstancias sociales, culturales o políticas tienen que ver con la forma de ver o tratar a la música y al músico por parte de la sociedad.

PROFUNDIZACIÓN Y EVOLUCIÓN (ASPECTOS TÉCNICOS Y SIMBÓLICOS)

4. ¿En qué sentido/s te empezó a interesar de verdad la música blues?, ¿qué es lo primero que empezaste a investigar o rastrear del blues? ¿Cómo has ido aprendiendo e incorporando el blues en tu trabajo como músico?

-Las anteriores preguntas nos permiten ir explorando –según vayan surgiendo o no en el discurso del músico– el plano técnico (conocimiento de la forma blues, aprendizaje del instrumento, modelos o referentes, etc.) y el simbólico (posible conocimiento a través de lecturas, notas interiores de discos, biografías, etc. de todo aquello que rodea al blues, por ejemplo, formas de vida de los primeros *bluesmen* o *blueswomen*, valores o filosofía vital asociada habitualmente al blues y más concretamente a esta figura arquetípica, etc.)

5. Cómo crees que ha ido cambiando tu relación con el blues desde que lo descubriste por primera vez (teoría de cambio)

- Explorar cómo ha ido produciéndose ese cambio.

CREACIÓN DE SENTIDOS PROPIOS: CULTURA PERSONAL BLUESERA

-ESTILO E HIBRIDACIÓN (ASPECTOS TÉCNICOS, ESTÉTICOS)

6. Podemos hablar de un estilo personal en la música. ¿Cómo se aplica esta cuestión a tu caso? ¿Cuál ha sido el proceso?

- Comentar anécdota del pianista Chick Corea (mezcla de estilos en el jazz y su frase “no sé quién soy” y pedir interpretación, comentario o teoría propia)
- Explorar: ¿Cuándo o cómo empiezas a componer tus propias canciones?

7. ¿Qué opinión te merecen las mezclas del blues con otras músicas, por ejemplo, con música de nuestra tradición como el flamenco? y ¿Qué te parece que el blues se adapte para ser cantado en español?

- Explorar interpretación sobre lo forzado, comercial o artificioso de este híbrido blues/flamenco o blues en español o lo natural y fluido que lo pueda ver el músico en cuestión.
- Explorar: ¿Has estado o estás al tanto de la escena del blues en España, sus artistas, grupos, festivales, etc.? -¿Qué te parece? ¿Lo consideras “purista”?

-IDEOLOGÍA Y VALORES (ASPECTOS SIMBÓLICOS, ÉTICOS)

8. ¿Crees que el blues tiene alguna relación con la forma de ver la vida? ¿Y con la formación de valores personales del tipo que sean? ¿Y en tu caso, qué podrías decir al respecto? (música como cosmovisión y relación música valores)

- Pregunta muy general abierta a interpretación: ¿Puede la música cambiar el mundo? (capacidad transformativa de la música)

9. ¿Qué sentido le das a esta pregunta y respuesta?

-Dick Cavett a Jimi Hendrix en los sesenta: “¿Se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero?” Jimi Hendrix: “Sí, cuanto más dinero ganes más blues puedes tocar” (vigencia o no del discurso sobre la *autenticidad* de los años sesenta)

-CIERRE: FUTURO (PROLEPSIS)

10. ¿Cómo ves a tu música blues (y a ti como músico o como músico de blues) en un futuro? -Explorar proyectos musicales que le gustaría abordar -Explorar cómo ve el futuro del blues

Como puede verse en el anterior Cuadro 5.2, para la búsqueda del mencionado equilibrio entre apertura y concreción elaboramos la mayor parte del guion con preguntas que empezaban con “¿cómo?” o que giraban alrededor del “¿cómo?”, en lugar del habitual y supuestamente más *profundo* “¿por qué? Como ha señalado Howard Becker, las preguntas que empiezan o que giran en torno al “¿cómo?”, al ser percibidas generalmente como menos “opresivas” o menos tendentes a sugerir “una respuesta correcta”, suelen dar mayor libertad a los entrevistados, invitándoles a responder como les apetezca en el momento o a contar historias que incluyan lo que a su entender deben incluir para tener sentido. La preferencia por el “¿cómo?” frente al “¿por qué?” no es, por lo tanto, un simple capricho metodológico. Como Becker explica a continuación, basándose en su propia experiencia, nuestra forma de preguntar condiciona el tipo de datos que vamos obteniendo en la investigación:

"¿Por qué?" parece más profundo, más intelectual, como si preguntáramos por el sentido más hondo de las cosas, a diferencia de la simple narrativa que evocaría el "¿cómo?". Este prejuicio encarna en la vieja y malsonante distinción, invariablemente de uso peyorativo, entre una explicación y una "mera" descripción.

Comprendí por primera vez que "¿cómo?" era mejor que "¿por qué?" mientras hacía una investigación de campo. Cuando entrevistaba a las personas y les preguntaba por qué habían hecho algo, invariablemente provocaba una respuesta defensiva. Si le preguntaba a alguien por qué había hecho alguna cosa que me interesaba en particular –"¿Por qué quiso ser médico?", "¿Por qué eligió dar clases en esa escuela?"–, el pobre e indefenso entrevistado

entendía mi pregunta como un pedido de justificación, de una razón buena y suficiente para la acción que provocaba mi curiosidad. Respondían escueta, esquiva y belicosamente a mis preguntas de "¿Por qué?", como diciendo: "OK, compañero, ¿con eso te alcanza?".

Por otra parte, cuando les preguntaba cómo había ocurrido algo— "¿Cómo llegó a ingresar en esa línea de trabajo?", "¿Cómo acabó enseñando en esa escuela?"—, mis preguntas "funcionaban" bien. Los entrevistados daban respuestas extensas, me contaban historias llenas de detalles informativos, y en sus relatos no solamente hablaban de las razones que habían tenido para hacer tal o cual cosa sino, también, de aquellas acciones de otros que habían contribuido al resultado que me interesaba. Y cuando entrevistaba a fumadores de marihuana para desarrollar una teoría sobre la génesis de esa actividad, la pregunta "¿Cómo empezó a fumar porro?" jamás provocaba la reacción culpable y defensiva (como si los estuviera acusando de algo) que producía "¿Por qué consume drogas?" (Becker, 2011, p. 85)

A nosotros, como a Becker, nos interesaban los relatos de nuestros músicos pero no como *productos* aislados, "empaquetados" por así decir, sino como *procesos*, como historias vivas. Con todo, como también señala Becker en su cita, esto no implicaba que nos desentendiésemos por completo de las razones o los *porqués* de los participantes. Y tampoco se trataba de prohibirnos a nosotros mismos preguntarles "¿Por qué?" en algún punto del encuentro o con relación a algo que nos había llamado la atención, más allá de lo que habíamos preparado en el guion. En esos momentos, lo relevante para nosotros era entender la aparición de los *porqués* no como elementos que respondían a causas últimas, únicas, sino como partes integrantes de un relato en marcha, en proceso. En cualquier caso, todo ello hacía que nuestra comprensión, nuestro análisis, fuera haciéndose cada vez más complejo y matizado.

Así pues, como decimos, el seguimiento del guion semiestructurado de preguntas no debía dificultar, al mismo tiempo, la emergencia de ideas, opiniones, enfoques, historias, temáticas, etc. no previstas en nuestra propia herramienta. Queríamos hacer que el participante se sintiera libre para contarnos lo que quisiera, incluyendo obviamente cosas que nosotros no habíamos pensado. Esto nos lleva necesariamente a la segunda cuestión que mencionábamos anteriormente: la importancia de nuestra actuación o

desenvolvimiento como entrevistadores. La “apertura” no sólo tenía que ver con el hecho de hacer preguntas de tipo más o menos general o abierto sino también con la actitud flexible y receptiva que debíamos mantener durante el transcurso de la conversación.

Efectivamente, partíamos de un guion de preguntas que, de entrada, delimitaba las áreas temáticas principales que queríamos cubrir. Sin embargo, desde el primer minuto de la entrevista debíamos ser flexibles y estar abiertos al surgimiento de giros inesperados o desviaciones. Mediante esas digresiones el músico podía llevar la conversación hacia reflexiones, puntos de vista o temáticas que, aparentemente, no guardaban relación directa con nuestros objetivos o con el asunto principal del que estábamos hablando. De hecho, como han apuntado Orfelio G. León e Ignacio Montero (2015), dentro de la tradición cualitativa uno de los indicadores de la calidad de una entrevista es precisamente la aparición de aspectos o asuntos no previstos en el guion del investigador. Para estos autores, es en ese “territorio de lo inesperado” donde suelen aparecer en muchas ocasiones “las vivencias, interpretaciones, categorías y representaciones realmente propias del participante” (p. 537).

Por consiguiente, aunque en determinados momentosuviésemos que reconducir el hilo de la conversación hacia las preguntas del guion, nuestro trabajo como hermeneutas consistía en introducirnos en “la corriente o el flujo de la conversación” (Johnson, 2001; Charmaz, 2006). Es decir, debíamos ser receptivos y despegarnos de nuestro guion o plan preestablecido cuando fuese necesario, sin interrumpir de forma excesiva el discurso del participante o, en todo caso, solicitando algunas aclaraciones sobre la marcha.

Aquí resultó muy útil, por ejemplo, anunciar explícitamente al músico el momento en que “entrábamos en materia”. Tras el saludo y el agradecimiento por su participación en la investigación, comenzábamos hablando con el participante, en un tono coloquial y distendido, sobre cuestiones aparentemente triviales o acerca de su actividad más próxima o más reciente (el concierto del día anterior, el proyecto en que estaba trabajando, etc.). Hacer esto establecía ya, de una u otra forma, una corriente o una fluidez que debíamos tratar de prolongar durante el resto del encuentro. No obstante, después de esos minutos iniciales, avisábamos al músico de que íbamos a empezar “nuestras preguntas” del guion de entrevista. Cabe remarcar que los momentos anteriores o posteriores a esa “entrada en materia” fueron muy fructíferos para nuestra investigación en ciertas ocasiones. Incluso

revelaron aspectos muy significativos de los relatos de algunos participantes que se irían repitiendo en otros momentos de sus conversaciones o que no habían aparecido en ellas.

Con Gualberto, por ejemplo, comenzamos hablando de forma casual sobre el fuerte viento de Levante característico de la bahía de Cádiz que estaba soplando en aquellos días (véase Anexo 1, interacciones 3 y 4). Hicimos referencia a cómo dicho viento afecta al estado físico y anímico de algunas personas e incluso a la afinación de algunos instrumentos musicales, como la guitarra. Eso dio pie a que Gualberto llevase a cabo una breve e interesante reflexión sobre la relación entre el músico y su instrumento que sería posteriormente retomada y ampliada en otros momentos de su discurso (véase Anexo 1, interacciones 11-13, 63, 74 y 86). En otros casos, justo al finalizar el encuentro –cuando anunciábamos explícitamente que habíamos terminado de hacer las preguntas que nos interesaban–, el músico empezaba a revelar vivencias o aspectos muy significativos e interesantes. Estas cuestiones serán puntualmente comentadas más adelante en el correspondiente apartado de análisis.

En el siguiente punto vamos a ocuparnos con detenimiento de los objetivos de esta investigación y de cómo éstos han guiado la elaboración del guion de preguntas. Tomando como base las diferentes perspectivas teóricas sobre la hibridación, la identidad, la narrativa, la música o el blues que expusimos en los anteriores capítulos, describiremos cómo cada uno de nuestros objetivos fue traduciéndose en los ámbitos de exploración específicos y las preguntas concretas que dieron forma a nuestra herramienta metodológica. El Cuadro 5.3 ilustra ese entrelazamiento continuo entre el plano teórico (objetivos de investigación) y el plano práctico (preguntas concretas del guion) que vamos a ir viendo a continuación.

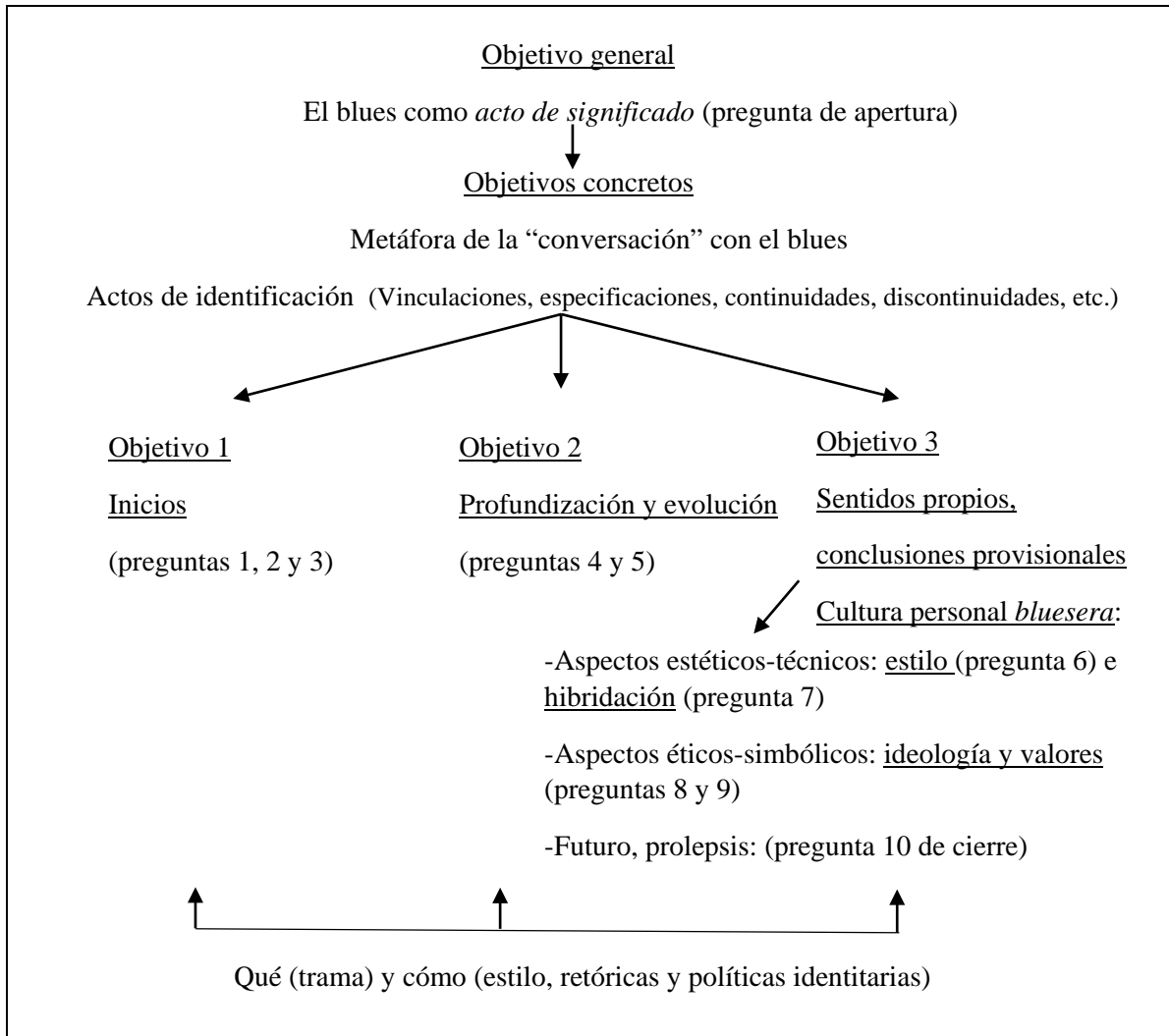
3. Descripción de los objetivos de esta investigación y su correspondencia con el guion de preguntas

3.1. Objetivo general: el blues como acto de significado

El objetivo general del que ha partido esta tesis es comprender el significado que los músicos participantes dicen encontrar en el blues. Queremos entender cómo vinculan sus vidas de una manera tan significativa a este estilo musical, qué supone para ellos, cómo invade, en mayor o menor medida, sus espacios vitales. ¿Se engrana el blues –en tanto

herramienta cultural, material y simbólica– en la experiencia vital de nuestros músicos hasta el punto de –como suponían Vygotsky o Boesch al referirse a la actividad artística–, traducirla, inspirarla, estructurarla, impulsarla o darle forma y significado?

Cuadro 5.3. Objetivos de investigación y preguntas correspondientes del guion de entrevista



De entrada, como ya adelantamos en el Capítulo 1, el blues representa –sobre todo en lo que tiene que ver con el momento y la geografía en la que históricamente se originó y expandió– un ámbito cultural y musical lejano respecto del lugar y el tiempo en el que nuestros participantes nacieron y crecieron. Retomando la metáfora del *diálogo* o la *conversación* que ya vimos en el apartado teórico a través de los ejemplos de Bajtín o Hennion, el blues podría entenderse como un “potencial interlocutor”, un “otro” remoto en un principio, que les habla en un idioma que no entienden y que les sugiere técnicas y sonoridades desconocidas, extrañas.

Sin embargo, como iremos viendo, llega un momento en que ese “interlocutor desconocido”, del que sólo se tienen algunas vagas impresiones, enciende una especie de *llama* en nuestros músicos, les invita a perseguir, a buscar, a conocer, a adentrarse en nuevos paisajes o territorios sin la necesidad de un desplazamiento físico o geográfico. Luego, a medida que van siendo “transportados” por el blues, éste acaba convirtiéndose para ellos en un “otro” familiar, cercano, incluso íntimo, un ámbito de adscripción identitaria en el que pueden verse reflejados.

¿Cómo es ese tránsito desde la extrañeza a la familiaridad? ¿Representa solo un ejercicio de asimilación exclusivamente técnica o sonora, un diálogo en el que va desarrollándose un aprendizaje del “estilo musical blues”? ¿Se vuelca algo de ese proceso en el propio proceso de conocerse uno a sí mismo, en el ejercicio continuo, problemático, inacabado, de tratar de comprender quiénes somos, qué hacemos o porqué y cómo hacemos lo que hacemos? En otras palabras, ¿cómo interpretan estos músicos el proceso por el cual han ido conociendo y experimentando la música con la que, a su vez, nos confiesan que se han ido conociendo y experimentando a sí mismos? ¿Cómo entienden que van haciendo la música que, según nos cuentan, también les va haciendo a ellos no sólo como músicos sino también como personas?

Nuestro guion de preguntas comenzaba apuntando directamente a este objetivo inicial. De hecho, la primera pregunta que hacíamos a todos los músicos, intencionadamente general y abierta, era “¿Qué *significa* el blues en tu vida?” o “¿Qué valor le das y en relación con qué?”. Con esta apertura queríamos contextualizar el encuentro y marcar, ya desde esos primeros compases, el sentido y la evolución del resto de la conversación.

No obstante, para explorar ese significado no podíamos quedarnos en el *tanteo* inicial que nos proporcionaba esa primera indagación. Ciertamente, en las primeras respuestas podían ir apareciendo algunas constantes, tendencias o claves importantes de la relación que cada músico decía haber ido estableciendo con el blues. Pero, como ya apuntamos en el Capítulo 2, para analizar la construcción discursiva de una identidad, entendida como proceso, no sólo nos interesan los *actos de significado* sino también los *actos de identificación*.

El significado no aparece, como ya advertía Bruner, en abstracto, en vacío, desprovisto de cualquier referencia a lugares, tiempos, personas, objetos, sentimientos,

pensamientos, horizontes, proyectos, deseos, opiniones, teorías propias, interpretaciones, etc. Todo lo contrario, el significado va distribuyéndose, articulándose y desplegándose de forma caleidoscópica a través de todos aquellos elementos con los que una persona se identifica, se vincula o se especifica (Rosa y Blanco, 2007). Con todo aquello con lo que va estableciendo un diálogo, una conversación, que puede o no continuarse en el tiempo, transformarse o permanecer más o menos estable, o también ir y venir –en diferentes sentidos o rumbos– a medida que van cambiando las circunstancias y a medida que vamos cambiando nosotros mismos. Además, como dijimos anteriormente, se trata de un significado que, desde nuestro punto de vista, no antecede ni al músico ni a la situación de entrevista. Más bien es un significado que va surgiendo en la propia interacción entrevistador-entrevistado y que se va construyendo en esa situación concreta.

Por todo ello, si nuestro objetivo general o nuestro punto de partida amplio era el significado que el músico *performaba* o construía en torno al blues –dentro del escenario o la dramaturgia en la que nosotros como entrevistadores también debíamos incluirnos–, dicho objetivo necesitaba especificarse en los objetivos más concretos que vamos a ir viendo a continuación. Con todo, como ya advertimos más arriba, tanto estos objetivos como las preguntas asociadas a cada uno de ellos deben entenderse como líneas de exploración flexibles y en todo momento abiertas. Introducirnos en “la corriente de la conversación” implicaba también olvidarnos en determinados momentos de lo que buscábamos con estos objetivos, dejando que el discurso de cada participante nos sorprendiera en cualquier momento del encuentro. Creemos que es necesario recalcar o recordar esa “actitud metodológica” antes de ocuparnos efectivamente de los objetivos concretos que, en la práctica, guiaron nuestro propio guion semiestructurado de preguntas.

3.2. Objetivos concretos: exploración de los actos de identificación

Para explorar los *actos de identificación* debíamos detectar en los relatos los artefactos materiales o simbólicos característicos del ámbito cultural y musical del blues que, según cada músico, habían ido conformando sus respectivas *conversaciones* con el género. ¿Cómo era el relato del surgimiento de dicha *conversación* con el blues? ¿Cómo había ido evolucionando ese diálogo según ellos? ¿Qué conclusiones provisionales, abiertas, se derivaban de esa *conversación*? De estos tres interrogantes se desprendían a su vez tres

objetivos concretos, alrededor de los cuales confeccionamos las preguntas que componían la entrevista.

3.2.1. Primer objetivo concreto: “Inicio de la conversación con la música y con el blues”

Nuestro primer objetivo concreto consistía en identificar en el relato de los participantes cómo era el recuerdo de la primera toma de contacto con la música en general y con el blues en particular. De qué manera y a través de qué cosas nos relataban los comienzos de sus respectivas *conversaciones* musicales y, más concretamente, sus respectivas transiciones, puertas de entrada o *enganches* hacia una conversación que ya podríamos denominar como específicamente *bluesera*.

Las preguntas 1 y 2 del guion de la entrevista exploraban los artefactos materiales o simbólicos que, según cada participante, habían actuado como *impulsores* de sus respectivas *conversaciones* musicales y *bluseras* –desde discos, canciones, sonidos, instrumentos, revistas, películas, libros, amigos, profesores o mentores hasta simbologías, imaginarios, anécdotas, historias, etc.–. Así, colocábamos al músico ante un ejercicio de memoria que lo devolvía a su infancia o adolescencia, a la casa, la ciudad o el barrio donde se había criado, a los familiares o amigos que quizá habían hecho surgir en ella o en él la curiosidad, el interés o la pasión por la música y por el blues. Nos proponíamos conocer cuáles eran las primeras músicas o canciones que recordaba, los primeros blues que decía haber escuchado, los primeros sonidos o instrumentos que le habían llamado la atención y que había comenzado a aprender, las primeras formaciones con amigos o conocidos, y también los primeros referentes que, de una u otra forma, habían actuado como modelos para el impulso inicial de su pasión estética. En definitiva, tratábamos de encontrar cuáles habían sido las primeras identificaciones y vinculaciones significativas para el músico.

No obstante, este ejercicio de memoria no nos interesaba como un mero “recuento”, “inventario” o “exposición” de grupos, discos, intérpretes, nombres, fechas, etc. Esto era así fundamentalmente por dos razones.

En primer lugar, porque, en consonancia con la perspectiva narrativa que expusimos en el Capítulo 2, los hechos, los objetos, los lugares o las personas recordadas

por los músicos en este punto tenían relevancia para nuestro análisis por el papel o la función narrativa que cumplían y no como meros datos o informaciones puntuales o anecdóticas. En la narración autobiográfica que el participante iba desarrollando debíamos atender, obviamente, a lo que se iba contando pero no sólo por lo contado en sí sino también por cómo todo ello contribuía a la *construcción de sentido* que el músico iba haciendo. El recuerdo de los músicos –y no sólo en este momento de la entrevista sino en cualquier otro instante y ante cualquier otra pregunta, desde la primera a la última– nos interesaba como recuerdo recreado, reconstruido, reconceptualizado desde el presente. Es más, bajo la apariencia de una *mirada retrospectiva*, la reflexividad puesta en juego por el participante podía esconder, a su vez, una *mirada prospectiva*, volcada hacia el futuro, orientada quizá hacia la construcción de nuevos significados durante el propio transcurso de la entrevista.

En segundo lugar, porque, de acuerdo con la perspectiva mediacional de Hennion de la que ya nos ocupamos en el Capítulo 3, el fenómeno musical no es, desde nuestro punto de vista, un objeto estético trascendente que gravita por fuera de lo social. Aunque la temática principal de nuestras preguntas era, efectivamente, la música o la música blues, los recuerdos de las primeras experiencias musicales por parte de cada músico no podían analizarse desde un plano únicamente estético. Para nosotros, la experiencia musical se encuentra continuamente atravesada por múltiples elementos que van más allá de lo musical y que le dan un sentido y un significado mucho más amplio: aspectos histórico-culturales, socio-institucionales, artefactuales, afectivos, motivacionales, etc. Entendiéndola así, resulta imposible experimentar la música de forma pura o transcendental, como un disfrute acústico ideal.

Por tanto, teniendo en cuenta la perspectiva narrativa y mediacional adoptada por nuestro trabajo, este primer objetivo encerraba, en sí mismo, un objetivo doble. Por un lado, como ya hemos dicho, queríamos conocer los orígenes de la pasión por la música y por el blues en cada entrevistado. Era un recuerdo que obviamente tenía que ver con un contexto particular de tipo personal, íntimo; un entramado singular, irrepetible, conformado por las propias vivencias y circunstancias vitales del músico. Pero, por otro lado, queríamos también conocer de qué manera podía dar sentido el músico a dichos inicios cuando debía colocarlos en el contexto social, histórico, político o institucional que le había tocado vivir como persona nacida y criada en España. Conforme a este propósito, la pregunta 3 del guion de entrevista pedía expresamente a los músicos que

recordaran cómo era para ellos España en el momento en que comienzan a interesarse por la música y qué trato percibían en aquella época hacia la actividad musical o hacia la figura del músico. Explorábamos así las connotaciones no estrictamente musicales de aquellas experiencias iniciáticas.

Como veremos, la iniciación en la música y en el blues tendrá como telón de fondo para algunos músicos las últimas décadas de la dictadura franquista, mientras que otros se situarán en la etapa de la transición o en las primeras décadas de la vuelta de la democracia a España.

3.2.2. Segundo objetivo concreto: “Profundización y evolución de la conversación con el blues”

El segundo objetivo concreto se situaba en un escenario ya predominantemente *bluesero*. El músico es, en este punto, un narrador o protagonista que se hace cargo de un proyecto vital y lo conecta muy significativamente a un espacio cultural específico: el blues. De acuerdo con ello, nuestra mirada como investigadores no se dirigía en este caso hacia los factores “iniciadores” o “impulsores” sino hacia aquellos elementos mediante los cuales el músico decía haber ido dando continuidad y profundidad a su diálogo con el género. Así pues, con este segundo objetivo nos proponíamos explorar de qué manera o a través de qué cosas había ido profundizando en el blues cada participante y qué hacía que sus *conversaciones* fuesen únicas, distintivas en cada uno de ellos.

Las preguntas 4 y 5 del guion cubrían este momento específico de la *conversación* con el blues para cada participante. Con la pregunta 4 queríamos saber –en el caso de que no hubiera aparecido ya en el propio transcurso de la entrevista– en qué sentido o sentidos les había empezado a interesar de verdad la música blues o, en otras palabras, qué era lo primero que habían comenzado a investigar o rastrear del blues, a medida que iban incorporándolo a sus proyectos y actividades musicales. Asimismo, la cuestión tenía el propósito de explorar la indagación o profundización llevada a cabo por el participante en los dos horizontes –el técnico y el simbólico– hacia los que, de acuerdo con la perspectiva de Boesch recogida en el Capítulo 3, puede encaminarse de forma general la actividad del músico.

En cuanto al plano técnico, queríamos conocer cómo nos relataba el participante su propio proceso de experimentación y aprendizaje de las formas, las técnicas, los estilos y las sonoridades más reconocibles dentro del blues, y también cuáles habían sido sus principales modelos o referentes en ese sentido. Respecto al plano simbólico, nos interesaba saber si se había producido también una profundización –a través de lecturas, notas interiores de los discos, amigos, proyectos, etc.– en todo aquello que rodea al blues y que no es estrictamente musical: su imaginario, su simbología, sus valores, su filosofía vital, sus mitos, su anecdotario, etc.

Respecto a la pregunta 5, queríamos que el músico nos hablase sobre los cambios que había ido percibiendo a lo largo de los años en su relación con el blues y si, de una u otra manera, relacionaba dichos cambios con su propia evolución personal. En este sentido, nos interesaba muy especialmente la interpretación que cada participante iba haciendo sobre la evolución de su *conversación* con el blues: cómo habían ido cambiando o no sus identificaciones iniciales, qué nuevas cosas le habían ido interesando y qué otras cosas ya habían dejado de interesarle, qué nuevas vinculaciones había ido estableciendo y qué otras había dejado atrás, etc. Por otro lado, de acuerdo con la perspectiva de Boesch recogida en el Capítulo 1, buscábamos también en el relato todos aquellos elementos que podían hacer que dicho proceso no fuera percibido por el músico como enteramente dialógico: el surgimiento de paradojas, contradicciones, tensiones, resistencias, limitaciones, diálogos interrumpidos, etc.

En definitiva, con este este segundo objetivo queríamos saber cuál había sido el camino de exploración de cada músico dentro del blues. En la práctica, esto nos exigía analizar de qué manera se movía su discurso entre el plano ético o simbólico y el estético o técnico, y qué relevancia –desigual o equilibrada– daba el músico a cada uno de esos dos planos. ¿Podía hablarse únicamente de una profundización o exploración exclusivamente técnica según la cual el músico decía haber ido adquiriendo o asimilando lo que Boesch llamaba una “maestría aislada”? ¿O nos encontrábamos también ante una profundización ética en los sistemas de significado que puede inspirar o proponer el blues, es decir, en los valores, las formas de sentir y pensar o las perspectivas vitales que este género puede transmitir?

3.2.3. Tercer objetivo concreto: “Cultura personal bluesera: sentidos propios y conclusiones provisionales de la conversación con el blues”

El tercer objetivo consistía en identificar en el relato los sentidos y significados propios que el músico decía haber ido descubriendo o construyendo en su *conversación* particular con el blues. Queríamos ir más allá de la profundización llevada a cabo por cada participante, adentrándonos ahora en la “cultura personal *bluesera*” que de dicha profundización pudiera haber surgido. Es decir, buscábamos, si es que el músico lo decía o lo entendía así, una forma propia, matizada, única, de decir, de hacer, de sentir o de entender el blues.

A este respecto debe recordarse que en el Capítulo 2 ya advertimos, de acuerdo con las perspectivas de Mijaíl Bajtín o William James, que para nosotros la comprensión creativa de una cultura ajena no implica la negación o el olvido de nuestro propio lugar en el mundo. Aunque, como señalaba Bajtín, nuestra mirada interior se sitúe siempre en la frontera y necesite la mirada del otro, el encuentro dialógico no supone una inmersión en la que dejamos de ver, por completo, con nuestros propios ojos para pasar a ver, exclusivamente, con los ojos del otro; una fusión o una mezcla en la que ya no quedaría rastro de nuestra unidad o integridad. Todo lo contrario, la comprensión del otro cultural conlleva, desde el punto de vista teórico adoptado en esta tesis, la hibridación y el encuentro entre distintas trayectorias de sentido –culturales y personales– que no se niegan la una a la otra sino que avanzan, van enriqueciéndose recíprocamente y continúan siempre abiertas. Cabe recordar nuevamente aquí un fragmento de una de las citas de Bajtín recogidas en el Capítulo 1, donde el autor ruso afirmaba que

una comprensión creativa no se niega a sí misma, ni su lugar en el mundo, su cultura, y no olvida nada... **un sentido descubre sus honduras al encontrarse y toparse con otro sentido ajeno: entre ellos se establece una especie de diálogo, que supera el carácter cerrado y unilateral de ambos sentidos, de ambas culturas.** Planteamos preguntas nuevas a una cultura ajena, que ella misma no se había planteado, buscando en ella respuestas a nuestras preguntas, y la cultura ajena nos responde descubriendo ante nosotros sus nuevos aspectos, las nuevas profundidades del sentido. (Bajtín, 1979/2000, p. 158; énfasis del original)

Este tercer objetivo se encuentra precisamente en este escenario específico planteado por Bajtín. Si habíamos entendido la relación de nuestros músicos con el blues como una *conversación* que se desplegaba en el tiempo (encuentro, inicio, mantenimiento, profundización, desarrollo, transformaciones, etc.), ahora nos preguntábamos por esas “nuevas profundidades del sentido” de las que hablaba Bajtín. Queríamos saber qué preguntas les habían ido haciendo –y les continuaban haciendo en el mismo momento de la entrevista– estos músicos al blues como interlocutor y qué conclusiones provisionales, tentativas, decían extraer de todo ello. ¿Eran conclusiones estrictamente musicales o también podían considerarse, de forma mucho más general, como conclusiones vitales? Los matices y las interpretaciones del sentido que llevaban a cabo los participantes durante la entrevista ¿tenían que ver únicamente con aspectos formales o técnicos o se referían a aspectos mucho más amplios, a cuestiones de toda una vida?

Durante la entrevista, este objetivo nos exigía situar a los músicos en el *campo de juego* del sentido que para nosotros representa el blues. Decíamos en el Capítulo 4 que dicho *campo de juego* se componía de múltiples actores o “jugadores” –músicos, críticos, historiadores, discográficas, aficionados, escritores, etc.– quienes, mediante diferentes políticas y retóricas, problematizaban, negociaban, transformaban o expandían los diferentes sentidos y significados que, según cada uno de ellos, podían atribuirse al blues.

Tal y como expusimos en dicho capítulo, son muchas las maneras en que puede *decirse* o *entenderse* el blues. Y debe recordarse que entre esos límites siempre difusos, dispersos, uno de los significados centrales y en continua disputa –especialmente relevante además para esta tesis– era el de la *autenticidad*. El *mito* de lo *auténtico*, concretado en el *mitema* del *bluesman* –encarnación del *auténtico* toque y canto *bluesero* y de la *verdadera* vivencia del blues– conforma una especie de eje a partir del cual pueden desplegarse muy diversos argumentos o posicionamientos. A lo largo del Capítulo 4 vimos cómo estos argumentos o posicionamientos podían distribuirse –en general, y admitiendo obviamente muchos matices o variaciones– en torno a dos posturas opuestas.

Por un lado, aquella en la que, en líneas generales, encontramos retóricas y políticas identitarias de estabilización y cierre. Es decir, argumentaciones que consideran que el blues *debe* tocarse, cantarse, sentirse o vivirse de una determinada manera –representada, al menos en su versión más tradicional, por el estereotipo del *bluesman*,

negro, pobre, harapiento, analfabeto, errante, maldito— y *no de otra*. Además, desde esta perspectiva habría que tener en cuenta eso que nosotros hemos llamado, utilizando la expresión de Gioia (2018), el *pedigrí bluesero*. Preguntarnos por dicho *pedigrí* nos exigiría evaluar al músico y a su interpretación o forma de sentir en base a su apellido, su clase social, su árbol genealógico, su certificado de nacimiento, su raza o su color de piel. En definitiva, nos obligaría a establecer una distinción clara, excluyente, entre *insiders* y *outsiders*.

Pero, por otro lado, también podemos encontrar retóricas de hibridación o apertura que ponen en duda la pureza que algunos quieren ver en el blues como género musical y la supuesta autenticidad normalmente atribuida a la figura arquetípica del *bluesman*. Se trata de una postura que reconoce y hasta reivindica, llegado el caso, la contribución fundamental y decisiva de la comunidad afroamericana de los Estados Unidos en el surgimiento y la evolución inicial del blues como género musical específico. No obstante, a pesar de este reconocimiento, desde este enfoque el blues es entendido como una *meritocracia* abierta a músicos con experiencias, circunstancias, características, nacionalidades y trayectorias de sentido muy diversas que proponen sus propias formas de hacer, de sentir, de entender y hasta de cuestionar el blues.

Con las preguntas 6, 7, 8, 9 y 10 queríamos ver cómo entraba el músico en ese *campo de juego* para dar forma, discursivamente, a su propio proceso identitario. Si las distintas retóricas constituían, desde nuestro punto de vista, propuestas de sentido a las que el músico podía adherirse o no, nuestro trabajo como analistas consistía en ver cómo evaluaba dichas retóricas, cómo las interpretaba, asimilaba o matizaba; en definitiva, cómo componía y recomponía —desde su perspectiva y experiencia, desde sus propios *fantasmas*, utilizando la terminología de Boesch expuesta en el Capítulo 3— sus propias retóricas y políticas identitarias.

Para situar al músico ante estas cuestiones el guion debía estructurarse alrededor de dos ámbitos de exploración. En primer lugar, queríamos abrir espacios de reflexión o interpretación en los que el participante nos mostrase sus propias opiniones o sus propios matices y puntos de vista. Aunque dichos matices y puntos de vista nos interesaban durante toda la entrevista, ahora queríamos orientarlos hacia determinadas temáticas muy habituales en el blues —relacionadas tanto con aspectos estéticos o técnicos como éticos o simbólicos— sobre las que nos habíamos ocupado a lo largo del Capítulo 4.

En segundo lugar, creíamos que era adecuado concluir la entrevista solicitando al músico una mirada *proléptica*. ¿De qué forma influían sus propias interpretaciones y retóricas sobre el blues en su forma de encarar, *prolépticamente*, nuevos proyectos o nuevos territorios musicales o vitales? Como expusimos en el Capítulo 3, el concepto de *prolepsis* se refiere a la coexistencia del pasado y del futuro anticipado en el presente (Cole, 1999). Aunque los horizontes de apertura y oportunidad de transformación *proléptica* también nos interesaban durante toda la entrevista, en este momento preciso queríamos ver cómo cada músico “tendía la mano” dentro de su propio pasado cultural y personal, y cómo lo proyectaba en el futuro para luego volverlo a traer “de vuelta” al presente. A continuación, vamos a explicar cómo fuimos concretando y planteando a los músicos todos estos interrogantes.

Aspectos estéticos, técnicos: estilo (pregunta 6) e hibridación (pregunta 7)

Las preguntas 6 y 7 se centraban en aspectos técnicos del blues. Con la pregunta 6 queríamos conocer la perspectiva del músico sobre la creación de un estilo personal en la música y, más concretamente, en el blues. Queríamos que el participante nos hablase sobre su propio proceso de experimentación y búsqueda en ese sentido: la influencia ejercida por determinados modelos o referentes, la dificultad o no de encontrar una voz distintiva o una manera personal de decir, la composición de temas propios, etc. Aquí era relevante buscar las posibles tensiones, resistencias o limitaciones percibidas por el músico en su evolución y en su continuo proceso de aprendizaje.

Asimismo, por su relación con esta temática, en este punto de la entrevista pedíamos opinión a los participantes sobre un comentario del pianista norteamericano Chick Corea. Tal y como ya adelantamos al comienzo del Capítulo 2 a través de un fragmento de nuestra entrevista con Gualberto García, en dicho comentario Corea hablaba del eclecticismo de músicos de jazz como él y venía a decir que, entre las múltiples influencias que uno puede recibir, llega un momento en que ya “no sabes ni quién eres”. Para nosotros, la perspectiva de Corea podía abrir todo un campo de interpretaciones y sentidos que, indudablemente, tenía mucho interés para esta tesis.

Con la pregunta 7 queríamos explorar el punto de vista del músico sobre la hibridación del blues con otros géneros musicales –especialmente con el flamenco– y sobre la adaptación del blues para ser cantado en español. Nos interesaba cómo se refería

a dicha hibridación, el sentido o la teoría propia que nos exponía en su discurso. ¿Qué le parecía el híbrido blues-flamenco? ¿Cómo le sonaba un tema blues cantado en otro idioma que no fuera el inglés? ¿Representaban quizá algo así como *experimentos* poco espontáneos, forzados, artificiales? ¿Tenían sentido? ¿Contenían quizá una especie de traición a los *auténticos* valores normativos del *deber ser* asociados al blues según determinadas perspectivas? O, por el contrario, ¿entendía que, en determinados casos, esas u otras mezclas podían surgir como algo fluido o natural? ¿De qué dependía y en base a qué valores defendía la fluidez o la naturalidad de dichas propuestas? En este punto de la conversación también buscábamos el conocimiento que el músico decía tener sobre la escena blues española y si la consideraba –utilizando un término muy habitual y debatido en el flamenco– *purista*.

Aspectos éticos, simbólicos: ideología y valores (preguntas 8 y 9)

Las preguntas 8 y 9 se centraban en aspectos éticos del blues. Con la número 8 preguntábamos explícitamente si el blues tenía para el músico alguna relación con la forma de ver la vida o con la formación de valores personales del tipo que fueran. En líneas generales, se trataba de hacer que los participantes reflexionasen o *performasen* una teoría propia sobre las relaciones que, desde sus puntos de vista, podían darse o no entre el blues y la vida, o de forma más amplia, entre la música y la vida. Sobre esta última cuestión también nos interesaba plantearles una pregunta muy general y abierta que tenía que ver con la capacidad transformativa del arte en general y de la música particular: ¿puede la música cambiar el mundo?

Por otra parte, dentro de esta indagación en los valores éticos asociados al blues, la pregunta 9 exploraba la vigencia del discurso sobre la autenticidad desarrollado durante los años sesenta. Pedíamos a los músicos que nos ofreciesen su opinión o que le dieran sentido a la conversación mantenida entre el periodista norteamericano Dick Cavett y el guitarrista Jimi Hendrix, cuyo contenido ofrecíamos en el Capítulo 4. Recordemos que Cavett había insinuado la incompatibilidad entre el reconocimiento, el dinero y el éxito de un músico como Hendrix y la posibilidad de que éste pudiera o no tocar blues de forma *sincera* o *auténtica*.

Como decíamos en el citado Capítulo 4, el blues ha venido representando desde mediados del siglo XX–y como advierten Ted Gioia (2018) o Elijah Wald (2004), todavía

lo hace en muchos sentidos– lo profundo, lo verdadero, lo esencial; una música que se muestra no sólo como un estilo particular sino también como una manera *auténtica* de ser y de actuar en la vida. En su versión más estereotipada –sobre la que giraba precisamente la charla entre Cavett y Hendrix– el músico de blues se mantendría íntegro, fiel a sí mismo, manteniendo, en todo caso, una relación problemática y contradictoria con el negocio, los intereses o el dinero.

No obstante, frente a este enfoque se sitúan autores como Gioia (2018) o Wald (2004), e incluso músicos de blues como B.B. King, Buddy Guy, Little Milton o Lafayette Leake, quienes subrayan la vaguedad e intangibilidad de la autenticidad; un atributo que, desde sus puntos de vista, ha sido frecuentemente idealizado en el ámbito del blues. ¿De qué forma continuaba presente este debate entre nuestros músicos? ¿Qué nuevas formas de entender el *mito* de la autenticidad nos proponían? ¿Qué nuevas versiones del *mitema* del *bluesman* surgían de sus reflexiones?

Prolepsis (pregunta 10, cierre de la entrevista)

Por último, para terminar de completar este tercer objetivo, la entrevista debía finalizar apuntando a una cuestión que tenía que ver con la mirada del músico hacia el futuro, hacia los caminos que le gustaría o que desearía explorar. Decíamos que la finalidad principal de este tercer objetivo era hacer que los músicos sacasen adelante un relato sobre cómo habían ido tratando de encontrar una manera propia de hacer y decir en el blues, partiendo de su propio proceso de aprendizaje y profundización en el género. Como cierre de la entrevista queríamos saber también si estas búsquedas les habían llevado a cuestionarse no sólo quiénes eran, como músicos y como personas, sino también quiénes podían *llegar a ser*. Por ello, con la pregunta 10 indagábamos en cómo se veían a ellos mismos en el futuro como músicos, o más específicamente como músicos de blues, y qué proyectos venideros les gustaría afrontar. A su vez, en este momento de cierre también queríamos explorar la perspectiva del participante sobre el futuro del blues como género musical.

De alguna manera, esta última indagación en los horizontes relatados por cada músico contenía en sí misma, de forma explícita, la mirada prospectiva que –de acuerdo con el enfoque narrativo expuesto en el Capítulo 3– nos interesaba implícitamente durante toda la entrevista. El recuerdo, la teoría propia, el punto de vista o el matiz que cada

músico exponía en cualquier punto de la conversación eran, para nosotros, construcciones de sentido capaces de abrir nuevos horizontes y caminos para el músico. Estaban, sin duda, precedidas de toda una serie de antecedentes –culturales y personales– que habían ido conformando su propia forma de mirar, de sentir o de entender tanto la música como la vida. Pero, tal y como advertía Boesch, dichos antecedentes sólo llegan a hacerse significativos cuando se integran en una estructura de orientaciones; un entramado que, en definitiva, permite a la persona buscar nuevos caminos, encarar el futuro, mirar hacia adelante.

4. Análisis de datos

4.1. Principal material de análisis: las transcripciones

Como señalamos más arriba, las once entrevistas llevadas a cabo en esta investigación fueron grabadas en audio para su posterior transcripción literal. Dichas transcripciones, que constituyen nuestro principal material de análisis, fueron ordenadas en función de la edad de los participantes (de mayor a menor) y distribuidas en Anexos tal y como se enumera a continuación:

Anexo 1- Transcripción entrevista Gualberto García.

Anexo 2- Transcripción entrevista Amadeu Casas.

Anexo 3- Transcripción entrevista Mingo Balaguer.

Anexo 4- Transcripción entrevista Álvaro Martínez Maluquer “Alan Bike”.

Anexo 5- Transcripción entrevista Víctor Uris.

Anexo 6- Transcripción entrevista Malcolm Scarpa.

Anexo 7- Transcripción entrevista Montserrat Pratdesaba “Big Mama Montse”.

Anexo 8- Transcripción entrevista Quique Bonal.

Anexo 9- Transcripción entrevista Lluís Coloma.

Anexo 10- Transcripción entrevista Miriam Aparicio “Sister Marion”.

Anexo 11- Transcripción entrevista Marta Suñé “Sweet Marta”.

Para la tarea de transcripción no utilizamos programas informáticos de reconocimiento de voz. En nuestro caso, realizamos las transcripciones *a mano*, con la única ayuda del programa *Express Scribe*, que permite trabajar de modo integrado el audio de la entrevista y el texto que vamos mecanografiando en nuestro ordenador. Por otro lado, nuestro formato de transcripción numeraba cada uno de los turnos de intervención o interacción entre el entrevistador y el entrevistado, facilitando así la accesibilidad, localización y consulta de los diferentes puntos surgidos durante la entrevista.

También debe señalarse aquí que para nosotros la transcripción no suponía un simple ejercicio de almacenamiento de los datos recogidos. Aunque, obviamente, se trataba de una tarea mecánica y repetitiva, la transcripción era ya, en sí misma, parte del proceso de gestión y análisis de los datos. Como han señalado León y Montero (2015),

la sencilla tarea de poner por escrito lo que se ha escuchado, o poner en limpio lo que se ha anotado, o describir lo que se ha grabado... implica tomar toda una serie de decisiones que afectarán a lo que finalmente constituya el material para analizar... Siempre habrá una diferencia entre los datos brutos y los datos transcritos. Y es importante tomar conciencia de ello y gestionarlo desde el principio, trabajando de la manera más reflexiva y transparente, es decir, tomando decisiones conscientes y registrándolas como si fueran ellas mismas parte de los datos. Bueno, realmente lo son ya que en el análisis cualitativo de datos el proceso de análisis constituye otro tipo de datos, susceptible también de análisis. (p. 563)

Efectivamente, nuestro trabajo de transcripción supuso ya en sí mismo una especie de gestión y análisis incipiente de los datos. Habíamos tomado notas durante y justo después de nuestro encuentro con cada músico, mediante las cuales poníamos por escrito nuestras primeras impresiones personales sobre la experiencia de la entrevista. Este primer material contenía, por así decir, una especie de *borrador-guía* o *cuaderno de campo* que, mientras transcribíamos, nos recordaba la importancia de determinadas temáticas o reflexiones que habían ido surgiendo durante la conversación. Lo relevante, en todo caso, era que a medida que avanzábamos en la transcripción estábamos familiarizándonos con los relatos de nuestros participantes, descubriendo sus puntos en común y también sus diferencias. Incluso tomábamos conciencia de la importancia de determinadas cuestiones sutiles que quizá durante la propia entrevista nos habían pasado desapercibidas. Este era el caso de matices del discurso como las pausas, los silencios,

los titubeos, las reiteraciones de palabras, las muletillas, etc. Aparentemente, todos esos matices podían no tener importancia y una transcripción literal “en limpio” donde no apareciesen podría haber sido más fácil de realizar y también, sin duda, más fácil de leer.

Sin embargo, nosotros considerábamos que los matices y las reiteraciones del discurso enriquecían la comprensión del relato de los participantes. Es más, entendíamos que podían ser muy importantes para que no se perdiese el significado transmitido, por ejemplo, por un silencio o una pausa, una repetición de una expresión o un hincapié en un determinado término. Como ha señalado Charmaz (2006), las transcripciones sin reiteraciones o muletillas pueden dejar fuera sentidos implícitos que suelen ser muy relevantes. Por ejemplo, expresiones o coletillas como “¿no?” o “¿sabes?” pueden entenderse en el curso de una conversación como invitaciones al entrevistador para que se implique en una determinada historia o para que muestre su acuerdo con un determinado punto de vista. También pueden interpretarse como expresiones en las que se dan por sentados –e incluso por compartidos– determinados significados entre el entrevistador y el entrevistado. En otros momentos, esas mismas coletillas pueden significar un esfuerzo del participante por encontrar la manera de decir o de contar alguna experiencia muy significativa.

Como puede comprobarse en cada uno de los textos transcritos, nuestras transcripciones eran fieles a las repeticiones y reiteraciones de palabras, muletillas, expresiones, etc. (véase, por ejemplo, los frecuentes “¿sabes?” y “¿sabes lo que te digo?” del discurso de Lluís Coloma, Anexo 9, interacciones 11, 13, 19, 20, etc.). Además, especificábamos entre paréntesis cuándo el músico había pronunciado o entonado con un énfasis especial una determinada palabra o expresión, o señalábamos también sus silencios o sus pausas (véase, por ejemplo, los frecuentes silencios y pausas “para pensar” de la entrevista con Sister Marion, Anexo 10, interacciones 13, 29, 31, 58, 67, etc.).

4.2. Otros materiales de análisis

Además de las transcripciones, nuestro análisis también tuvo en cuenta otros materiales complementarios. Concretamente nos referimos a una miscelánea de formatos producidos por tres de nuestros participantes, Gualberto García, Alan Bike y Big Mama Montse, que pueden ser consultados en los Anexos 12, 13 y 14. Obviamente se trataba de materiales que poseían sus propias condiciones de producción, no ligadas en este caso a los objetivos

e intereses de nuestra entrevista. No obstante, como iremos viendo a lo largo de nuestro trabajo, contenían elementos discursivos y reflexivos muy interesantes para acercarnos a momentos concretos del análisis.

En el caso de Gualberto García complementamos el análisis de su transcripción apoyándonos en diferentes entradas de su página web personal a las que este músico llama “tapitas”, evocando los aperitivos servidos habitualmente en muchos bares andaluces. En estas “tapitas”, que normalmente tienen una periodicidad diaria o semanal, este músico comparte una improvisación musical llevada a cabo en solitario en su estudio casero de grabación, acompañada por un dibujo y por un escrito reflexivo sobre su proceso de creación.

En cuanto a Álvaro Martínez Maluquer “Alan Bike”, su material de análisis adicional se componía de tres documentos. En primer lugar, un escrito autobiográfico –incluido en su espacio personal de la red social Myspace– donde resumía su trayectoria como músico desde finales de los años setenta. Aunque en el momento en que se redacta esta tesis Alan Bike ha cambiado dicha red social por Facebook, el mencionado escrito autobiográfico desapareció de la anterior plataforma digital y no puede encontrarse en internet. Sin embargo, a nosotros nos parecía un texto con un contenido reflexivo muy interesante y significativo que podía complementar adecuadamente determinados puntos surgidos durante su entrevista.

En segundo lugar, recogimos un breve escrito que el propio Álvaro Martínez había elaborado como publicidad y presentación de su personaje, el *bluesman* Alan Bike. Encontramos dicho texto en una guía de ocio y cultura que divulgaba actividades y conciertos musicales en la provincia de Cádiz. Álvaro Martínez presentaba a Alan Bike –y continúa haciéndolo a día de hoy, en su Barcelona natal– como un espectáculo que mezcla narraciones y música. En él, el *bluesman* va recordando, entre otras cosas, su infancia, su lugar de nacimiento –un imaginario lugar llamado Antequera (Mississippi)–, sus familiares, sus viajes, sus encuentros con otros personajes, etc. Como puede leerse en el escrito, Alan Bike “va alternando su historia, absurda por lo demás –como es la memoria, esa constante reinención de nuestro pasado– con viejas canciones... Su palabra evoca a los entrañables seres que acompañaron su existencia”.

En tercer lugar, incluimos un correo electrónico enviado por el propio Álvaro en el que nos hablaba de una fotografía de su grupo Buildings en la sala Magic de Barcelona,

a principios de los años ochenta. En un correo anterior le habíamos enviado dicha fotografía, que aparecía en su Myspace, interesándonos por saber a qué época de su trayectoria musical correspondía. Su respuesta nos pareció muy significativa porque recreaba para nosotros, desde el presente, aquella etapa de su juventud, precisamente anterior a su creación del *bluesman* Alan Bike.

Con respecto a Big Mama Montse, su material de análisis complementario tenía que ver con su faceta como escritora para la revista Blues&Co., publicación francesa especializada en blues. Concretamente nos interesaba su serie de dieciocho *entrevistas imaginarias* con músicas de blues, principalmente con las llamadas *damas del blues* del estilo conocido como *blues clásico femenino* (Bessie Smith, Ma Rainey, Alberta Hunter, etc.). En esas *entrevistas imaginarias* –que podrían considerarse, siguiendo la terminología de Mijaíl Bajtín, como ejemplos de *ventrilocución*– la propia Big Mama Montse hacía y respondía al mismo tiempo las preguntas, desde el conocimiento de la vida, la obra y la época de la cantante en cuestión. De entre esas dieciocho *entrevistas imaginarias* hemos incluido una de ellas aportada al azar por la propia Big Mama Montse: la de Big Mama Thornton.

Como dijimos en el Capítulo 4, las *damas del blues* fueron las primeras cantantes y compositoras que popularizaron el blues y lo convirtieron en un fenómeno musical de gran éxito a principios del siglo XX. Posteriormente, como consecuencia de la Gran Depresión económica de finales de los años veinte, muchas de estas artistas interrumpieron sus carreras o se dedicaron a otras profesiones. Desde entonces, sus contribuciones fueron olvidadas en gran medida y el blues pasó a ser identificado por el público y la crítica como un estilo con intérpretes y temáticas predominantemente masculinas.

A nuestro juicio, el trabajo reflexivo que encontrábamos en dichas *entrevistas imaginarias* era muy significativo y podía servirnos para complementar algunos momentos del discurso de Big Mama Montse. Nos parecía que ilustraba dos cosas importantes. Por un lado, el diálogo que esta música había ido estableciendo, desde su presente, con esa parte de la historia del blues. Por otro lado, su reivindicación del protagonismo de la mujer, no sólo dentro del blues sino también dentro de la propia sociedad.

En resumen, los materiales de análisis de esta tesis distribuidos en Anexos quedan como siguen:

Anexo 1 a 11: Principal material de análisis - Transcripciones de las entrevistas.

Anexo 12: Otros materiales de análisis (I) - Gualberto García (*tapitas*).

Anexo 13: Otros materiales de análisis (II) - Alan Bike (tres materiales: escrito autobiográfico en Myspace, publicidad/presentación del *bluesman* Alan Bike y correo electrónico con recuerdos de su grupo Buildings)

Anexo 14: Otros materiales de análisis (III) - Big Mama Montse (*entrevista imaginaria* a Big Mama Thornton para la revista francesa Blues&Co.).

Documento adjunto al formato físico de la tesis: disco recopilatorio con treinta y tres canciones (tres canciones por cada músico, representativas de su vinculación y trayectoria dentro del blues).

4.3. Estrategia de análisis: entre la deducción y la inducción

Para analizar los datos de nuestra investigación partíamos de un esquema de tipo deductivo incluido en la propia estructuración del guion de preguntas (véase Cuadro 5.2). Como hemos explicado más arriba, orientamos el diseño de dicho guion de tal manera que nos permitiese identificar en los relatos cómo había ido dándose en el tiempo la *conversación* con el blues para cada participante. No se trataba, por tanto, de utilizar la metáfora de la *conversación* en un plano únicamente lingüístico o teórico. Queríamos hacer que dicha metáfora estuviese viva de alguna manera durante todo el proceso de la investigación, incluyéndola en nuestro análisis empírico e incluso relacionándola o complementándola con otras metáforas que pudieran surgir a medida que íbamos trabajando con los datos.

Con este propósito establecimos un *sistema de categorías* que podíamos utilizar para analizar las transcripciones y que se correspondía con los tres objetivos concretos de investigación expuestos en el Cuadro 5.3., equiparables a las distintas “fases” o “momentos” que podrían darse en una hipotética *conversación*: 1ª categoría: “Inicios”; 2ª categoría: “Profundización y evolución”; 3ª categoría: “Sentidos propios, conclusiones provisionales”. En esas “fases” nos interesaba identificar, por un lado, el *qué* del relato;

es decir, acontecimientos, objetos, lugares, personas, tramas, secuencias, temas, historias, subhistorias, momentos de cambio, etc. Por otro lado, también estábamos atentos al *cómo* de la historia: formas del discurso, tiempos verbales, proposiciones deónticas, retóricas, valoraciones, explicaciones, justificaciones, interpretaciones, etc. de cada participante.

No obstante, nuestro análisis no podía quedarse en el esquema deductivo que acabamos de comentar. Teníamos, efectivamente, un planteamiento previo de preguntas, con unas temáticas que abordar y unos objetivos que cubrir. Pero, como también hemos señalado más arriba, con la propia elección del tipo de preguntas y con nuestra propia forma de entrevistar buscábamos poder ir más allá de lo que nos habíamos propuesto. Debíamos estar abiertos a lo inesperado, a todo aquello que no hubiésemos contemplado y que fuera enriqueciendo nuestra comprensión y nuestro análisis. Esto exigía dejarnos sorprender inductivamente por los textos de las entrevistas, encontrando categorías o temas generales de encuentro y desencuentro entre los participantes.

Por lo tanto, nuestra estrategia de análisis –al menos en lo que se refiere a esa *mirada inductiva* que buscaba dejarse sorprender por todo lo que pudiera ir *emergiendo* de los datos– se encontraba cercana a los principios de la Teoría Fundamentada (*Grounded Theory*) desarrollada por Barney G. Glaser y Anselm L. Strauss (Glaser y Strauss, 1967). En su versión original, publicada durante la segunda mitad de los años sesenta, este enfoque partió de una queja sobre las grandes teorías psicológicas o sociológicas del momento (estímulo-respuesta, funcionalismo, estructuralismo, marxismo, etc.). Según Glaser y Strauss (1967), éstas imponían de entrada un esquema cerrado de tipo deductivo y no permitían abrir los proyectos de investigación a elaboraciones teóricas que partiesen de un análisis sistemático de los datos; es decir, no tenían en cuenta la teoría que podía y debía ir *emergiendo* y *fundamentándose* en los datos empíricos. Como resultado, el quehacer científico acababa alejándose por completo de la experiencia cotidiana de las personas y era incapaz de dar cuenta de su complejidad y su imprevisibilidad.

En este mismo sentido, uno de los compañeros de Strauss, Howard Becker (véase, por ejemplo, el clásico *Boys in white*, de Becker, Geer, Hughes y Strauss, 1961), recordaba la queja de su maestro en la Universidad de Chicago, Herbert Blumer. Como relataba en *Trucos del Oficio* (Becker, 2011), Blumer era muy crítico con aquellos

científicos sociales que basaban su trabajo en un imaginario “escandalosamente incompatible” con lo que la gente hacía o experimentaba en su día o día:

Fui alumno de Blumer y aprendí la importancia que esto tenía mediante un ejercicio que nos instaba a hacer: elegir diez minutos de la propia experiencia e intentar explicarlos y comprenderlos utilizando cualquier teoría de psicología social que estuviera en boga en aquel momento. Al intentar aplicar, por ejemplo, la psicología del estímulo-respuesta (por entonces muy popular) a ciertas actividades mundanas como levantarse de la cama y tomar el desayuno, uno se daba cuenta de que no podía identificar los estímulos ni conectarlos de manera certera con la "respuesta" que estaba dando. Gracias a eso, entendimos pronto. Ninguna teoría disponible nos proporcionaba las palabras e ideas, el imaginario, que nos permitiera hacer justicia a la infinidad de cosas que veíamos y oíamos y sentíamos y hacíamos mientras andábamos por ahí haciendo las cosas propias de la vida diaria. (Becker, 2011, p. 28)

Desde la monografía titulada *Awareness of Dying* (Glaser y Strauss, 1965) –en la que describían las interacciones entre médicos, enfermos terminales, familiares y personal enfermero– y el posterior libro *The Discovery of Grounded Theory* (Glaser y Strauss, 1967) –donde articulan y presentan el enfoque metodológico utilizado en la anterior investigación– las interpretaciones y aproximaciones a la Teoría Fundamentada han sido muy diversas (véase, por ejemplo, Charmaz, 2006; también Trinidad, Carrero y Soriano, 2006, pp. 18-21). De hecho, entre los propios Glaser y Strauss fueron surgiendo divergencias a lo largo de los años, pudiéndose distinguir, a grandes rasgos, dos versiones de la Teoría Fundamentada: por un lado, la de Glaser, consistente con los principios iniciales de la clásica publicación de 1967 (generalización conceptual); por otro lado, la de Strauss, más centrada en la descripción y la interpretación (generalización descriptiva).

En lo que se refiere a nuestro análisis, nos encontramos más cercanos a esta última versión *straussiana*. De entrada, el bagaje teórico y metodológico de Strauss en la Universidad de Chicago, con una fuerte tradición en investigación cualitativa, conecta muy significativamente con el propio enfoque teórico y metodológico de esta tesis. Por ejemplo, su contribución al desarrollo de la Teoría Fundamentada partía de la influencia del pragmatismo y el interaccionismo simbólico, y sus referentes eran psicólogos como George H. Mead o John Dewey, entre otros. El propio Strauss admitía que esas referencias

habían resultado decisivas para la elaboración de los principios básicos iniciales de la *Grounded Theory*. En su trabajo con Juliet Corbin (Strauss y Corbin, 1990/2002), Strauss presentaba dichos principios tal y como sigue:

a) la necesidad de salir al campo para descubrir lo que sucede en realidad; b) la importancia de la teoría, fundamentada en los datos, para el desarrollo de una disciplina y como base para la acción social; c) la complejidad y variabilidad de los fenómenos y de la acción humana; d) la creencia de que las personas son actores que adoptan un papel activo al responder a situaciones problemáticas; e) la idea de que las personas actúan con una intención; f) la creencia de que la intención se define y se redefine por la interacción; g) una sensibilidad a la naturaleza evolutiva y en desarrollo permanente de los acontecimientos (procesos) y h) la constancia de la relación entre las condiciones (la estructura), la acción (el proceso) y las consecuencias. (p. 10)

De entre los trabajos de Strauss nuestra referencia básica desde el punto de vista del análisis es el publicado junto a la citada Juliet Corbin, titulado *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada* (Strauss y Corbin, 1990/2002). Si bien no vamos a seguir de una manera exhaustiva o estricta las técnicas o los procedimientos sugeridos en dicho libro, la propuesta de estos autores nos interesa fundamentalmente por tres razones. En primer lugar, porque la intención de Strauss y Corbin, declarada desde las páginas iniciales del texto, no es proporcionar “un libro de recetas” sino un acercamiento fluido y flexible al análisis de datos, adaptable a muy diversos ámbitos, enfoques teóricos y propósitos de investigación. “Ofrecemos”, dicen “una manera de pensar el mundo y de mirarlo que puede enriquecer la investigación... En esencia son derroteros, técnicas sugeridas, no mandamientos” (Strauss y Corbin, 1990/2002, p. 4).

En segundo lugar, nos interesa la dinámica entre *inducción* y *deducción* que proponen estos autores. Para ellos, una mala interpretación de la Teoría Fundamentada consiste en calificarla como una estrategia exclusivamente inductiva. Y es cierto que tanto la versión de Strauss como la de Glaser señalan la importancia de fundamentar las teorías en un análisis sistemático de datos. Sin embargo, ya desde la primera publicación en 1967, Glaser y Strauss hacían hincapié en el hecho de que el investigador no entra en su proyecto con una mente totalmente en blanco. Hay una inevitable interacción entre los datos y el investigador, o sea, entre los datos mismos y la interpretación que el investigador hace

del significado. En un epígrafe titulado “Pasar de la inducción a la deducción y viceversa” Strauss y Corbin (1990/2002) lo explican así:

El concepto de inducción suele aplicarse a la investigación cualitativa. Nuestra posición sobre el asunto es la siguiente: aunque las oraciones que expresan relación o hipótesis sí evolucionan a partir de datos (pasamos del caso específico al general), siempre que conceptualizamos datos o desarrollamos hipótesis, hasta cierto grado estamos interpretando. Para nosotros, una interpretación es una forma de deducción. Estamos deduciendo lo que sucede con base en los datos pero también en nuestras lecturas de los datos junto con nuestras suposiciones sobre la naturaleza de la vida, la literatura que nos acompaña y las discusiones que hemos tenido con los colegas (así es como nace la ciencia). En realidad, existe una interrelación entre la inducción y la deducción (como en todas las ciencias). **No estamos diciendo que ponemos nuestras interpretaciones por encima de los datos o que no permitimos que surjan interpretaciones. Lo que en realidad decimos es que reconocemos el elemento humano en el análisis y la posibilidad de distorsión del significado. Por eso consideramos importante que los analistas validen sus interpretaciones por medio de la comparación permanente de unos datos con otros.** (p. 149-150; énfasis del original)

De acuerdo con esta toma y daca continuo entre deducción e inducción, en nuestro análisis de las transcripciones podíamos identificar, por ejemplo, nuevas categorías o nuevos aspectos relevantes que surgían del propio análisis inductivo y que no habíamos contemplado en nuestro guion de preguntas. Al mismo tiempo, también podíamos matizar nuestras categorías previas de análisis con nuevas especificaciones o concreciones. En definitiva, si lo que nos interesaba era la *conversación* que estos participantes decían haber ido estableciendo con el blues, la combinación entre inducción y deducción podía acercarnos a la complejidad y la riqueza de dichas *conversaciones*, mostrándonos en qué elementos o en qué matices podían parecerse o agruparse, y en qué otros podían distanciarse o especificarse. Incluso podían surgir nuevas metáforas para trabajar con los datos de una forma más precisa o más específica, complementando o yendo más allá de la citada metáfora del *diálogo* o la *conversación*.

Por último, el tercer aspecto que nos parece especialmente relevante de la perspectiva de Strauss y Corbin es que promueve una *duda sana* durante todo el proceso de investigación. En otras palabras, estos autores sugieren *poner en suspenso* las propias

categorías de análisis y presupuestos teóricos, abriéndonos a la posibilidad de encontrar nuevas maneras de pensar en los fenómenos a medida que vamos trabajando con los datos:

Queremos que adquieran una manera de pensar acerca de los datos y del mundo en que viven. Deseamos que se cuestionen, que salgan con facilidad de lo que ven y escuchan y se eleven al nivel de lo abstracto y luego puedan regresar a moverse otra vez al nivel de los datos. Queremos que aprendan a pensar comparativamente y en términos de propiedades y dimensiones, de modo que puedan ver con facilidad qué es igual y qué es diferente. (Strauss y Corbin, 1990/2002, p. 8)

Como decíamos anteriormente, esta investigación ha partido de unos determinados presupuestos teóricos –sobre la cultura, la hibridación, la identidad, la música o el blues– que, a su vez, han conformado nuestros objetivos de investigación y la propia estructuración de nuestra herramienta metodológica. Sin embargo, esto no quiere decir que hayamos “impuesto” este esquema deductivo de una manera cerrada, impidiendo que durante el proceso mismo de la investigación pudieran ir surgiendo inductivamente nuevas categorías o nuevas formas más matizadas de pensar en las experiencias relatadas por nuestros músicos. Desde la ya citada combinación entre inducción y deducción, debemos ser conscientes de la imprevisibilidad y la complejidad de los ámbitos personales y culturales que intentamos comprender. Esto exige no solo trabajar los datos. También exige *trabajarnos* nuestra propia actitud hacia ellos. Tal y como explican a continuación Strauss y Corbin (1990/2002), el acercamiento a la complejidad de los fenómenos que investigamos requiere, conjuntamente, tolerancia ante la incertidumbre y un sano escepticismo:

La flexibilidad y apertura están ligadas a haber aprendido a soportar una buena dosis de ambigüedad. No es que los investigadores no quieran discernir los asuntos analíticamente, pero la urgencia de evitar la incertidumbre y de llegar rápidamente a la conclusión de la propia investigación se atempera con la comprensión de que los fenómenos son complejos y sus significados no se vislumbran con facilidad o que simplemente se dan por sentados. Esto se parece mucho a los procesos que estudian. La investigación es en sí misma un proceso sobre el cual nuestros antiguos estudiantes tienden a ser reflexivos. Al hacer su

investigación, disfrutan del flujo de ideas, pero no sólo de las ideas sustantivas, pues han aprendido que las ideas teóricas tienen su propio y precioso valor. Sin embargo, miran con escepticismo las teorías establecidas, por atractivas que parezcan, salvo que en algún momento estén sustentadas en la interacción con los datos. (p. 6)

TERCERA PARTE: ANÁLISIS DE LAS NARRACIONES

Adelanto de la estructura del análisis

El análisis discursivo que a continuación veremos en la tercera parte de nuestra investigación consta de cuatro capítulos.

El primer capítulo, titulado “El relato de las primeras búsquedas vitales y artísticas compartidas” sitúa a nuestros músicos en el contexto de hibridación socio-cultural que funcionará como elemento o base común del que parten las diferentes narraciones. Los participantes narran, dan sentido a los orígenes de sus identidades musicales y nos relatan ya cuales fueron sus primeros encuentros con la música y con el blues.

En el segundo capítulo, “Ramblin’ on my mind: el replanteamiento de los propios orígenes y derroteros”, los músicos se preguntan por sus vinculaciones a la actividad musical y más específicamente al blues: ¿por qué y cómo yo y la música?, ¿por qué y cómo yo y el blues?, ¿por qué y cómo esta conversación mantenida y reavivada en el tiempo? El blues aparece en este capítulo como un interlocutor todavía lejano, extraño, difícil, al que nuestros músicos tratan de ir entendiendo, comprendiendo, asimilando.

En el tercer capítulo, “My soul is blues rooted: de lo *extraño* a lo *entraño*” los músicos toman conciencia de la importancia de la *conversación* mantenida con el blues y constatan que sus raíces son *blueseras*. De ser un extraño y lejano interlocutor en el anterior capítulo, en este el blues conforma un ámbito de adscripción identitaria, familiar, íntimo, en el que los participantes se ven reflejados no solo como músicos sino también como personas.

Por último, el cuarto “Culturas personales *blueseras*” nos muestra ya las formas personales de entender el blues para cada participante, tanto en en plano simbólico como en el material. Cómo manejan las retóricas y las políticas identitarias comunes en el blues, sobre las que hablamos en el capítulo 4 de esta tesis, para componer y recomponer sus propios procesos identitarios.

CAPÍTULO 6. EL RELATO DE LAS PRIMERAS BÚSQUEDAS VITALES Y ARTÍSTICAS COMPARTIDAS

Introducción: magdalenas blueseras

En este capítulo vamos a explorar la forma en que los participantes entrevistados narran o dan sentido a los orígenes de sus identidades musicales. Vamos a ir mostrando cómo los músicos ajustan lo que podríamos denominar como “zoom narrativo” hacia sus pasados más distantes y rebuscan en sus orígenes todos aquellos elementos que, según ellos, impulsaron sus primeras *conversaciones* con la música y con el blues. Veremos cómo en este ejercicio de memoria el músico reconoce la ausencia de un arraigo completo en la propia tierra y el empuje o la apertura hacia otros ámbitos culturales. En este sentido, el viaje transoceánico que los conecta con los territorios *blueseros* de Inglaterra y Estados Unidos se produce literalmente “sin salir de casa”, tras el encuentro con vinilos, casetes, libros, revistas, programas de radio, etc. Podría decirse que dichos objetos funcionan en sus relatos como *magdalenas* de Proust, gracias a las cuales los músicos funden lo sentimental con lo artístico y evocan lo que les fue sucediendo, en algunas ocasiones con toda su intensidad y sensorialidad.

El ámbito de exploración de este capítulo de análisis y su conexión con los objetivos de investigación de esta tesis se muestran en el cuadro 6.1. El esquema del capítulo se adelanta en el cuadro 6.2.

CUADRO 6.1. Ámbito de exploración y conexión con los objetivos de investigación.

→ **Ámbito de exploración:** cómo el músico narra/da sentido a los orígenes de su identidad musical identificando los iniciadores/impulsores de su *conversación* con la música o ya con el blues.

→ **Conexión con los objetivos de investigación:**

- **Inicios de la *conversación* con el blues (Objetivo 1):** cómo es el recuerdo de los comienzos de sus respectivas *conversaciones* musicales y, más concretamente, sus respectivas transiciones, puertas de entrada o *enganches* hacia una conversación que ya podríamos denominar como específicamente *bluesera*.

CUADRO 6.2. Esquema del capítulo 6.

- **Introducción: magdalenas *blueseras***
- **1. “Nuevos mundos que se abren”: impulsos y búsquedas adolescentes**
- **2. Primeras encrucijadas: la “mística de la participación”**
 - 2.1. El círculo de amigos**
 - 2.2. La pista sonora familiar**
 - 2.3. Lecturas de iniciación**
 - 2.4. Lo biográfico y lo histórico**
- **Recapitulación**

En primer lugar, en el apartado “Nuevos mundos que se abren: impulsos y búsquedas adolescentes” exponemos el momento vital en el que se sitúan narrativamente los participantes: la adolescencia, vivida como un momento de cambios y de búsquedas donde lo musical empieza ya a tener relevancia. En segundo lugar, en el apartado “Primeras encrucijadas: la mística de la participación”, veremos cómo en la narración de los primeros encuentros con la música, o los ya más específicos encuentros con el blues, concurren múltiples intermediarios a través de los cuales el músico va articulando su relato: amigos, familiares, desconocidos, lugares, acontecimientos históricos, discos, instrumentos, medios de comunicación, etc. Siguiendo la terminología y el imaginario *bluesero*, las narraciones se nos van mostrando entonces como *cruces de caminos* donde lo material y lo humano, lo personal y lo cultural, lo íntimo y lo colectivo, se entretrejen continuamente.

En este segundo apartado nos ocupamos de cuatro áreas temáticas: el círculo de amigos, los familiares, las lecturas de iniciación y, por último, el entrelazamiento narrativo de lo biográfico y lo histórico. Exploraremos los recuerdos de las primeras escuchas y lecturas compartidas, junto a amigos o familiares; las menciones a las primeras agrupaciones musicales con las que tratan de emular a sus referentes de entonces; los primeros lugares que empiezan a frecuentar y en los que comienzan a cruzarse los caminos de otros “compañeros de viaje” igualmente asombrados ante la música o el blues; y también los acontecimientos políticos, históricos o sociales de los que son testigos.

Cabe señalar cómo en determinadas ocasiones las narraciones incluyen, además, *puntos de giro* (*turning points*) en los que el músico vislumbra un antes y un después en su trayectoria artística y personal. De acuerdo con la perspectiva narrativa apuntada en

nuestro apartado teórico, estos *giros* de la historia no van a interesarnos por su fidelidad o autenticidad histórica sino por la interpretación que de ellos hace el músico. En cualquier caso, lo interesante es constatar cómo ya desde estos momentos iniciales lo musical aparece como un elemento narrativo clave mediante el cual el participante va tratando de dar sentido a su propio devenir.

1. “Nuevos mundos que se abren”: impulsos y búsquedas adolescentes

El recuerdo de las experiencias musicales iniciáticas suele situarse, en la mayoría de las ocasiones, alrededor de la adolescencia. Esta última etapa es descrita generalmente por los músicos como un momento de inquietudes, cambios, rebeldías, desapegos, desorientaciones, búsquedas y nuevos descubrimientos. Valoraciones o descripciones de este tipo atraviesan, de una u otra forma, todos los relatos, desde el de Sweet Marta, la más joven, hasta el de Gualberto García, el más veterano. Veamos ambos casos.

Al comentar con Sweet Marta la muy habitual percepción del blues como algo melancólico y triste, esta música admite haberse guiado por dicho estereotipo en un principio, relacionándolo con el propio momento vital en que lo descubre. Su relato se articula a través de una coletilla recurrente (“¿no?”) –que podría entenderse como en parte dirigida a ella misma y en parte dirigida al entrevistador– que va revelando el cuestionamiento y la puesta en perspectiva de sus concepciones iniciales sobre el género. Al mismo tiempo, el blues funciona en la narración como algo que, según Marta, ha ido dándole impulso y sentido a toda su trayectoria vital y artística:

Entrevistador: Porque me comentaba Mingo, dice, a mí me gusta por ejemplo mucho un tipo de blues que se llamaba West Coast blues, o algo así, que es muy alegre, normalmente tenemos la percepción... en tu caso, ¿qué me dirías en tu caso?, tenemos la percepción del blues un poco como relacionado con lo triste y tal...

Sweet Marta: claro, sí, no, por eso te decía que sí que tiene mucha fama de que es algo muy triste y sí que tú cuando lo descubres, o al menos yo en mi caso, cuando lo descubrí estaba, ya te digo, en época de cambios en mi vida, entonces claro, a lo mejor yo la percepción o cómo lo cogí fue por ese terreno y no tenía por qué ser ese, ¿no? Pero yo me lo cogí un poquito, fue como, ocupó un momento en mi

vida muy importante, ¿no?, y me ayudó a tirar y a avanzar y a abrirme un poquito pues en otro mundo, ¿no?, entonces, realmente sí, el blues realmente cuando lo escuchas ya lo ves, con los años y el día a día no está siempre pensado en las cosas tristes o malas, ¿no?, al contrario, es algo que te da fuerza y que te ayuda a tirar pa'lante y a, ¿no?, y quiero decir que también es alegre, tiene un trasfondo, ¿no?, que en el fondo no es triste sino que es alegre. (Anexo 11, interacción 67)

Sweet Marta nos hace ver que tiene conciencia de que está intentando buscar una manera de contar su pasado consistente con su presente, es decir, con lo que ella, ahora ya, sabe que pasó. Es consciente de estar lanzando una tentativa o conjetura (a lo mejor...) como una conciencia teórica, no ya de su vida, sino de la operación narrativa por la cual se hace cargo de ella. Más adelante continúa diciendo:

Fueron una serie de experiencias emocionales que luego pues dejas de tener y... y bueno, se te abre, tienes otro mundo enfrente y mira, el blues apareció y fue lo que me ayudó a lo que te decía, ¿no?, a, fue un poco la gasolina que tenía yo para pues para tirar, y al final es un poquito lo que, yo me lo cogí así, ¿no?, es un poquito pues mi gasolina y lo que me ayuda a tirar, ¿no?, y aparte pues bueno luego también cuando ves que te vas profesionalizando en algo pues también es el, ese sentirte bien, ¿no?, que tienes, y que te engancha y te gusta y lo sigues haciendo, ¿no? (Anexo 11, interacción 68)

También en el relato de Gualberto García la descripción del impulso adolescente de cambio va unida a una reflexión más general sobre el paso del tiempo y la evolución de la propia perspectiva personal sobre las cosas:

Es que depende de la edad así... el mundo va cambiando con la edad que vas teniendo un poco, lo bueno es que al principio queremos cambiar el mundo, cuanto más joven eres más quieres cambiar todo, incluso te separas un poco de los padres porque quieres coger tu propia identidad. (Anexo 1, interacción 25)

Hay en el anterior párrafo una operación de tanteo con la que Gualberto intenta dar sentido a su pasado a partir de un tópico sobre la voluntad de los jóvenes de cambiar el mundo. Es decir, ve su vida, o un periodo de su vida, como un caso de una especie de ley universal que regula la vida de las personas. Por otra parte, el distanciamiento con respecto a los padres se mezcla con el recuerdo de su primera guitarra. Aparece entonces

la figura de su padre, que funciona obstaculizando el desarrollo de la pasión musical de su hijo:

Mi padre me prohibió tocar la guitarra y entonces [imitando la voz del padre], aquí no entra una guitarra en la casa... porque yo cuando estaba estudiando empecé con la guitarra y me dijo que me dejara de tonterías y que tenía que, que no quería, no quería, o sea que no me iba a comprar la guitarra, la guitarra me la compré yo porque me puse a trabajar y estuve un mes y pico trabajando y me compré una guitarra y después ya me salí y empecé y formé, ya empecé a tocar y cuando vio que ganaba más dinero con la guitarra y eso, pues ya le pareció bien, vio que yo, ya como tuve suerte y triunfé de joven pues no hubo problema, yo no veo, o sea que yo no critico a mi padre ni nada, lo veo que es una cosa de la época, ¿qué va a querer el padre? (Anexo 1, interacciones 89-90)

En los relatos de los demás participantes este tipo de descripciones sobre las inquietudes y los cambios de la adolescencia, la relación –conflictiva o no– con los padres e incluso las reflexiones en torno al paso del tiempo no aparecen, obviamente, ni en los mismos términos ni con el mismo nivel de profundidad o especificidad.

No obstante, en los ejemplos de Sweet Marta y Gualberto se entrevera ya un elemento muy significativo que encontramos en los relatos que hacen en este punto todos y cada uno de los once músicos entrevistados. Nos referimos al hecho de que las búsquedas artísticas de la etapa adolescente nunca son referidas como búsquedas solitarias. Más bien, los músicos recuerdan aquellas vivencias por el contraste con las vivencias de los otros: amigos (de la escuela, del barrio, etc.) o familiares (padres, hermanas, primos, etc.). Como en las habituales *encrucijadas* del imaginario del blues, en estas primeras narraciones encontramos un personaje principal o protagonista –el músico o la música en cuestión, tal y como él o ella se ve o se recuerda desde el ángulo del aquí y el ahora de la entrevista–, y también personajes secundarios que lo van acompañando. De estos *cruces de caminos* vamos a ocuparnos en el siguiente apartado.

2. Primeras encrucijadas: la “mística de la participación”

2.1. El círculo de amigos

En la descripción de la primeras experiencias musicales colectivas las búsquedas artísticas se van entrelazando de una u otra manera con las búsquedas adolescentes: conocer a chicas o chicos y compartir momentos especiales e irrepetibles con los nuevos amigos; sentirse partícipes de una misma “vibración” al leer un mismo libro, abrir y palpar un mismo disco, escuchar un mismo programa de radio o asistir a un mismo concierto; comunicarse y expresarse a través de la música y formar un primer conjunto musical, etc. Casi se diría que, para ellos, las vivencias asociadas a los discos, libros, revistas o lugares mencionados a lo largo de sus narraciones van *resonando* con las vivencias de aquellos otros con los que comparten el asombro y el entusiasmo juvenil por la música en general o por el blues en particular.

En el relato de Amadeu Casas, por ejemplo, la búsqueda musical de la adolescencia es descrita casi como si se tratase de una “expedición grupal sin salir de casa”. Este músico recuerda el nacimiento de su pasión por la música y su deseo de aprender a tocar la guitarra en los llamados “*discofóruns*”, que no eran otra cosa que reuniones de amigos organizadas en torno a aquellos “botines” –tal y como él los describe– recién descubiertos y compartidos. “Tesoros” que, como explica a continuación, debían evitar en muchos casos la censura del régimen franquista:

He conseguido tener muchos discos que aquí no aparecieron hasta muy tarde o que aparecían con portadas mutiladas, como la del Sticky Fingers de los Stones o cosas así, ¿no?, o el de, ¿cómo se llama?, la del Electric Ladyland de Hendrix, con las chicas desnudas, de aquella época, eso sí te pillaban... y lo conseguíamos así, por gente que iba a Andorra, o gente que, con amigos que iban y traían... Esas cosas eran así, cuando comprábamos nos repartíamos el botín porque claro, no teníamos dinero suficiente para pagar, comprar muchos discos, en aquella época, chavales de catorce, quince años, se compraba uno, uno, un disco, otro, otro, y entonces hacíamos como *discofóruns* y escuchábamos los discos mil veces hasta que, o con la guitarra intentando sacar cosas... nos encontrábamos en casa de uno y poníamos los discos, o singles, lp's, y ahí a escuchar todo el fin de semana, sábados por la tarde, domingos por la mañana,

todo el día escuchando los discos que traíamos, ibas con cinco discos y a reventarlos, una vez, otra vez. (Anexo 2, interacciones 99-100)

La descripción de Amadeu Casas recuerda al análisis de Walter Ong sobre las diferencias y semejanzas entre lo que este autor ha llamado la “oralidad primaria” y la “oralidad secundaria” (Ong, 1982). Dice Ong que ésta última, propiciada en un principio por el auge de nuevas tecnologías de la comunicación como el teléfono, la radio, la televisión o los discos, y ampliada o continuada en la actual era global con los móviles o internet, no dista tanto de la primaria como pudiera parecer:

Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, incluso su empleo de fórmulas... La oralidad secundaria es extraordinariamente parecida a la oralidad primaria, y también asombrosamente distinta de ella. Al igual que ésta, la oralidad secundaria ha engendrado un fuerte sentido de grupo, pues al escuchar las palabras habladas convierte a los oyentes en un grupo, un verdadero público, así como la lectura de textos escritos o impresos propicia la introspección de los individuos. Sin embargo, la oralidad secundaria origina un interés por los grupos inmensamente mayores que los de una cultura oral primaria: la “aldea global” de McLuhan. (Ong, 1982, pp. 134-135)

Efectivamente, los relatos de las primeras experiencias musicales transmiten –aunque obviamente con diferentes grados y matices según el músico– ese marcado sentido de pertenencia grupal al que se refiere Amadeu Casas al recordar sus “discofóruns”. Esa “mística de la participación”, tal y como la llama Ong, es también apreciable en el relato que hace Big Mama Montse sobre sus noches en diferentes clubs de Barcelona como Enfants Terrible, Doctor Watson y muy especialmente La Cova del Drac. Así explica, por ejemplo, la íntima conexión generada en aquellas inolvidables experiencias sonoras de su juventud en el Doctor Watson:

Cerca de donde yo estudiaba había un bar... que se llamaba Doctor Watson, y ese era un bar muy chulo que tenía un piano que estaba detrás de la barra y luego también había una vitrina en la cual había guitarras acústicas y entonces ibas allí, te podías poner a tocar, yo siempre iba y me ponía a tocar... debía tener 21 años, 22, y... porque bueno, yo siempre he ido con una guitarra... cuando iba a

estudiar con 14, 15 años siempre llevaba la guitarra y en la hora del patio tocaba para las amigas, o sea, la guitarra siempre ha sido parte de mí, y en Barcelona cuando iba a estudiar a la universidad pues también en los pisos en los que viví pues llevaba la guitarra y era como una forma de conectar con la gente, cantar y tocar, pero este bar ya tenía guitarra, entonces no hacía falta llevarla y a veces como hacemos los estudiantes pues salíamos de juerga y allí yo era un poco el centro de la atención y tocaba la guitarra para mis colegas allí y luego teníamos algunas cervecitas gratis... tocaba pues por ejemplo Child in Time de Deep Purple, canciones de Bob Marley, Woman No Cry, me acuerdo, ¿no?... pues algún tema de Jesucristo Superstar, diferentes canciones. (Anexo 7, interacciones 38-40)

En la narración de ese sentimiento de pertenencia grupal los participantes transmiten también en determinadas ocasiones sus formas particulares de entender la experiencia musical. Big Mama Montse, por ejemplo, habla de la música como un elemento de comunión o vibración entre los amigos. De hecho, reconoce que es la búsqueda de dicho elemento la que en un momento dado decanta su interés por la música afroamericana:

En mi juventud era heavy metal, sí, a mí me gustaba el hard rock, que después se convirtió ya en heavy metal y fui, tengo muchas entradas de conciertos de, que fui a ver, con 18 años, desde Iron Maiden, Rainbow, Saxon, Uriah Heep, o sea, tengo un montón de entradas de estos conciertos de rock duro, y... Barón Rojo, yo que sé, toda esta movida pues íbamos mucho con una pandilla a un local que se llamaba... los Enfants Terribles... luego al empezar a trabajar así como técnico de sonido, mientras estudiaba hacía prácticas, iba a soldar cables, iba pues a hacer bolos pero como técnico, como aprendiz, cargando camiones también... entonces pues una vez pues fui haciendo algunos conciertos detrás del escenario y empecé pues a desmitificar un poco lo que era el heavy metal o el hard rock o este rock que había pues aquí, y... no sé... lo que yo entendía que había como una filosofía de rebelión, de... una cosa grupal, de colegas que tienen una misma forma de vibrar y tal, pues me fui desengañando y entonces me pasé radicalmente al jazz, del heavy metal al jazz... sí, radicalmente, fue como... dejé de interesarme Michael Schenker y esta gente, ¿no?, y después me empezó a

interesar Count Basie, Duke Ellington, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald. (Anexo 7, interacción 33)

Tras el relato de este cambio “radical”, aparece en el discurso de Big Mama Montse un elemento muy habitual en las narraciones de lo demás participantes: el *punto de giro* (turning point). Con este recurso narrativo el músico vislumbra un antes y un después en su historia y la orienta ya por completo hacia el encuentro decisivo con el blues. En el caso de Big Mama Montse, este *punto de giro* viene representado por su llegada a La Cova del Drac, que también funciona en su relato como un nuevo ejemplo de esa comunión o vibración musical colectiva mencionada más arriba. Es más, si pudiéramos ilustrar visualmente la “mística de la participación” de la que venimos hablando, sin duda tendríamos que recurrir a la imagen que mostramos más abajo, tomada por el fotógrafo catalán Jordi Vidal en La Cova a finales de los años ochenta. En ella aparece el primer grupo de blues formado por Big Mama Montse, Big Mama & The Blues Messengers, donde cruza ya su camino con otros músicos de blues que le irán acompañando desde entonces, entre ellos Amadeu Casas:

Iba a un local a Barcelona que se llamaba La Cova del Drac, que ya no existe, bueno ahora existe otro local que se llama igual pero está en otro sitio... en aquel local pues empecé a conocer músicos de jazz en Barcelona, y más tarde allí fue cuando yo empecé a cantar blues también en las jam sessions... Sí, Doctor Watson... en este bar pues la cosa fue que nos cerraron el bar [risas], y entonces pues tuvimos, con los colegas pues íbamos con las motos por aquí, por allí, buscando sitios donde hubiera música en directo y fuimos a La Cova del Drac, y en La Cova del Drac pues allí pues había músicos que tocaban blues y yo pues empecé a cantar allí como en plan *jam session*, me invitó el cantante a cantar allí, y... que le conocía, Ricky Gil, del grupo Brighton 64... él cantaba en este local y con un grupo de blues, y entonces pues fui, allí, cuando fui allí a La Cova del Drac y había un muy buen guitarrista que era Amadeu Casas y Riqui, y luego también Riqui Sabatés, con el que ahora estoy también tocando... me apetecía cantar entonces, estaba más enfrascada cantando, buscando blues, y repertorio, y como ya había un buen guitarrista en el grupo entonces yo ya me concentré en cantar... teníamos un grupo que era Big Mama and The Blues Messengers. (Anexo 7, interacciones 35, 45-48)



Imagen 6.1. Fotografía de The Blues Messengers en una actuación en La Cova del Drac, tomada por el fotógrafo Jordi Vidal. En primer término, al piano, August Tharrats. A la izquierda, el saxofonista Dani Nel·lo. Detrás de él, Big Mama Montse. Por último, con gafas, Amadeu Casas.

En otros casos, como el de Quique Bonal, el relato de las primeras búsquedas musicales compartidas y los primeros encuentros con el blues va unido al recuerdo de la experimentación adolescente con las drogas:

Recuerdo una fecha que me marcó que fue un concierto de Dr. Feelgood que fuimos a verlo a Punta Umbría, yo era casi un niño... pues ese concierto digamos que fue un poco como, lo que sí me ayudó un poco a intentar descubrir más del blues porque fue una experiencia que me marcó, yo ver a esos cuatro tíos que salieron allí de repente empezar a dar caña, a mis amigos y a mí nos dejó flipados, ¿no? Entonces luego cuando íbamos para casa, yo todavía era, ya te digo, un pequeño, y había un control de la policía, porque allí, eh, bueno pues había un olor a marihuana y hachís bastante... entonces estaban haciendo una redada, total, yo no llevaba el carnet, yo no sé si lo tenía por entonces, y me escapé así por los pinos, era de noche, total, que me vieron que me escaqueaba, me cogieron... me metieron en la furgona de los chorizos, y bueno, una anécdota que se me quedó ahí grabada. (Anexo 8, interacciones 30-34)

Como en el relato de Big Mama Montse, un local emblemático, en este caso La Carbonería de Sevilla, funciona en la narración de Bonal como punto de encuentro decisivo con el blues. El *turning point* aparece en su caso cuando recuerda un concierto

del grupo sevillano Los Bluesters en dicho local a mediados de los años ochenta. Para Bonal, aquel concierto supone el encuentro con su maestro, Bishop Cochran, quien le enseña a tocar blues y a investigar y profundizar en sus fundamentos teóricos:

Pues sí, empecé a, un poco más a ver y a investigar blues y tal, pero ya cuando me fui a estudiar a Sevilla, encontré un cartel en la Universidad, ya tocaba yo un poquito más, ¿no?, más acordes, más canciones, de un profesor americano que daba clases de blues, clases particulares de guitarra, y previamente a este tío lo había visto yo en La Carbonería... en tiempos había más ambiente blusero, y otro concierto también que vi que me marcó mucho fue un grupo de blues de Sevilla... se llamaban Los Bluesters, fue uno de los primeros grupos de Sevilla de blues, te estoy hablando de hace... todavía no eran los noventa, cerca de los noventa... que estaba pues Antonio Smash de batería, otro de los compañeros con los que luego coincidí en Caledonia, y este americano tocando la solista, que me impresionó mucho... Entonces por casualidad vi el cartel, se llama Bishop Cochran, sigue por Sevilla pero no, no es demasiado conocido, y este hombre pues me enseñó lo que es la base del blues, es decir, ya me enseñó acordes, tipos de acordes, escalas, pero todo desde un punto de vista más teórico, ¿no?, conociendo la, el mástil, lo que son los diferentes tipos de acordes, las diferentes escalas, y también me daba mucho material para escuchar, entonces sí que podría decir yo que él fue el origen mío del contacto con el blues, blues. (Anexo 8, interacciones 34-38)

2.2. La pista sonora familiar

El hecho de que un lugar, un concierto, un grupo, una canción o un disco evoque el encuentro con los otros (amigos, conocidos, desconocidos, etc.) también incluye en algunos participantes al propio entorno familiar: la influencia de madres, padres, hermanas, primos, etc. En el caso ya comentado de Gualberto, dicha influencia obstaculiza en un principio su vinculación a la música. Sin embargo, en los ejemplos que vamos a ver a continuación la familia proporciona una especie de “pista sonora” que el músico reconoce haber perseguido desde entonces.

El guitarrista onubense Quique Bonal, por ejemplo, asocia sus primeras vivencias musicales con los momentos vividos junto a sus compañeros de clase o sus amigos más cercanos en la década de los ochenta. A su vez, recuerda también la *educación musical*–

utilizando sus propios términos– recibida a través de uno de sus primos, que le da a conocer la música británica y americana que desde entonces comienza ya a gustarle:

Tengo un primo que es mayor que yo que es de Madrid y siempre le ha gustado la música, entonces nos veíamos en vacaciones, en Navidad, Semana Santa, y cuando yo era todavía un niño pues él venía de Madrid con las últimas novedades de vinilos y de discos, siempre me estaba poniendo al día, pues los Eagles, Supertramp, Queen, en fin, también música americana muy buena, de rock'n roll, los Beatles por supuesto, y él fue un poco el que me empezó a, un poco a educar musicalmente, ese tipo de música que te estoy comentando, todo música setentera, hombre ya cosas más de los ochenta y eso... (Anexo 8, interacciones 12 y 27)

Para Víctor Uris, la educación musical recibida en su casa tiene un claro protagonista: la radio. En esa ausencia inicial de cualquier referencia visual, convergen, entre otras cosas, la copla o los boleros de Machín junto a los Beatles, Dylan o Santana. Uris describe todo este proceso de exploración y descubrimiento cultural y musical como si se tratase de un “buceo”. En esta “inmersión” el músico entrelaza en su discurso, como Alan Bike y Mingo Balaguer más arriba, los hechos históricos y políticos con sus primeras preferencias musicales, entre ellas la Nova Cançó catalana:

Pues mira, por un lado, de pequeño, porque yo en mi casa no teníamos tocadiscos ni nada, yo tenía la radio, hasta que llegó la televisión, y en la radio como te puedes imaginar, estaba la música desde Machín hasta la música cubana, que era la única música que se oía, hasta la copla, muy poquita música mallorquina porque no la ponían ni borrachos, pero sí sabía por transmisión oral canciones típicas de aquí, mallorquinas, y luego, evidentemente, cuando ya empecé a tener a partir de los 12 años con los amigos pues que si los Beatles, que si esto, y uno tenía un tocata, y en el colegio estaba el pijo de siempre que tenía pasta y le traían de Inglaterra el disco de Santana, y entonces íbamos buceando, entonces yo me movía otra vez eclécticamente, a mí me gustaba Dylan, a mí me gustaba los Beatles que eran mi referente más grande, que era lo que más me gustaba, los Creedence, luego también me gustaba mucho Serrat, luego ya a medida que fui creciendo que ya era como más reivindicativo todo eso, me gustaban todos los

cantautores catalanes que luchaban contra el franquismo, me gustaba desde Serrat, Lluís Llach, toda esta movida. (Anexo 5, interacción 133)

Por su parte, Sister Marion recuerda una primera exposición a los sonidos negros a través de las emisoras de radio sintonizadas por su padre. Identifica además los primeros “atisbos” de blues que, tal y como ella los describe, se le aparecen por sorpresa en mitad de una canción del grupo irlandés U2 a finales de los años ochenta:

Sí, yo recuerdo, bueno que mi padre le gusta Ray Charles, le gusta la música negra, y tampoco iba muy más allá porque además siempre explica que, que en su época o escuchabas el Dúo dinámico, y los pone verdes a todo el resto de música, y él iba a buscar emisoras que pusieran música negra y... y bueno sí que tenía algún casete de Ray Charles, de Aretha Franklin y yo recuerdo ese casete de Ray Charles, por ejemplo, y em... ¿qué más?, luego ya de adolescente eso que escuchas música, la que está en el momento y cuando hay como notas de blues, dices ¡uy!, esto, ¡uy!, ¿sabes?, lo reconoces enseguida, ¡uy, aquí, ¡esto me gusta!, y esto me pasó por ejemplo con el disco de U2 el Rattle and Hum que hay una canción que toca B.B. King, y pensé esto es diferente, esto es otro recuerdo que tengo, y luego también me acuerdo de un casete que compré de recopilatorio de blues del Corte Inglés y ahí ya, eso, encontré más canciones así, ya... creo que a lo mejor era el primero así de blues que tuve. (Anexo 10, interacción 24)

De manera parecida a Sister Marion, en el relato de Sweet Marta la influencia de su padre y su hermana mayor actúan como impulsores de su interés inicial por la música y más concretamente por la música que ella llama “de raíz”. En un apartado posterior de este análisis veremos cómo la expresión “de raíz” va a plantear interesantes reflexiones a nuestros músicos. Por el momento, Sweet Marta resume así algunos de los primeros *sonidos negros* escuchados en su casa:

En mi caso la influencia vino un poco, musicalmente en mi casa quizás mi padre tiraba más que mi madre en ese sentido, e influencias pues bien del blues no, pero sí de raíces, ¿no?, rhythm and blues, jazz, o soul, es un poquito lo que yo empecé a escuchar, ¿no?, Otis Redding o los Boney M, por ejemplo, bueno que yo me acuerde, o bueno los Creedence, ah, sí, un poquito va por ahí, también de mis hermanas, porque yo soy la pequeña de tres, entonces también bueno la mayor

pues eso también me influyó un poco en la música, ¿no?, que tenía, y luego a partir de ahí ya fue un poquito ya cosa mía. (Anexo 11, interacción 16)

2.3. Lecturas de iniciación

La “mística de la participación” está también presente en aquellos relatos en los que el músico no sólo recuerda sus primeras escuchas sino también sus primeras lecturas e investigaciones sobre la música o el blues. Lecturas que bien podríamos calificar como “lecturas colectivas” y con las que van entrando en contacto con toda una serie de “significados sociales compartidos” muy comunes entre los músicos y aficionados al blues. Se trata de una operación básica en la construcción de la identidad: la búsqueda de un pasado común, compartido, y de mitos fundacionales. Las decisiones que los músicos toman al respecto –por ejemplo, colocar en el centro del relato a determinados nombres, como Robert Johnson– resultan esenciales en el desarrollo de sus hipótesis identitarias concretas dentro la difusa cultura del blues: ¿qué tipo de músico de blues soy?, ¿qué referentes me mueven?

Mingo Balaguer, por ejemplo, maneja ya una referencia básica que comparten otros participantes como Alan Bike o Malcolm Scarpa: el investigador británico Paul Oliver. Como vimos en el capítulo 4, Oliver es, junto a David Evans, uno de los nombres clave dentro de los estudios sobre blues, normalmente citado por la gran mayoría de músicos, aficionados o estudiosos del género desde la década de los sesenta.

Pero no sólo en esto encajaría el discurso de Mingo con el de otros participantes o con el de otros músicos de blues de diferentes países y épocas. Su alusión a esa especie de “liturgia” contenida en el hecho de abrir y palpar un disco de vinilo y el recuerdo de su asombro ante todo aquello que acompaña al formato físico de un álbum (portada, ilustraciones, fotografías interiores, tacto, etc.) recuerda a su vez a las palabras de Bob Dylan recogidas en el capítulo 4. Dylan, por mediación del productor John Hammond, decía haberse quedado asombrado al descubrir la música de un *bluesman* desconocido por él hasta entonces, Robert Johnson. La atracción había comenzado antes incluso de que la aguja tocara el disco. “Qué carátula más electrizante”, escribe en su autobiografía el músico norteamericano. “La admiré detenidamente. Fuera quien fuese el cantante de la imagen, ya me tenía hipnotizado”. En términos similares a los de Dylan, Mingo Balaguer lo recuerda así:

Mingo Balaguer: en esa época por ejemplo había un libro que lo tengo que tener por ahí, que se llamaba *La Historia del blues*, de Paul Oliver, que era un inglés, que escribía sobre eso, eh... pues sí, ahí, ese, ese libro cuando cayó en mis manos, igual que en las manos de todos nosotros, pues lo devorábamos, nos lo leíamos porque la verdad es que nos interesaba saber, saber sobre la cultura, sobre la cultura esa, ¿no? ...ya empecé ya, a, a adentrarme involuntariamente dentro de, digamos, de este campo de investigación, ¿no?, de este, de intentar ver todo lo que caía, todo lo que caía en nuestras manos de esa época que fuera de blues, ya fueran revistas, ya fueran libros, ya fueran discos, las, yo me acuerdo las portadas de los discos, por ejemplo, los discos se abrían, se, se veían dentro las fotos, todas esas cosas nos llamaban muchísimo la atención.

Entrevistador: claro, claro, y, y, y era eso, ¿no?, ese libro por ejemplo era de cabecera, ¿no? , me dices tú, ¿no?, que lo escu, lo, lo leyó mucha gente...

Mingo Balaguer: sí, ese libro, ese libro recuerdo que lo tenía el armonicista este que te he hablado que se llamaba Rafael Barbudo, Rufus [integrante del grupo Bluesters, mencionado más arriba por Quique Bonal], lo, lo tenía y me lo, me lo pasó y... bueno, me lo leí en una noche, ya te digo... y todo, todo lo que, lo que caía, porque realmente no había mucho, no había mucho donde, donde rascar. (Anexo 3, interacciones 54-56)

La mención a Paul Oliver y la continua oscilación entre escuchas, lecturas e investigaciones comentada por Mingo Balaguer se encuentra también en el discurso de Malcolm Scarpa. Este músico recuerda la atracción irresistible de aquellos nombres y aquellas historias ubicadas en el lejano río Mississippi. Nuevamente, aparece en el relato un compañero de viaje con el que compartir el asombro y el deseo de ir conociendo más y más sobre el género: el armonicista Ñaco Goñi. A mediados de los años ochenta, Ñaco y Malcolm comenzarían a tocar como dúo de blues, una colaboración que se prologaría en los siguientes años y que había ido forjándose, según el músico, en una galería del Metro del barrio de la Providencia en Madrid. De hecho, el disco recopilatorio que acompaña al formato físico de esta tesis recoge tres temas en los que Malcolm y Ñaco tocan juntos. Gracias al libro de Paul Oliver, Scarpa relata cómo ambos empiezan ya, desde una década antes, a imaginar y a “moverse” en el mismo espacio y tiempo de los primeros *bluesmen*:

Sí bueno, sacaron, es de esa época, los setenta, primeros setenta... un libro que no lo han reeditado nunca, y es una pena porque bueno, pues yo lo tengo... es imposible incluso llevarlo al encuadernador porque lo iría perdiendo por el camino de lo destrozado que está el libro, ¿no?, em, que se llamaba, *Historia del blues* de Paul Oliver, que es un estudioso inglés además... inglés sí, no es americano, entonces lo sacó la editorial Nostromo, y nada, entonces pues ahí, y además, Ñaco también, Ñaco se lo compró y nos pasábamos horas comentando la de gente que aparecía ahí, que ponían que eran pues piezas angulares dentro del blues o personajes clave, ¿no?, pues te nombraba a Robert Johnson y dices, bueno, ¿y qué puedo escuchar yo de Robert Johnson si no hay nada y lo pone aquí?, es la cosa esta de que en el libro te lo nombran y es como si te encienden una mecha ahí, tengo que, tengo que oírlo o pone aquí, pero mira no solo Robert Johnson, es que también es este otro, este otro, joder es que tenía que ser genial, fíjate la foto que viene aquí, qué cara más buena y cosas así.... Sí, sí, hombre ya cuando, cuando lo encontrabas era pues eso, como quien va buscando oro en la fiebre del oro y encuentra ahí las pepitas y ya por fin todo mi esfuerzo recompensado. (Anexo 6, interacciones 48- 51)

Otra muestra de búsquedas y lecturas adolescentes compartidas la encontramos en el relato de Alan Bike. En un momento de su entrevista este músico recuerda las primeras formaciones musicales con sus amigos, orientadas en su caso hacia la psicodelia norteamericana. Al hilo de ese tema, evoca también cómo su pandilla de amigos de la Barcelona de mediados de los setenta –influidos por la lectura del libro de Jesús Ordovás *El Rock Ácido de California*– llega incluso a asumir las dicotomías de sentido y significado que desde la década anterior venían produciéndose entre la Costa Este y la Costa Oeste de los Estados Unidos. Esta última, según cuenta el músico, era asociada no sólo a un determinado estilo de música, el llamado “rock psicodélico” de bandas californianas como Grateful Dead o Jefferson Airplane, en las que se deja sentir una muy notable influencia *bluesera*. También era vinculada a una determinada forma de ver y de vivir la vida, incluyendo, por ejemplo, cuestiones directamente relacionadas con las drogas, las formas de vestir, el aspecto físico, los lugares de residencia o los estados de ánimo. Alan Bike rememora tal y como sigue las distintas formas de ver la vida que, atravesando el océano Atlántico, llegaron a colarse en su círculo de amistades:

Había un libro de cabecera digamos de cuando yo tocaba así en plan más psicodélico que era el Rock Ácido de California de Jesús Ordovás, que leías así en plan de a ver qué bandas hay para saber historias de estos tipos... A mí siempre me ha gustado mucho todo el rollo de la Costa Oeste... todo el rollo hippy tiraba mucho a la Costa Oeste... California, y mar y solete y tal, pero luego había los más oscuros... que estos era, estos eran Costa Este, estos eran la gente de Velvet Underground y compañía... la gente con la que yo tocaba, con la que, con la que más o menos nos relacionábamos, aquello era, aquello era como, bua [tono despectivo], era una cosa de, de eso, de, de tipos oscuros y urbanos, muy urbano, cuando el rollo se trataba de ser muy campestre, muy hippy, muy eso, vete al campo muchacho, y mucho color y mucho San Francisco.... La Oeste era psicodelia y ácido y marihuana y demás, la Este era el rollo más yonki entonces, quiero decirte, claro, de entrada quiero decir, ese rollo no, no molaba, hasta que se puso de moda, todo el mundo se metió a yonki [risas] en plan todo el mundo era oscuro. (Anexo 4, interacciones 27-31, 66-67)

2.4. Lo biográfico y lo histórico

En los casos de Alan Bike y Mingo Balaguer la “mística de la participación” aparece relatada desde el entrelazamiento entre lo biográfico y lo histórico, lo íntimo y lo colectivo. La anécdota personal o el recuerdo de una vivencia se va mezclando con alusiones muy significativas al contexto sociopolítico y cultural de la Transición española (véase más abajo la Imagen 6.2). Así lo evoca Alan Bike, por ejemplo, en el párrafo inicial de su presentación autobiográfica:

Empecé a tocar la guitarra en fiestas adolescentes, por aquello de que las chicas se fijaran en mí. En 1975 conocí a unos chavales con los que formé mi primera banda: ARIBAU. Era el nombre de la calle donde ensayábamos. Hicimos bastantes bolos universitarios, actuamos en el mítico Salón Diana y tocamos el cielo en la fiesta de la CNT en Montjuic, en julio de 1977: un mitin espectacular que reunió a unas 200.000 personas a las que la buena de Federica Montseny quería llevar de nuevo a la Guerra Civil. Pero los autogestionarios de la época preferíamos ponernos ciegos y quitarnos la ropa a la menor oportunidad. (Anexo 13)



Imagen 6.2: La imagen, tomada por el fotógrafo catalán Manel Armengol, muestra a la política y sindicalista anarquista Federica Montseny dirigiéndose a la multitud asistente al mitin de la CNT celebrado en Barcelona, en julio de 1977. Este es el evento al que hace referencia Alan Bike en la anterior cita. Montseny había sido ministra de sanidad durante la II República y tras el final de la Guerra Civil había tenido que exiliarse a Francia. Aquel mitin suponía su regreso a España tras la muerte de Franco y la reinstauración de la democracia (García Guirao, 1988).

En otro momento de su discurso, Alan Bike reflexiona sobre la “modernidad” asociada por aquellos años al movimiento hippy norteamericano y a la música procedente de Inglaterra y Estados Unidos. El músico alude a dicha “modernidad” desde un drástico contraste con el contexto cultural de la España de finales de los años setenta. Tanto él como otros músicos, por ejemplo Malcolm Scarpa, califican dicho contexto como “bastante aburrido, desagradable y muy formal”, (Anexo 4, interacción 100) o como un desierto o “erial” cultural (Anexo 6, interacción 38). Lo anglosajón funciona entonces como impulsor de una clara desvinculación con respecto a las referencias y tradiciones culturales y musicales españolas, predominantemente asociadas hasta ese momento con la dictadura de Franco. Así lo explica Alan Bike:

Bueno, todo lo que era español, quiero decir, tenía ese componente ya de prejuicio político, también de que, hostia, lo español tenía que ver con lo franquista y que esto se dejaba al lado, quiero decirte, yo qué sé, nadie quería saber de coplas y de flamenco, y si había flamenco a lo mejor, yo no sé, yo tampoco lo recuerdo mucho si, quiero decir, algo como más rajao, más auténtico, pues a lo mejor sí que se

desvinculaba de, como algo anterior a digamos a lo franquista, pero, pero más que nada todo lo que sonaba español, eso, tu tenías el prejuicio de que era una cosa nacional, católica, hostia, lo enrollao era escuchar bandas americanas y dejarse el pelo largo, ser hippy, era, era lo que, lo que estaba pasando ahí. (Anexo 4, interacción 22)

En el email incluido en el Anexo 13, Álvaro vuelve a unir narrativamente el recuerdo de un momento biográfico perteneciente a sus inicios como músico con el marco cultural e histórico de la España del momento. Esta vez, en el ejercicio de memoria puesto en marcha ante la fotografía de su grupo Buildings en la sala Magic de Barcelona, el músico reflexiona, entre otras cosas, sobre la nueva “modernidad” representada en los años ochenta por la “movida madrileña”.



Imagen 6.3. Fotografía del grupo Buildings. A la derecha, frente al batería, Álvaro Martínez “Alan Bike”.

Es muy significativa la “desubicación” o “desorientación” que atribuye tanto a su generación como a la anterior, a la que pertenecían los miembros del grupo Máquina mencionados. Como ya dijimos en el capítulo 4, Máquina en Barcelona y Smash en Sevilla se encuentran entre los primeros grupos de rock españoles claramente influidos por el blues desde mediados de los años sesenta. Al margen de esto, el relato autobiográfico de este músico comienza ya a decantarse hacia el blues, apuntando así al origen de la creación de su personaje escénico, el *bluesman* Alan Bike:

Esta banda se llamaba *Buildings* y era la deformación de *New Buildings*... El local donde actuamos en la foto es el Magic, que aún existe y a cuya inauguración recuerdo haber asistido con los amigos de Aribau, y en donde solían actuar los viejos músicos barceloneses de los 70, como Enric Herrera o Josep María París, a los que admirábamos desde los tiempos del grupo Máquina al que habían pertenecido. Toda esa generación quedó un tanto descolocada con la llegada del punk y la nueva ola. Algunos de nosotros nos cortamos el pelo, cambiamos de vestuario y seguimos adelante, más o menos convencidos. El testigo de la modernidad se lo habían llevado a Madrid, donde decían de nosotros que éramos “escasamente excitantes”. Y no sería por la cantidad de anfetaminas que tomábamos. En Buildings estuve alrededor de tres años, hasta que me aburrí. La separación no fue demasiado cordial y no he vuelto a saber de los demás, excepto de Miquel, el batería, al que le trasplantaron el hígado no hace mucho al parecer con éxito. Luego estuve un tiempo sin tocar, hasta que apareció La Ley Seca por casualidad y me inventé a Alan Bike para actuar solo. Las bandas resultaban demasiado complicadas (continuará). (Anexo 13)

También Mingo Balaguer entrelaza el recuerdo de sus primeras experiencias musicales en la adolescencia con el contexto sociopolítico y cultural de la última etapa de la dictadura franquista. Vuelve a aparecer aquí una referencia cruzada a otro integrante de esta investigación, Gualberto García, concretamente su grupo Smash. Mingo evoca así la asimilación a finales de los años sesenta de algunas de las referencias contraculturales y musicales características del movimiento hippie estadounidense:

Sí, bueno en aquella época, eh, eh, este tío que yo te digo de la clase por ejemplo, al que le gustaba Grand Funk Railroad y todos estos músicos, el Jimi Hendrix, todos estos, era un bicho raro, era un tío que tenía el pelo largo, era, era un tío este que se consideraba un bicho raro, la gente decía este tío está loco, este tío en clase pues, me acuerdo que en trabajos manuales se llevaba allí un, un magnetofón de estos de cintas y ponía este tipo de música y la gente, quillo quita eso ya, tal y cual, era una cosa extraña, ¿no?, era, era, era una cosa pintoresca, luego ya un poquito más adelante ya empezó, empezaron aquí Julio Matito y Smash y toda esa historia, y todo ese rollo, empezó aquí, coincidió con ese movimiento, eh, y lógicamente todo el mundo que le gustaba, que le gustaba este tipo de música era, digamos, el rebelde de esa época, se vestía, me acuerdo que se, que se llevaban las

casacas estas militares verdes, coincidiendo un poco con, quizá, con la imagen de, del movimiento del, del Vietnam y toda la historia, porque sí, había gente todavía que sus padres estaban en, a través de las bases, en, en, todavía en Vietnam, y toda esa historia. (Anexo 3, interacción 38)

Recapitulación

En este primer capítulo del análisis los músicos han ido recordando sus primeros encuentros o *conversaciones* con la música y con el blues, asociándolos con el marco más amplio de sus inquietudes y sus búsquedas de adolescencia y juventud. Ha aparecido entonces en los relatos toda una encrucijada de objetos, personas, lugares, tiempos, acontecimientos históricos, etc. a través de los cuales los participantes han ido dando sentido a los orígenes de sus identidades musicales. Un *cruce de caminos* donde, como suponía la perspectiva de Antonie Hennion adoptada en nuestro apartado teórico, lo material y lo humano, lo personal y lo cultural, lo íntimo y lo colectivo, han ido entretejiéndose continuamente. Además, aparece ya en los relatos una forma de entender o concebir la experiencia musical que otorga una enorme importancia al plano social, compartido, más concretamente al formato del encuentro y el intercambio: reuniones de amigos, *discoforums*, *jams sessions*, clubs, etc.

Esquemáticamente, los aspectos más importantes recogidos en este momento del análisis podrían resumirse tal y como mostramos en el Cuadro 6.3.

CUADRO 6.3. Recapitulación y principales áreas temáticas analizadas

- Los músicos dan sentido a los orígenes de sus identidades musicales.
- Sitúan las experiencias relatadas –los primeros discos, las primeras lecturas, las primeras agrupaciones, la asistencia a sus primeros conciertos– en sus años de adolescencia.
- Muy importante ya aquí el elemento social, compartido, de la experiencia musical: aparecen las *encrucijadas*, el círculo de amigos, los familiares, los desconocidos que luego serán compañeros de viaje, etc.
- Búsqueda de un pasado común, de mitos fundacionales a través de lecturas e investigaciones.
- *Cruce de caminos* continuo entre lo personal y lo cultural, lo biográfico y lo histórico (extensible a toda la tesis)

CAPÍTULO 7. RAMBLIN' ON MY MIND: EL REPLANTEAMIENTO DE LOS PROPIOS ORÍGENES Y DERROTEROS.

Introducción: “del salón en el ángulo oscuro”

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

¡Ay! -pensé-. ¡Cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz, como Lázaro, espera
que le diga: “Levántate y anda”!

Gustavo Adolfo Bécquer

En este capítulo de análisis mostramos cómo el músico reflexiona en determinados momentos de la entrevista sobre su vinculación a la música y más específicamente al blues. En el anterior capítulo el participante ha ido dando sentido a los orígenes de su identidad musical, identificando, recordando o recreando diferentes experiencias o vivencias iniciáticas. Ahora, incluso detiene su discurso y comienza a cuestionarse, a hacerse sus propias preguntas, más allá de las que nosotros como entrevistadores les hubiéramos hecho: *¿por qué y cómo yo y la música?*, *¿por qué y cómo yo y el blues?*, *¿por qué esta conversación mantenida y reavivada en el tiempo con este interlocutor?*, *¿por qué y cómo ese ámbito cultural y no otro?*, *¿cómo me ha ido haciendo a mí, como músico y como persona, esa actividad que yo he ido tratando de hacer, conocer, aprender, vivir, etc.?*

Un ejemplo ilustrativo de este ejercicio de replanteamiento e introspección lo encontramos en la entrevista con Lluís Coloma. Se trata de un punto de la conversación donde el músico menciona sus estudios de ingeniería industrial. A partir de ese momento surge una confesión muy relevante. Veamos la secuencia completa:

Lluís Coloma: yo siempre como que ya me ganaba la vida con esto, yo estudié ingeniería industrial pero en verdad no he trabajado nunca de ingeniero industrial, siempre me he ganado la vida con la música, y no tomé la opción...

Entrevistador: ah, pues no lo sabía... Pero no, no has trabajado nunca, una vez que terminaste la carrera, ¿durante la carrera te dedicabas a la música y luego has seguido ganándote la vida con la música...?

Lluís Coloma: yo me pagué la carrera con la música

Entrevistador: ajá, y luego has seguido con la música, la carrera como que no ha estado...vale, vale, vale...

Lluís Coloma: exacto, o sea, bueno es que ya te digo, yo como que no, no, no, [se escucha un ruido de mensaje] un segundo.

Inesperadamente, en mitad de la comunicación por Skype se cuela una llamada de su padre, que aparece en la pantalla fotografiado con un banjo en las manos. La conversación continúa así:

Lluís Coloma: es que tengo una llamada aquí, un segundo, no, no, ah... papá...

Padre: hola, dime.

Lluís Coloma: oye que te llamo luego, ¿vale?, adéu... es que se estaba agregando aquí al grupo...

Entrevistador: Luís, Luís, ¿ese es tu padre?

Lluís Coloma: sí, es mi padre, sí, sí.

Entrevistador: ah, porque salía con un banjo en la foto ¿no?, en la foto, ¿no?

Lluís Coloma: sí, sí, porque el, el, este es el banjo de mi bisabuelo, ah, esto no te lo había dicho, de mi familia el único músico así que tenía esto era mi bisabuelo.

Entrevistador: ¿ah, sí?

Lluís Coloma: él era el abuelo, era el bisabue, era, a ver espera, porque era, el abuelo de mi padre, sí.

Entrevistador: pero ¿cómo el único? ¿el único profesional de la música quieres tú decir o...?

Lluís Coloma: el único que yo tengo conciencia de que de mi familia era músico... me refiero a músico, aquello de, la familia, ¿cuál, cuál, de tu familia?, ¿cuáles eran músicos?, porque mi padre es aficionado pero mi padre no era músico... un poco yo creo que la genética me viene de ahí, y el banjo ese que ves es el banjo que tocaba mi bisabuelo... y es un banjo que recuperamos hace poco porque, bueno eso es una historia... porque la familia pensábamos que lo habíamos perdido, porque una tía mía estaba casada con su marido, se separaron, nosotros pensábamos que el marido se había quedado con el banjo y un día mi tía, hace un par de años, limpiando en casa, en un trastero al final del todo encontró el banjo destrozado y desmontado... con todas las piezas, pero desmontado y bueno... bastante... para repararlo ¿no?, y entonces yo dije: “esto hay que repararlo”, y lo llevamos a arreglar y sí, sí, nos lo dejó nuevo, y este es el banjo de mi bisabuelo, o sea es el instrumento, la familia vaya... es una herencia familiar. (Anexo 9, interacciones 28-44)

El banjo reconstruido y reparado de su bisabuelo representa en este fragmento no sólo la reconstrucción y reparación de un objeto perdido u olvidado. Es también para Coloma la reconstrucción y reparación de su propia memoria familiar. No obstante, con el relato de la búsqueda de aquel instrumento el músico no está únicamente orientándose hacia su pasado. No está diciéndonos, por así decir, que buscó como un *arqueólogo* algún antepasado de su familia que se hubiera dedicado a la música. Está, más bien, conectando la indagación en dicho pasado con los horizontes y proyectos vitales que él ha decidido protagonizar. La historia del banjo de su bisabuelo actúa, en definitiva, como un poderoso símbolo narrativo con el que Coloma da sentido y significado a su posterior dedicación al oficio de la música.

Este capítulo nos sitúa, por tanto, en un momento muy reflexivo donde el “gesto” o “movimiento” del discurso que va a interesarnos tiene que ver con los “ángulos”, los “puntos de vista” o las “perspectivas” desde las que el músico nos cuenta su historia. Lo que en principio parece la narración de una anécdota casual o puntual –la mención a una persona, un lugar, un disco o una película que les marcó, por ejemplo– se va transformando a medida que avanza el discurso en una reflexión o reinterpretación de los

propios orígenes y derroteros. Una *cavilación* o *teoría propia* hecha en retrospectiva mediante la cual el músico *recrea, piensa y da sentido* prospectivamente a su propio devenir. El participante se replantea así su vinculación con la música o con el blues y la describe en muchas ocasiones como un encuentro o una *conversación* que modificó para siempre el curso de su vida.

En el cuadro 7.1 mostramos el ámbito de exploración de este capítulo de análisis y su conexión con los objetivos de investigación. Su esquema se adelanta en el Cuadro 7.2.

CUADRO 7.1 Ámbito de exploración y conexión con los objetivos de investigación.

→ **Ámbito de exploración:** cómo el músico reflexiona sobre su vinculación a la música y más específicamente al blues: *¿por qué y cómo yo y la música?, ¿por qué y cómo yo y el blues?*

→ **Conexión con los objetivos de investigación:**

- **Inicios de la *conversación* con el blues (Objetivo 1):** cómo es el recuerdo de los comienzos de sus respectivas *conversaciones* musicales y, más concretamente, sus respectivas transiciones, puertas de entrada o *enganches* hacia una conversación que ya podríamos denominar como específicamente *bluesera*.

- **Profundización y evolución de la *conversación* con el blues (Objetivo 2):** exploración de aquellos elementos mediante los cuales el músico dice haber ido dando continuidad y profundidad a su diálogo con el género: *¿de qué manera o a través de qué cosas ha ido profundizando en el blues?, ¿qué hace que su *conversación* sea ya única, distintiva o se parezca en determinados aspectos a las de otros participantes?*

CUADRO 7.2 Esquema del capítulo 7.

→ **Introducción:** “del salón en el ángulo oscuro”

→ 1. “*Juke joints* ibéricas”: el corral de vecinos de Triana y el JazzSí Club de Barcelona

→ 2. “No fue un camino directo al blues”

2.1. De los “frutos” a las “raíces”

2.2. El “rey criollo” y la “gran bola de fuego”

→ 3. Un interlocutor desconocido y difícil

3.1. ¿De dónde vienes tú?

3.2. Rupturas y extrañezas sonoras

→ **Recapitulación**

En primer lugar, en el apartado “Juke joints ibéricas: el corral de vecinos de Triana y el JazzSí Club de Barcelona”, nos centramos en dos ejemplos pertenecientes a las entrevistas con Gualberto García y Sister Marion. En el primero, Gualberto reflexiona sobre cómo comenzó a interesarse por el flamenco. En el segundo, Sister Marion nos habla de su transición desde el ámbito de la música clásica al blues. Con ambos casos queremos ilustrar la teoría propia que el músico va desarrollando sobre su vinculación al oficio musical. Como veremos, dicha teoría irá desplegándose mediante actos de identificación articulados a su vez a través de diferentes elementos: el *encuentro* (la juerga flamenca o la *jam session bluesera*), el *lugar* (el corral de vecinos, el club), la tradición musical (el flamenco, la clásica o el blues), el *tiempo vital* (la noche, la madrugada) y el *instrumento decisivo* (la guitarra, el piano).

En segundo lugar, los apartados “No fue un camino directo al blues” y “Un interlocutor desconocido y difícil” sitúan ya el análisis en un terreno específicamente *bluesero*. En ellos, los músicos reflexionan sobre cómo llegaron al blues y cuáles fueron sus primeras perplejidades, investigaciones o profundizaciones en el género. Veremos cómo el músico inserta ya su propio relato en la lógica interna, histórica, del blues. Comprenderá entonces que tanto su entrada como su vivencia posterior del género tienen muchos puntos en común con las entradas y vivencias de otros aficionados y músicos de blues pertenecientes a otras épocas y a otros países. En definitiva, interpretará la evolución de su identidad musical como parte integrante de la evolución histórica del blues.

1. *Juke joints*²⁵ ibéricas: el corral de vecinos de Triana y el JazzSí Club de Barcelona

Dos fragmentos pertenecientes a las entrevistas con Gualberto García y Sister Marion resumen de manera arquetípica el “gesto o ángulo discursivo” que hemos adelantado en la introducción. El texto de Gualberto ejemplifica un replanteamiento general basado en el recuerdo de sus primeras vivencias musicales cuando todavía era un niño. El de Sister Marion es más específico e implica una reflexión sobre su tránsito adolescente desde la música clásica al blues. Veamos ambos casos con detenimiento.

²⁵ Sobre las *juke joints* o los *barrelhouses* véase la nota al pie n° 24 de esta tesis.

La “tapita” de Gualberto, recogida en el Anexo 12, incluye una carta redactada por el propio músico donde recuerda sus primeros contactos con el flamenco. El escrito nos presenta ya un elemento clave de nuestra entrevista con este músico: el corral de vecinos donde pasó su niñez y parte de su adolescencia en el barrio sevillano de Triana. Como iremos viendo en otros momentos del análisis, el corral funciona en el discurso de Gualberto como una especie de *núcleo* o *epicentro* narrativo en el que el músico va encontrando sentido a toda su trayectoria vital y musical. Esto incluirá no sólo su conocimiento del flamenco, del que habla ya aquí en esta “tapita”, sino también su posterior inmersión en el blues y otros géneros como el rock and roll, la psicodelia o la música india. A continuación reproducimos íntegramente el texto de Gualberto:

La tapita de hoy la he tocado pensando en cómo empecé a interesarme por el flamenco en mi corral de Triana y cómo iba conociendo los palos flamencos.

Lo he tocado con el sitar dejándome llevar por los recuerdos y los recuerdos me han llevado a tocar divagando un poco al principio hasta que he empezado a tocar por soleá basándome en lo que yo escuchaba en el corral de pequeño; la soleá ha desembocado al final en bulerías. Por supuesto es todo improvisado por lo que hay altibajos, pero lo he dejado tal como lo he tocado sin retocar ni corregir nada.

Añado a continuación una carta que escribí a una amiga explicándole cómo empecé a aficionarme al cante flamenco en mi infancia.

En el corral vivíamos 12 vecinos y en el centro del espacioso corral había un pozo con un abrevadero para los caballos. También había gallinas, pavos, patos y galgos. Era como una especie de cortijo en la Triana profunda. Los fines de semana se reunían varios aficionados al cante flamenco, y al lado del pozo en el patio hacían una candela y cocinaban algún que otro pollo o conejo o lo que tuvieran a mano, y lo regaban con buen vino y entre cante y cante, copitas y anécdotas, se pasaban el fin de semana. A veces ponían tablas en el brocal del pozo y se bailaba encima. Para mí que era muy pequeño, pues desde que tenía 5 años ya venía asistiendo a estas fiestas en el corral, era como una universidad del cante, pues a veces se cantaba la misma soleá un montón de veces. ”Mira compadre hoy no te ha salido muy bien la Soleá, me gustó más el día de la boda

de Juan”. Yo miraba a los que escuchaban y por la expresión de sus caras iba viendo si el que estaba cantando lo hacía bien o no. Así fui reconociendo los cantes y me iba dando cuenta de las distintas melodías.

Casi siempre se cantaba a palo seco, sin guitarra. La primera vez que vi una guitarra fue en una cesta de la ropa, con algunas cuerdas de menos, después de lo que fue una juerga de una semana con motivo de la boda de Carmen la de Juan. Ahora me la imagino como el arpa de Bécquer: “Del salón en el ángulo oscuro...” En realidad las fiestas se comenzaban cantando por sevillanas, y todo el chiquillerío (entre ellos yo), corriendo y metiendo jaleo, mientras las niñas bailaban, alguna que otra mujer se marcaba una rumbita, había mucha algarabía y alegría y se contaban muchos chistes y anécdotas divertidas. A medida que se iba haciendo de noche y se iban retirando los niños, se iban cantando otros tipos de cantes.

Un día uno de los vecinos le dijo a mi madre cuando ya venía a llamarme para que me acostara: “Señora, deje usted al niño que se quede, pues a este niño le gusta escuchar, y el día de mañana seguro que se acordará de todo esto”. Yo no me podía imaginar la inmensa importancia que tendría para mí el quedarme a escuchar estas inolvidables sesiones de flamenco, pero a buen seguro que sin ellas no se me habrían quedado grabadas tan indeleblemente las melodías que se cantaban en aquellas madrugadas en ese corral de Triana, ni hubieran aflorado tan irresistiblemente en mi vida musical muchos años más tarde. Por ese corral aparecieron muchos cantaores hoy muy famosos, y míticos, también grandes bailaores, pues no hay que olvidar que este corral estaba situado justo al lado de la vega de Triana, donde vivían muchos de los gitanos y flamencos que hoy están esparcidos por toda Sevilla, pero prefiero no citar nombres y apoyarme solamente en el recuerdo mágico de unas personas anónimas que supieron inculcar a un niño el amor por el cante. (Anexo 12)

La recreación que hace Gualberto de aquellas juergas flamencas de madrugada contiene elementos muy significativos que ejemplifican el aspecto del análisis que ahora nos interesa. Uno de ellos, por ejemplo, es la forma de entender las relaciones entre la

actividad musical y la vida. La música aparece unida de forma orgánica a la comunidad en la que el músico se cría y a los acontecimientos sociales y culturales que en ella se dan (bodas, fiestas, etc.). La “universidad del cante”, tal y como la define el propio Gualberto, está íntimamente ligada al día a día, a la convivencia, a las fiestas, a la comida, a la bebida e incluso a los ciclos del día y la noche: “a medida que se iba haciendo de noche y se iban retirando los niños, se iban cantando otros tipos de cantes”.

Otro elemento que llama la atención recuerda al comentario de Jerome Bruner en el que advertía que los recuerdos o las vivencias que contamos y recreamos desde el presente no son meros “resúmenes fríos”. También pueden entenderse como *profecías* o *justificaciones* mediante las cuales tratamos de encontrar un sentido a nuestros rumbos y derroteros. En el anterior fragmento de Lluís Coloma, la “profecía” o “justificación” vendría representada por el banjo reconstruido de su bisabuelo, símbolo premonitorio de su posterior dedicación a la música. En el caso de Gualberto, el elemento narrativo “profético” es ese personaje anónimo que contradice a su madre y retrasa la hora de irse a dormir de aquel niño. De alguna manera, dicho elemento “predice” o “justifica” para Gualberto el curso posterior de su vida y su vinculación a la actividad musical: “Señora, deje usted al niño que se quede, pues a este niño le gusta escuchar, y el día de mañana seguro que se acordará de todo esto”. No es extraño que después de recrear estas palabras el músico llegue a preguntarse qué hubiera sido de su “vida musical”, utilizando sus propios términos, sin aquellos momentos memorables.

También cabe señalar la significativa aparición del *instrumento decisivo* para el músico, en este caso la guitarra. Enfocada narrativamente desde el conocido verso del poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer, su visión presagia ya para Gualberto la importancia crucial de ese instrumento en el rumbo de su vida: “la primera vez que vi una guitarra fue en una cesta de la ropa, con algunas cuerdas de menos... Ahora me la imagino como el arpa de Bécquer: Del salón en el ángulo oscuro...”. Si el banjo del bisabuelo de Lluís Coloma, que según él se daba ya casi por perdido, aparece desmontado en un lugar inesperado, la guitarra evocada por Gualberto surge igualmente perdida u olvidada en la penumbra de aquel rincón del corral de vecinos de su infancia. El instrumento, su presencia reveladora, actúa como símbolo material del sentido o como materialización del sentido. El narrador se erige entonces en exégeta capaz de restaurar el valor simbólico del instrumento, valor que depende radicalmente del lugar en el que se

coloca en el relato. En ambos casos los instrumentos están rotos o abandonados y deben ser restaurados de algún modo para ser usados o para volver a la vida.

En el discurso de Gualberto, el instrumento volverá a aparecer más tarde de una manera muy distinta, como ya vimos en el capítulo anterior. En ese punto de la narración, su guitarra se sitúa ya en un primer plano, como elemento con el que el músico dice haber desafiado la autoridad y la prohibición de su propio padre, y también como representación del nuevo mundo cultural y musical que empieza a conocer en su adolescencia (contracultura y movimiento hippie norteamericano en la Sevilla de finales de los sesenta, rock and roll, psicodelia, blues-rock, música india).

En el fragmento de Sister Marion encontramos otro buen ejemplo de la reconsideración de los propios derroteros personales y de la propia vinculación a la actividad musical que acabamos de ver con Gualberto. Vamos a reproducir *in extenso* un momento concreto de su entrevista donde rememora sus primeros años de aprendizaje musical y sus primeras experiencias adolescentes con el blues. Posteriormente, comentaremos algunos aspectos que consideramos muy significativos y relevantes:

Sí, pues yo estudiaba música desde los 11 años o así, yo estudiaba clásico y bueno y me gustaba mucho la música, y ya estaba apuntada a coral, guitarra, a todo lo que había de música estaba y ahí me sentía como pez en el agua, y en el colegio yo ya buscaba el blues en el piano pero claro entonces pues no sabía muy bien tampoco donde buscarlo o sea ya te digo de las cuatro cosas que tal pues descubres la escala, reconoces la rueda de acordes y empiezas a chapurrear. (Anexo 10, interacción 28)

Al recordar aquellos inicios, aparece, como ya habíamos visto en el capítulo anterior, un *punto de giro* (turning point) en su historia. Sister Marion recuerda así un momento clave en su trayectoria como música:

Luego, otra cosa, ¡buff!, que para mí... a mi yo creo que es lo que me ha metido en el mundo de la música luego, que son las *jam sessions*, y con veintipocos iba mucho a una *jam session* de Barcelona de un sitio que se llama el JazzSí Club... ahí empiezas a ver, ahí te empiezas a subir al escenario y luego cuando ves músicos de blues pues ya ves, ah vale, es esto, entonces ya te vas juntando con

ellos porque bueno, porque es la música así que más te llama, y ahí en las *jams*, bueno, aprendí mucho, y conocí a muchos músicos. (Anexo 10, interacción 28)

Más adelante, Sister Marion continúa su discurso reflexionando sobre su transición desde el ámbito de la música clásica al del blues:

Sister Marion: en aquella época yo fui al Taller de Musics a aprender blues y me dijeron, sí, sí, y me pusieron una profesora de jazz, ¿sabes? [risas], que este es un tema también que tela marinera entre el jazz y el blues... y entonces hice dos trimestres en el taller y claro, no, ahí no aprendí blues [remarca esto con rotundidad], te lo digo porque recuerdo haberle enseñando a mi profe de clásico alguna cosa que aprendía... yo ya estaba ahí investigando a ver dónde podía aprender blues mientras estudiaba clásico... son cosas muy diferentes, y el clásico bueno lo dejé en octavo, y realmente la música clásica es muy, muy sacrificada, y además es una cosa que no puedes compartir mucho con la gente, sobre todo si eres pianista... Porque bueno, otros instrumentos puedes hacer agrupaciones y tal pero, bueno no sé, que el clásico es estudiar y me encanta eh, me encanta, pero cuando vi la otra parte, no sé, más emocional y más, también más social, porque supongo que eso también ha tenido que ver, pues ya me desmarqué, bueno, me desmarqué... tampoco fue un camino directo ¡eh!, desde esta época que te hablo no fue un camino directo al blues.

Entrevistador: no fue un camino...

Sister Marion: hubo muchas cosas en la vida [risas].

Entrevistador: claro, claro, claro, porque no fue un camino directo, ¿no?

Sister Marion: no.

Entrevistador: fue sinuoso, ¿no?

Sister Marion: yo ahí es donde empecé a ver cosas y a conocer cosas [pronunciado con cierto halo de misterio]

Entrevistador: claro, te refieres a ya entrar en el mundo del blues, ¿no?, en el circuito...

Sister Marion: sí, eso fue bastante posterior, de hecho aún me siento casi, me siento como si fuera reciente [risas], no, ya han pasado unos años pero... (Anexo 10, interacciones 30-38)

Aunque el ejemplo de Sister Marion se centra más en el blues y en la formación académica en piano clásico que recibe desde muy joven, comparte con Gualberto dos cuestiones básicas. En primer lugar, la relación entre música y vida que transmite la narración. Tanto Gualberto como Sister Marion –y esto es algo que, como iremos viendo en las páginas que siguen, puede aplicarse al resto de músicos participantes– otorgan una enorme importancia al elemento “social” o “emocional” en la música, ya se encuentre asociado a un corral de vecinos de Sevilla o a un bar de Barcelona con música en directo. Para Sister Marion, por ejemplo, el aprendizaje musical no tiene por qué estar reñido con la instrucción formal académica recibida en escuelas. Sin embargo, su reflexión señala un momento crucial que implicó la apertura a un contexto musical muy distinto: el de las *jams sessions*. De ellas, la participante destaca, sobre todo, la necesidad del cara a cara, la transmisión anímica y física o la participación y la convivencia en un espacio común.

En esos ámbitos de convivencia musical se cruzan ya los caminos de otros músicos que participan en esta investigación, como vimos en un fragmento anterior de Big Mama Montse y su llegada a La Cova del Drac. En este caso, Sister Marion reconoce la importancia del *cruce de caminos* con un joven pianista de blues de Barcelona, Lluís Coloma. En otro momento de su entrevista, llega a afirmar que el aprendizaje de los fundamentos técnicos del blues –que como cuenta más arriba había intentado, sin acierto, matriculándose en el Taller de Musics– se lo debe a ese *compañero de viaje* al que se encuentra en aquellas noches del JazzSí Club. Madrugadas que, según ella, marcaron de forma decisiva el rumbo de su vida y decantaron desde entonces su preferencia por el blues:

Sister Marion: y ahora que has nombrado a Lluís Coloma, en aquella época es uno de los que vi en el JazzSí [risas]

Entrevistador: ¿ah, sí?

Sister Marion: y sí que le pedí clases, o sea con Lluís yo hice clases, sí, sí, sí además, eh, vamos, mi base de, bueno, tengo ahí una base que es por él, de blues en el piano... de esto te hablo, Lluís y yo tenemos la misma edad, y pues yo qué

sé, yo creo que tenía veinti, eso, veintipocos, no recuerdo del todo. (Anexo 10, interacciones 39-41)

Un segundo elemento en común con el ejemplo de Gualberto es la aparición del *instrumento decisivo* al que el músico consagrará su vida. Como vimos con Gualberto, la revisión de la propia relación con el instrumento se hace con la perspectiva o el ángulo que da el paso del tiempo. En el discurso de Sister Marion el piano representa un espacio de interrogación, aprendizaje continuo y búsqueda desde el que reconsidera sus primeros pasos en la música.

Por otra parte, esa tentativa inquieta y todavía desorientada de “encontrar al blues” que refiere más arriba apunta a otro elemento narrativo muy importante compartido por el resto de participantes. Nos referimos al hecho de que el camino hacia el blues nunca aparece en los relatos como un *camino directo*. Recordemos sus palabras de más arriba:

Me desmarqué, bueno, me desmarqué... tampoco fue un camino directo ¡eh!, desde esta época que te hablo no fue un camino directo al blues... hubo muchas cosas en la vida... yo ahí es donde empecé a ver cosas y a conocer cosas... (Anexo 10, interacciones 34-37)

Este “trayecto sinuoso” constituye una de las retóricas características de los aficionados y músicos de blues desde, aproximadamente, mediados de los años sesenta. De ello vamos a ocuparnos con más detalle en el siguiente apartado.

2. “No fue un camino directo al blues”

2.1. De los “frutos” a las “raíces”: la influencia del blues-rock británico

En el capítulo 4 vimos que una de las retóricas habituales dentro del blues suele señalarlo como la *base* o *raíz musical* de la que han ido emergiendo a lo largo de todo el siglo XX estilos muy diversos: góspel, country, soul, funk, pop y muy especialmente jazz y rock and roll. Decíamos entonces que para músicos de jazz como Steve Lacy el blues ha representado “el esqueleto, la carne y la sangre” de su música. En el mismo sentido, también vimos cómo el *bluesman* Taj Mahal proponía una especie de *investigación musical*: buscar al blues en los acordes, las melodías, los ritmos y las letras de artistas de rock o soul como Little Richard, Sam Cooke o The Rolling Stones. Ahí, nos decía, en ese “plano oculto” musical, “encontrarás al blues en acción”.

Por otra parte, en ese mismo capítulo 4 recogíamos una cita de Eric Clapton donde admitía que su descubrimiento de los *bluesmen* originarios del Mississippi le había hecho reconsiderar toda la música que hasta entonces hacía y escuchaba. Confesaba, por ejemplo, la dificultad de acostumbrarse a los blues de Robert Johnson. Sin embargo, tras un tiempo de escucha, sus ídolos del rock and roll americano de los cincuenta –entre ellos su admirado Chuck Berry– pasaron a representar una etapa superficial que precedía al, según él, “auténtico” y “profundo” blues. Recordemos la cita de Clapton:

Al principio fue difícil pero después de seis meses, más o menos, empecé a prestarle atención y ya entonces no escuchaba otra cosa... Era como una experiencia religiosa que hubiera comenzado al escuchar a Chuck Berry y que en cada etapa iba avanzando y haciéndose cada vez más profunda hasta que finalmente ya estaba preparado para recibirlo... Nunca me he encontrado con nada tan conmovedor y tan profundo como Robert Johnson. Su música sigue siendo para mí el lamento humano más intenso que uno pueda escuchar. (Clapton, 1990, p. 26, traducción propia)

Los músicos que participan en esta investigación conocen y manejan argumentos muy similares a los de Lacy, Mahal o Clapton. Es más, aun con los matices y las variaciones de cada caso, los once músicos asimilan o se apropian de una u otra manera de dichas retóricas para dar sentido o tratar de comprender sus relaciones con el blues. Con ello, insertan sus propios relatos en la lógica interna del blues y se sienten partícipes de la evolución histórica del género, compartiendo el decir y el sentir de músicos de blues de otras épocas y nacionalidades. Es en este momento narrativo cuando aparece ya por primera vez, junto a valoraciones sobre su profundidad y su poder de transmisión emocional, la frecuente alusión a la *autenticidad* del blues.

En el relato de Quique Bonal, por ejemplo, encontramos un argumento parecido al manejado por Taj Mahal. Casi se diría que Bonal ha completado ese ejercicio de *investigación musical* que propone Mahal para encontrar al *blues en acción*. En el blues Bonal dice haber ido descubriendo con el tiempo la base o *raíz* común de la que parten la mayoría de los estilos musicales que le han interesado. Como él mismo afirma “vas captando la idea general de que el blues es como un poco la base de todo” (Anexo 10, interacción 18). A continuación lo explica con más detalle:

El blues es una música con la que digamos empecé a dedicarme más en serio a la guitarra porque es un tipo de música que no es muy difícil para el que coge la guitarra por primera vez, son básicamente tres acordes, con una escala puedes ya empezar a hacer tonterías, y *luego te das cuenta de que casi toda la música que te gusta pues está relacionada con el blues, que el blues es como una base común de la mayoría de músicas, la música moderna*, entonces bueno, pues el blues para mí fue eso, como un, buf, un volver a, volver no, *encontrarme con el origen de la música que me gustaba*. (Anexo 8, interacción 10, énfasis nuestro)

El discurso de Alan Bike también refleja ese encuentro con el origen o la base común descrito por Bonal. En su caso, compara su experiencia de entrada al blues con la protagonizada por los jóvenes norteamericanos de los sesenta tras el impacto de la British Invasion. Al recordar el primer blues escuchado en su vida, menciona al compositor norteamericano Quincy Jones, músico de jazz que posteriormente llegaría a producir los discos de mayor éxito de Michael Jackson. Como se aprecia en el siguiente extracto, la alusión a la película de Stanley Kubrick, *2001: Odisea en el espacio*, supone para él una primera toma de contacto con la *odisea musical* del blues y con las distintas posibilidades sonoras de la guitarra dentro de ese género:

Entrevistador: sabes, por ejemplo, ¿el primer contacto con el blues que tuviste, el primer blues que escuchaste, cuál era...?

Alan Bike: bueno eso es a través de los discos que oía entonces, quiero decir, el primero que, yo creo que el primer blues que oí en mi vida... ¡hostia, no!, ¡ya sé, ya sé cuál es el primer blues que oí en mi vida!, ¿cómo se llamaba?, es un disco que tengo aquí además, que era un disco de Quincy Jones, creo que te lo pasé, no sé si te lo pasé, el Smackwater Jack, [se levanta y se va a buscarlo a la habitación]

Ya con el disco entre las manos, Álvaro continúa recordando:

al final del todo hay un tema que se llama Guitar Blues Odyssey que es una cosa que tiene por subtítulo From Roots to Fruits y yo supongo que se llamaba Guitar Blues Odyssey porque era la época de *2001: Odisea en el espacio*...es muy psicodélico... y yo me imagino que esto es un poco en este plan, porque el tío lo que hace... es como sintonizar una radio que va pasando desde el principio... entra con una slide... y ahí hay cómo va evolucionando digamos el sistema... la guitarra de blues, ¿no?, hay un tipo que toca por B.B King y acaba

con un tipo tocando por Hendrix, y entonces yo creo que esto es lo primero, el arranque este de slide... es lo primero que oí de blues. (Anexo 4, interacciones 1-5)

Una de los elementos más significativos del fragmento anterior es el subtítulo “De las Raíces a los Frutos”. Respecto a ese proceso, los once músicos entrevistados se encuentran precisamente en la dirección opuesta: “De los Frutos a las Raíces”. En este momento biográfico lo habitual es el encuentro con “los frutos”, representados por grupos de rock compuestos en su mayoría por jóvenes blancos, y no con “las raíces” del blues, *bluesmen* del Delta del Mississippi como Son House o John Lee Hooker, entre otros. El discurso de Alan Bike es ejemplar en este sentido. Como apuntamos más arriba, este músico inserta su relato en el devenir histórico del blues desde los años sesenta y compara su propio proceso de descubrimiento e inmersión en el género con el de los jóvenes americanos de aquella época:

Luego lo siguiente yo creo que ya es un disco de Clapton que me compré porque lo tenía un colega mío que se llamaba Pop History... lo más moderno que había grabado entonces Eric Clapton era Layla... y ahí había grabaciones de él con John Mayall, había con los Cream y luego el Usa Union de John Mayall... este disco también lo tenía este mismo colega... y al final me lo compré también, eso es lo primero que, *o sea que es con blues inglés, o sea, digamos que hago el mismo proceso que los chavales blancos americanos, digamos, que escuchan el blues afroamericano a través de la invasión inglesa*, eso es lo primero que yo escuché, a partir de ahí empecé a buscar alguna cosa más... de gente o ingleses o ya americanos haciendo blues en aquella época tipo la Paul Butterfield Band, los Allman Brothers... Sí, sí, quiero decirte, que tú seguías escuchando básicamente lo que te llegaba filtrado por bandas blancas, quiero decir, era más normal escuchar a Johnny Winter que escuchar a Son House, si es que había algún disco donde él se incluyese, no sé si había esos discos, tampoco los hubiera sabido pillar. (Anexo 4, interacciones 39-40 y 46, énfasis nuestro)

En otro momento de su entrevista, Alan Bike continúa recordando su inicial desconocimiento de los orígenes del blues y la confusión con los temas versionados por bandas británicas como Cream. El músico introduce ya un elemento narrativo que se irá repitiendo en los relatos de los demás participantes: el encuentro o la conexión fortuita con “algunas raíces”, en este caso uno de sus *bluesmen* preferidos, Howlin’ Wolf:

Yo no recuerdo haber visto nunca entonces, quizás los hubiera pero vamos yo no recuerdo, ni yo los busqué jamás, discos de Son House o Skip James o Bukka White o, no sé, Robert Johnson, oías de esos porque eran los compositores de los temas que tocaban los otros, pero ni siquiera lo sabías, quiero decirte, yo pensaba durante mucho tiempo que el Spoonful era un tema de los Cream, no un tema de Howlin' Wolf, ¡ah! y luego sí, luego ya hubo otro disco, y entonces ahí ya empezabas a conectar ya con algunas raíces, que era las London Sessions, que era Howlin' Wolf tocando con Eric Clapton, Mick Jagger, Steve Winwood, el batería de los Rolling... Charlie Watts y... ese disco es buenísimo... pero claro, te llegaba porque, porque eso, estaban ahí todos los ingleses tocando y de alguna forma el tío, era él tocando con la gente que le estaba imitando a él. (Anexo 4, interacciones 7-12)

La narración de Malcolm Scarpa maneja referencias muy similares y contiene la misma atmósfera de exploración que transmite el discurso de Alan Bike. Para él, el descubrimiento de los primeros *bluesmen* es descrito como si se tratara de una expedición a un nuevo mundo. Un viaje iniciático que transcurre lentamente, jalonado por un regalo inesperado de su hermana que impulsa su curiosidad y su profundo deseo de conocimiento. Como Alan Bike, a medida que va encontrándose con los “auténticos creadores” –tal y como él los define– descubre la “cara oculta” del rock-blues británico y reconoce entonces las fuentes de las que partían aquellas jóvenes bandas inglesas:

El blues ocupó durante, sobre todo mi juventud, bueno, mi adolescencia o pre-adolescencia, era pues exclusivamente lo que escuchaba, el blues y el jazz, eh... había, hay etapas de la infancia pues, por ejemplo lo que oía era a los Beatles y a los Stones, ¿no?, los Who y los Kinks, pero ya, eh... un poco más crecido fueron, todavía sin ser adolescente, pues me dio por Elvis, y luego pues ya a partir, pues sería, no te podría decir la edad, ¿no?, pero bueno, un chavalín joven pues ya, a raíz de un par de discos que compró mi hermana mayor, entonces pues ya, pues, claro el blues no era desconocido, no me era desconocido porque claro, había ya escuchado a los Stones antes y entonces pues había un poco de, pero era otra cosa, ¿no?, me refiero que lo que traía ese par de discos que trajo mi hermana pues eran pues Big Bill Broonzy y no sé cuál era el otro pero era, era todo muy, muy acústico, vamos era, pues eso, acústico y negro, ¿no?, como que habías oído

primero el sucedáneo, eh... con todos... mi admiración por los Rolling Stones, ¿no?, y luego pues oías de dónde venía todo, ¿no? (Anexo 6, interacción 2)

Siendo muy importante como episodio iniciático, ese blues blanco y eléctrico de grupos como The Rolling Stones se reconsidera o se redefine ahora como un “plagio” cuya comprensión exige profundizar en la música de pioneros del blues como Jimmy Reed o Big Bill Broonzy:

Es un mundo tan amplio y tan fascinante, ¿no?, tan vírgen, que empezar a conocer a los auténticos creadores, ¿no?, del blues, entonces pues, ya pues llegabas, conocías a este otro, te tiraba de aquí, el otro, em... te daba a lo mejor referencias de otro bluesman que no conocías, entonces pues llegas hasta Jimmy Reed a lo mejor, y le escuchas y dices “pero si esto es lo que hacían los Stones, cómo le, le plagiaban ¿no?, es un plagio”, entonces ya vas entendiendo ciertas cosas, ¿no? (Anexo 6, interacción 2)

Por su parte, Víctor Uris habla también de esa retrospectiva que, con el tiempo, permite reconocer una *raíz bluesera* en otros géneros o estilos. Además, reivindica –en el mismo sentido apuntado por Steve Lacy más arriba– la importancia de ese descubrimiento en la formación de un intérprete. Según él, el blues aporta una dimensión vital y anímica que considera fundamental. Vuelve a aparecer aquí, como vimos en el relato de Sister Marion, la distinción entre el jazz y el blues, en este caso referida a algunos músicos de la escena jazz española. A juicio de Uris, éstos no respetan suficientemente al blues y suelen considerarlo como un “hermano pequeño”:

Claro, y yo cuando llegué al blues dije, ¡hostia!, ahí me volví loco, y luego me di cuenta que en todos los grupos que te he dicho antes, como los Rolling, como, como lo que te he dicho, en todos, en todos, estaba el blues ahí metido, en todos, todos esos grupos tenían el blues ahí metido, ¿sabes qué te digo?, y muchas veces los músicos de jazz españoles son más aburridos que el cebo porque no han escuchado blues en su vida, lo tienen como a un hermano pequeño, eso también te lo digo, y entonces tú te vas a cualquier sitio del norte de Europa, del norte, o sea, de pirineos para arriba, y al blues le tienen un respeto brutal los músicos de jazz, porque se lo tienen, aquí no tanto, entonces claro, como ellos han ido directos al jazz pues son un poco más fríos, porque el blues es una cosa más sencilla pero

más vital, más, más del pueblo, tío, más [pausa, piensa detenidamente en un adjetivo] anímica. (Anexo 5, interacciones 137-138)

2.2. El “rey criollo” y la gran “bola de fuego”: la influencia del rock and roll

En los relatos de Gualberto García y Lluís Coloma la *llegada sinuosa* al blues se produce a través de lo que Muddy Waters llamaba el “bebé” del blues: el rock and roll norteamericano de los años cincuenta.

Para Gualberto, su ídolo cinematográfico adolescente, Elvis Presley, representa su entrada particular al mundo del blues. Como vemos en el siguiente fragmento, el músico sevillano todavía conserva el recuerdo vívido del comienzo de la película *King Creole*, ambientada en la ciudad de Nueva Orleans:

Entrevistador: ¿tú recuerdas, hablando de blues específicamente, tú recuerdas en qué sentido te empezó a interesar de verdad la música blues o qué es lo que empezaste a investigar o rastrear sobre blues?

Gualberto García: bueno a mí me, a mí me interesaba mucho, empecé con el blues... lo primero potente de blues que, de lo primero que yo recuerde que yo escuché es en la película King Creole

Entrevistador: ajá, ¿de Elvis, no?

Gualberto García: Elvis sí, si puedes míralo, tú fíjate el principio de la película que se ve, se ve una, en New Orleans que es donde ha nacido el blues y el jazz en Nueva Orleans, al principio de la película se ve un carro con, y una gente, una calle que, por las típicas calles de Nueva Orleans y hay una, en un carro va cantando una mujer que en realidad es un blues, que está vendiendo por la calle Crawfish, creo que es cangrejo o algo así, [entona cantando] Crawfish!, y le contesta Elvis [canta en tono más bajo, como Elvis en la película] Craaaaawfish! [tararea el comienzo de la canción] “well, I went to the bayou...”, y está él en la ventana cantando, y se van respondiendo, se van respondiendo. (Anexo 1, interacciones 30-31)

Gualberto continúa recordando sus idas y venidas para ver una y otra vez, casi de manera obsesiva, aquella inolvidable película. Debe advertirse la profunda significación

que tenía por entonces ver una película de manera tan recurrente, aprovechando sus pases limitados en cines de verano o de invierno. Esta circunstancia contrasta drásticamente con el consumo actual de contenidos audiovisuales, que suelen estar disponibles en todo momento.

En cualquier caso, el músico describe aquella sala de cine como una verdadera escuela, casi como lo había hecho antes con su corral de vecinos. King Creole se muestra entonces como una fuente inagotable de inspiración y de aprendizaje en la que el músico reconoce, como ya hemos visto en otros casos, un *punto de giro* decisivo (turning point), y no sólo para él sino también para músicos de su misma generación como su amigo Silvio. Así, el cine y la música funcionan en este relato como elementos que, según Gualberto, han sido capaces de moldear sus oídos, apariencias, anhelos, sentimientos e incluso sus horizontes. Como vimos en el capítulo 4, en los años anteriores a la Guerra Civil el símbolo de la modernidad y la subversión en nuestro país había sido Josephine Baker, conocida como la Diosa Criolla. Más de medio siglo después, dichos valores aparecen en el relato de Gualberto encarnados en un cantante blanco nacido en Tupelo, Mississippi, también conocido como el Rey Criollo:

Gualberto García: con Elvis, míralo, eso es un pedazo de blues, de blues entendido de una manera amplia, claro, buff, increíble, hay ahí, yo he visto esa película, la vi con Silvio, que éramos amigos cuando chicos, la vi por lo menos quince veces, no te puedes imaginar y nos aprendíamos todo, Silvio se aprendía mucho la forma de bailar, y de ahí ha cogido para toda su carrera, ha tenido inspiración, claro eso lo vimos con trece o catorce años, y la vimos yo qué sé la de veces que la vimos, pues ahí eso está lleno de blues, ese, hombre es el nacimiento del rock también, del rock 'n' roll, lo que se llama rock 'n' roll, pero fíjate bien, el ambiente de la película es las calles negras de New Orleans. (Anexo 1, interacción 32)

Como en los ejemplos anteriores de Quique Bonal, Alan Bike, Malcolm Scarpa o Víctor Uris, Gualberto pone en perspectiva sus experiencias musicales iniciales, en este caso su encuentro con el rock and roll de Elvis. Y es ahora, con el paso del tiempo, cuando acierta a ver en aquellas experiencias la *raíz* de blues que en su momento, tal y como admite a continuación, no supo reconocer:

Gualberto García: y ahí eso ya, porque en esa época yo lo que escuchaba era Elvis pero otro tipo de cosas, y las cosas de América que venían, que venían Paul Anka, las canciones de los Blue Diamonds, canciones a dúo, los Everly Brothers, todo ese tipo de cosas es lo que estaba un poquito antes, ¿no?, y *el blues estaba ya inmerso sin yo saberlo, eh, no creas que yo tenía... yo eso lo sé ahora pero yo en aquel, para mí en aquella época era una canción como otra cualquiera, pero con mucha... con un toque racial muy grande, ¿no?*

Entrevistador: claro, racial, claro, sí, sí, era...

Gualberto García: criollo, King Creole quiere decir que son los descendientes de los hispanos que había allí, que era Elvis que es morenito, mezclado con los negros, King Creole significa eso... el criollo es como el mestizo de allí de Nueva Orleans... estaban los españoles, los franceses, los europeos, con los negros de África

Entrevistador: claro, ahí está la mezcla, ¿no?, otra vez, estamos hablando...

Gualberto García: *por eso te digo que eso es blues puro y que no nos dábamos cuenta si quiera.* (Anexo 1, interacciones 32-36, énfasis nuestro)

Pese a los veintisiete años de edad que separan a Gualberto de Lluís Coloma, éste último relata una muy parecida experiencia de descubrimiento cinematográfico del blues a través del rock and roll americano de los años cincuenta. En su caso, la figura que encuentra en la sala de cine y ante la que dice haberse quedado asombrado no es Elvis Presley sino el pianista Jerry Lee Lewis. En la narración de Coloma, aquel encuentro funciona como un eje principal desde el que el músico va dando sentido a todas las oscilaciones y paradojas que han ido jalonando su camino en la música. Años atrás, por ejemplo, cuenta que había tratado de obtener plaza en el conservatorio de Barcelona para formarse en piano clásico, su gran pasión inicial. Finalmente, tal y como detalla a continuación, no puede acceder a dichos estudios:

De pequeño como que empecé a tocar clásica, tocaba algún temilla como yo qué sé, Yesterday de los Beatles y tal, pero lo que decían era como “si tú quieres ser pianista tienes que ser clásico”, eh, “tienes que aprender el... eso es ser pianista de verdad, lo otro es... lo otro es nada”, de hecho ni lo conocía lo otro, entonces para mí Mozart, Beethoven, música clásica, de pequeño la influencia más

inmediata, la primera música que más me tocó fue la clásica, y yo quería aprender música clásica... para acceder a dar clases de piano clásico había que sacar muy buena nota en solfeo y en teoría... entonces entre una cosa y la otra siempre me quedaba una nota que como máximo podía ser un notable, ¿sabes?, un excelente nunca... entonces solo accedían los alumnos que tenían solfeo a tope, digamos, o sea excelente, a las plazas de piano, entonces nunca pude entrar a hacer piano clásico en el conservatorio de Barcelona... (Anexo 9, interacción 19)

Tras aquel revés, aparece en su relato un elemento ajeno por completo al ámbito de la música clásica y los conservatorios: la película biográfica sobre Jerry Lee Lewis *Great Balls of Fire*. Aquella “gran bola de fuego” representa para él un encuentro totalmente inesperado, una condición de posibilidad hasta entonces ni siquiera imaginada. Nótese cómo sus palabras contienen la misma fuerza y nitidez transmitida antes por Gualberto:

De golpe, fuimos de fin de curso, me parece que era en tercero de BUP, fuimos a Madrid, nada, viaje de fin de curso a Madrid, vamos a Madrid, y una noche, estábamos, era una semana, no sé si estuvimos una semana, creo, era un martes, me acuerdo que era un martes, no sé por qué me acuerdo que era un martes, pero bueno... y fuimos a ver la película de *Gran Bola de Fuego* de Jerry Lee Lewis. Y yo de allí salí, bueno, ¿sabes aquello de que te hace, clic, que te hace clic aquí arriba, clic?, se ha acabado, y digo, “yo quiero tocar esto, yo quiero tocar esto”, digo “pues si esto es súper fácil”, lo veías al tío tocando aquí con la izquierda, y luego con la derecha, y digo “pero si siempre hace lo mismo con la izquierda, y con la derecha va jugando y tal, y yo quiero tocar esto, yo quiero tocar esto”... y de ahí, ahí fue un cambio real, ¿vale? Entonces los discos que tenía mi padre [se refiere a discos de blues británico, véase Anexo, interacción 16], que los tenía de todos, claro, los que no me llamaban la atención anteriormente me empezaron a llamar la atención. (Anexo 9, interacción 24).

En el relato de Coloma, aquel momento de cambio funciona como una puerta de entrada decisiva a la música y más específicamente al blues. El asombro ante su ídolo musical marca un antes y un después descrito con el onomatopéyico “clic”. Además de esto, el músico reflexiona sobre la influencia de Jerry Lewis en su propia forma de tocar y describe su entrada al blues a través de lo que él mismo llama “el proceso contrario”:

Lluís Coloma: fue un clic, fue un momento en que... luego además me regalaron... el disco de la película, y yo ahí horas y horas sacando todo lo que, de oído todo, a ver ¿qué toca?, ¿qué toca?, ta, ta, ta, ¿sabes?...

Entrevistador: ¿eso ya era, eso ya era, música tipo rock'n roll, tipo blues eléctrico?

Lluís Coloma: sí, rock'n roll, claro, sí, el disco de la película son todos grandes éxitos de Jerry Lee Lewis, pero regrabados para la película en aquella época, y hay algún tema también de blues, algún tema de country, entonces, bueno, yo ya te digo, mi ídolo, mi ídolo, y todavía lo es, es Jerry Lewis, ¿no? Es como... ¿no? yo toco el piano de esta manera, de lo que yo toco, que es a partir de Jerry Lewis, fue él el que me metió el gusanillo digamos, y luego ya a partir de ahí, yo ya he, fui conociendo otros músicos, ¿no?, yo hice el proceso contrario, ¿no?, normalmente uno aprende de los clásicos, o sea, los clásicos del jazz, por ejemplo, yo qué sé, Louis Armstrong, Duke Ellington, todos estos, entonces vas para delante y hay una cronología, y yo fui al revés, yo empecé con el rock'n roll y entonces fui viendo que, como dice un amigo mío, el blues es lo mismo que el rock'n roll pero más lento ¿no? [risas], ¿sabes lo que te digo?, y bueno, un poco, un poco sí, es bastante parecido, es bastante real, y entonces a partir de ahí... empecé a tocar blues, ¿sabes?... ahí conocí a Joan Pau Cumellas que es un armonista de gran nivel, y muy amigo mío... montamos un dúo, y a partir de ahí pues ya te metes a todo lo que es el circuito de clubs de Barcelona, empiezas a tocar con este, te ve este, el otro te tal, tocas con muchos... yo toqué, sobre todo al principio, toqué mucho con muchos músicos diferentes, tocaba como sideman, ¿no?, que le dicen, y acompañante. (Anexo 9, interacciones 26-27)

Pero lo más relevante del discurso de Coloma es, sin duda, la retrospectiva que hace sobre su propio devenir. Con la narración de aquella experiencia inolvidable en el cine, el músico trata de reconsiderar y darle sentido a todo lo que precedió a aquel encuentro y también a todo lo que fue viviendo después, hasta llegar al momento de nuestra entrevista. Cuando piensa sobre su intento fallido de acceder al Conservatorio de Barcelona confiesa lo siguiente:

Visto ahora con distancia era una... yo creo que es una ventaja porque... las escuelas hasta un cierto punto te dirigen demasiado, si no tienes un, si no tienes un profesor muy bueno que te, realmente sepa sacar lo que tú tienes dentro,

¿sabes?... es difícil, es difícil, tú fíjate que la mayoría o al menos los músicos, la mayoría de los músicos que yo admiro y que me gustan son músicos autodidactas, músicos que han aprendido ellos solos... (Anexo 9, interacción 19)

En ese punto de su discurso, Coloma trata también de sacar adelante –como ya habían hecho Gualberto con el corral o Sister Marion con el JazzSí Club–, una forma de entender las relaciones entre la música y la vida. Frente a la importancia de la instrucción académica de los conservatorios, Coloma prioriza el contacto y la transmisión física entre los músicos fuera de las escuelas. Para ejemplificar su punto de vista nombra toda una serie de músicos con los que, de una u otra manera, dice identificarse:

Mira, por ejemplo Barrelhouse Chuck, que es uno, luego está Bob Seeley, setenta y cinco años, que estuve tocando con él hace poco, y es una leyenda viva del boogie woogie, y él aprendió escuchando los discos y tocando, y viendo a los maestros, aprendió directamente de Meade Lux Lewis, empezó a tocar y... vamos, eso, eso es la transmisión directa que, que se ha perdido ahora mucho, ahora con el tema de internet y del youtube y todo esto, ahora es tan fácil, tú pones ¿qué quieres?, ¿quieres tocar un tumbao?, pues pones tumbao piano, claka, hala, ¿sabes lo que te digo?, te sale ahí, sale un tío tocando que a lo mejor es bueno pero luego hay otro que no sabes... tú cuando no sabes nada, aquello es todo, lo bueno y lo malo junto, entonces tú puedes aprenderte algo que no sabes y no tiene la transmisión aquella real del músico, de la, de la persona, de la energía, ¿no?, de cuando... eso es, eso es la... hay algo... entonces por ejemplo, pues eso, yo soy un gran amante de Jerry Lee Lewis, este hombre no ha ido a una clase de piano en su vida, [risas]... y luego los pianistas de boogie woogie, Albert Ammons, Pete Johnson, Meade Lux Lewis, estos tíos eran, de hecho sólo uno, de Albert Ammons y Meade Lux Lewis, uno de ellos tenía piano, vivían en el mismo bloque de pisos y sólo uno tenía piano, entonces siempre quedaban... (Anexo 9, interacción 20)

3. Un interlocutor desconocido y difícil

3.1. ¿De dónde vienes tú?

En los relatos de los armonicistas Mingo Balaguer y Sweet Marta, junto a la reflexión sobre sus llegadas sinuosas al blues aparece también un intento de dar sentido a la propia vinculación con sus instrumentos. El descubrimiento de que el blues, en tanto que interlocutor todavía desconocido, se encuentra en la base de la música que hasta entonces les ha gustado, va unido a una toma de conciencia sobre el origen *bluesero* de la armónica.

Mingo Balaguer, por ejemplo, admite su desconocimiento inicial de la existencia del blues. Justo en ese instante, recuerda los “sonidos muy atípicos”, tal y como él los define, escuchados en un encuentro fortuito con un desconocido que pasa delante de él tocando blues. De nuevo, el blues aparece descrito en los relatos de los participantes como un interlocutor extraño e inesperado que poco a poco, a modo de señuelo, les va atrayendo y cautivando:

Una vez estando por allí por el barrio, yo vivía en la zona de Bami, de aquí de Sevilla, pasó un chaval que hacía unos sonidos muy, muy atípicos con la armónica y entonces pues yo lo paré, recuerdo, eso hace muchísimos años, y me enseñó lo que era una armónica diatónica, que es la armónica que se toca para blues... yo cuando escuché los primeros sonidos así de blues, así de la armónica, *me quedé muy impresionado*. Luego sí es verdad que más adelante había un chaval, que me parece que se llamaba Alejandro Amores o algo así, estudiando bachiller, que ese hombre sí tenía una gran discografía de blues y de rock, de Jimi Hendrix, Joe Cocker, todo lo que había en esa época, y ese hombre también chapurreaba un poquito con la armónica, y me enseñaba “mira, Mingo, esto es lo que se... esto es blues”, tal y cual, y bueno ahí empezó un poco el tema, ¿no?, como quien dice pero, ahí empezó, ya empezaba a venir por varios sitios porque ya empezaba a introducirse un poco la música aquí en España, pero fundamentalmente a través de músicos ingleses... a través de coleccionistas que o bien tenían familia en el extranjero o bien le llegaba música a través de las bases americanas que había aquí. (Anexo 3, interacción 24)

En el discurso de Sweet Marta el elemento narrativo con el que trata de dar sentido a su llegada al blues es, como en el caso de Mingo, un encuentro casual con la armónica de una amiga. Su fragmento es también un buen ejemplo de las valoraciones y preguntas

que el participante va formulándose y planteándose a sí mismo durante la entrevista, a medida que reflexiona sobre su propia trayectoria musical (¿por qué toco la armónica?). Marta va pensando y repensando continuamente, reinterpretando su interés inicial por la armónica y reconsiderando desde el ahora todo lo que ha ido sucediéndole:

Sweet Marta: empecé a hacer clases de armónica, el profesor me empezó a pasar mucha música de blues porque yo la armónica no la conocí por el blues y ahí ya empezó

Entrevistador: ah tú, perdona, perdona, ¿tú no la conociste por el blues la armónica?, ¿no?

Sweet Marta: no, no, de hecho fue un poco raro, es un poco, ya te digo hasta un poco sosa, ¿no?, la explicación de cómo, de cómo fui a parar con la armónica pero bueno, al final el tiempo hace ver que tan sosa no era porque si no no hubiera llegado hasta aquí, ¿no?, con tantos años tocándola y... y sí, empecé bueno, fue un cambio de vida que tuve y... tenía una amiga que bueno tenía una armónica pero que se la habían regalado y la tenía, y la llevaba encima y bueno me llamaba la atención, luego sí que escuchaba, en esa época yo era jovencita y era la época de Alanis Morissette que soplabo algo, y dije mira pues voy a probar, tuve la suerte de encontrar un profesor de armónica a través de otro amigo y mira, fui a parar con él y él me empezó a abrir un poquito la visión, ¿no?, de lo que era el instrumento, de dónde viene el instrumento y todo, y toda la música esta, lo que es el blues, ¿no?

Entrevistador: ah qué interesante, no es nada soso eso que tú has dicho, ¿la palabra “sosa” has dicho?

Sweet Marta: sí, bueno porque es el hecho de decir bueno: ¿por qué toco la armónica?, pues no lo sé, la verdad que en su momento, yo cuando lo pienso ahora, pienso pues eh, no, no era ningún instrumento que me apasionara, no era que, ni que conociera, fue como algo pues mira lo hice y en ese momento no sabía ni porqué lo hacía, ¿no? y fue después que empezó a tener todo sentido, ¿no? (Anexo 11, interacciones 16-18)

3.2. Rupturas y extrañezas sonoras

En los relatos que llevamos vistos el blues aparece como un interlocutor en la sombra al que, en un principio, nuestros músicos dicen no haber sabido reconocer. Desde el punto de vista narrativo, casi podríamos afirmar que el blues todavía se encuentra para ellos, como en el verso de Bécquer recogido por Gualberto, “del salón en el ángulo oscuro”. Luego, en retrospectiva, el participante admite que incluso cuando dicho interlocutor se hizo presente resultaba difícil dialogar con él. El camino hasta llegar al blues no es descrito únicamente como una ruta indirecta o sinuosa. También supone una ruptura sonora que les provoca extrañeza y que –como señalaba más arriba Eric Clapton al hablar sobre Robert Johnson– suele tomar cierto tiempo hasta que se comienza a asimilar. Los ejemplos que vamos a ver a continuación exponen este tipo de argumentos.

En el relato de Alan Bike, el sonido de la guitarra slide o bottleneck –una técnica característica del blues de la que nos ocupamos en el capítulo 4– surge como un factor decisivo de extrañamiento sonoro que atrapa al músico y le incita a profundizar en su aprendizaje. El ejemplo de Alan Bike resume también una tónica general que se da en el resto de entrevistas: el plano sonoro era mucho más importante que el lingüístico en el descubrimiento de aquellas nuevas canciones. El blues comienza a *hablarles* en melodías, ritmos y acordes más que en palabras:

Alan Bike: recuerdo que de aquí en particular [ese aquí se refiere al disco de Quincy Jones que me acaba de poner entre las manos] me gustó el sonido de la slide al principio del tema, me pareció, porque nunca había oído, nunca nada, nada algo así... es una slide sola en acústica, ¿sabes?, aquello que es una cosa muy primitiva...

Entrevistador: ¿qué te llamaba la atención, te llamó una letra la atención, alguna, un sonido?

Alan Bike: no, de las letras no nos enterábamos de nada, no, supongo que el sonido y los solos de guitarra básicamente, eso, ser un guitar hero [risas]... pero no, las letras no porque, quiero decirte, porque no teníamos ni idea del inglés, pero ni idea vamos... (Anexo 4, interacciones 33-36)

En el discurso de Amadeu Casas encontramos otra muestra muy significativa de esa extrañeza sonora que, según nuestros participantes, provoca el blues en un principio.

De entrada, Amadeu habla de su desconocimiento inicial de los orígenes del blues y de su necesidad de investigar y buscar por cuenta propia sin tener claro aún dónde o cómo hacerlo:

Cuando empecé, *yo no sabía que era música negra*, después al decir que me gusta esto, alguien te dice pues esto, el blues viene de los negros, entonces, te encuentras algún artículo, había una revista que se llamaba Rompeolas, que aparecía un artículo que ponía el blues en la portada y me la compré obviamente, y había todo un dossier, te explicaba qué era el blues y quiénes eran sus protagonistas, etcétera, entonces yo busco, voy a buscar discos, y, o en las tiendas y pregunto discos de blues y me dicen “ve a mirar a la caja de jazz”, entonces había una cajita de jazz, te estoy hablando de cuando yo tenía catorce, quince años, pues que tampoco conocía la ciudad, ni sabía dónde ir a buscar la información que necesitaba porque tampoco lo conocía. (Anexo 2, interacción 22)

Cuando recuerda su encuentro con la música del *bluesman* John Lee Hooker, el relato de Amadeu Casas podría intercambiarse perfectamente con el de Eric Clapton y su primera experiencia confusa y desconcertante con un disco de Robert Johnson:

te estoy hablando de finales de los sesenta, entonces, las cosas han cambiado notablemente, entonces encontrabas una cajita que ponía jazz y entonces ahí encontrabas algo de blues y lo único que encontré fue John Lee Hooker, con lo cual el bofetón fue importante porque salir de una música como el blues inglés, encontrarte con John Lee Hooker, que era absolutamente África, es, es, hipnótica, mantra, etcétera, no entendí nada, no entendí nada, y pensé, esto no puede ser, no se parece en nada a las canciones de los Stones ni... entonces seguí buscando y lo único que encontraba era John Lee Hooker, no sé por qué pero encontré dos o tres discos de John Lee Hooker y no había, no había ya manera de entrar, lo escuchaba y decía: uf, es que esto es muy duro... (Anexo 2, interacción 22)

Finalmente, el descubrimiento del *bluesman* Lightnin' Hopkins funciona en su relato como una transición más cómoda y asimilable entre el blues americano de mediados de siglo y el blues británico que hasta entonces acostumbra a escuchar. En cualquier caso, su discurso continúa transmitiendo una fuerte sensación de inquietud y búsqueda. En el blues el músico dice haber encontrado nuevos mundos, universos u horizontes que continúan abiertos para él. Big Bill Broonzy, por ejemplo, que había

actuado en Barcelona solo un año antes de su nacimiento, es ahora para Amadeu una referencia clave que impulsa su trayectoria y su continuo deseo de aprendizaje. Por otro lado, para describir su asombro ante guitarristas como B.B. King o Albert King vuelve a emplear los mismos términos que Clapton, concretamente la metáfora religiosa:

Amadeu Casas: pero en una tienda de segunda mano encontré uno de Lightnin' Hopkins que se llama Lightnin' Strikes y ese sí, que es que era un blues de Texas mucho más parecido a lo que, con distancia, a lo que yo estaba acostumbrado a oír y considerar que era blues; entonces a partir de ese momento, digo, claro, ahora sí que lo entiendo y a partir de ahí, buscando, buscando, fueron apareciendo otros músicos, Big Bill Broonzy, B.B. King, Albert King, y hay discos de esos que los he fulminado de tanto, de tanto, de tanto hacerlos girar, el Blues Power de Albert King, para mí ha sido abrir el universo de la guitarra eléctrica... y otro se llamaba Live & Well de B.B. King, son discos que para mí han sido...

Entrevistador: increíbles ¿no?

Amadeu Casas: increíbles, sí, sí, así como, como la biblia, ¿no?, hostia, esto... esto es así, ya está, voy bien por ahí, por ese camino voy bien, entonces ya está, fui tirando, Freddie King, redescubro, entonces descubro el blues acústico con Robert Johnson, y a partir de ahí, y con Big Bill Broonzy, como dije, Big Bill Broonzy es para mí el, el, uno de los máximos referentes en este momento y sigue siéndolo ahora pero pues con el blues del Delta la cosa cambia un poco, me interesa mucho Robert Johnson, me gusta mucho Son House, obviamente Charlie Patton, siempre estoy mucho con lo acústico y me dedico a eso, aprendo a tocar acústico, me compro una buena acústica, me compro un dobro, me compro instrumentos... (Anexo 2, interacciones 22-23)

Por último, en los siguientes fragmentos de Sister Marion y Mingo Balaguer encontramos referencias a la *profundidad* transmitida por la música blues. Al hablar de esa *búsqueda de las raíces* provocada por el encuentro inicial con algunos de los artífices del género –Ma Rainey en el caso de Sister Marion y James Cotton y Muddy Waters en el de Mingo– ambos utilizan expresiones y descripciones muy similares. Sister Marion describe cómo sigue el habitual tránsito desde la extrañeza al *enganche* provocado por el blues. Su relato aporta, además, la idea de que podemos tomar conciencia de las

maniobras a través de las cuales construimos nuestras identidades. Sister Marion intenta incluso explicar la pulsión de conocer la historia, de ir a las raíces del blues:

Bueno a mí, esto es muy típico de la gente que les gusta el blues, de ir a buscar las raíces y... supongo que está relacionado en el sentimiento que te produce porque es como... cosas así profundas, entonces vas a buscar la raíces, claro porque las raíces son profundas y... sí, eso es curioso porque claro, yo cuando empecé a escuchar algunas canciones de blues eran un tipo de blues más moderno, ¿no?, y claro, yo oí hablar de la madre del blues, y claro, yo a lo mejor la referencia que tenía de cantante de blues era Koko Taylor, Katie Webster, señoras, bueno ahora ya murieron, pero quiero decir, más o menos recientes... y cuando me compré el disco de Ma Rainey pensé: madre mía, ¿esto qué es?!, o sea fue súper raro, y luego me enganchó, o sea primero fue extrañeza, ¿y esto?, no lo entiendo, y luego me enganchó, y yo también he ido a buscar lo antiguo, aparte de que es que me gusta la historia, entonces sí, me gusta saber de dónde vienen las cosas, y además es que estilísticamente el blues ha cambiado mucho, bueno, ha cambiado, ha tenido sus épocas como la han tenido todas las músicas, todos los estilos, la música clásica igual, ha tenido un montón de épocas... sí, bueno esto me sorprendió porque eso, yo no conocía para nada que el blues proviniera de ahí. (Anexo 10, interacciones 120-122)

Por su parte, Mingo Balaguer acude a una metáfora proveniente del ámbito flamenco –Camarón *versus* el así llamado “flamenquito”– para explicar la diferencia percibida por él entre el blues británico que le marcó en sus inicios y el sonido del armonicista de Muddy Waters, James Cotton. Desde su punto de vista, la *profundidad* de las interpretaciones es muy diferente en uno y otro caso:

Mingo Balaguer: cuando escuché a James Cotton tocando con Muddy Waters, y cantando, eso me llamó muchísimo más la atención porque era una cosa totalmente diferente, fue otro tipo de interpretación

Entrevistador: ¿por qué, por qué?, ¿qué, cómo?, eso, eso es lo que me interesa a mí, eso es lo que me interesa a mí, las diferencias y cómo lo percibías tú en aquel momento, ¿cómo recuerdas tú...?

Mingo Balaguer: pues no lo sé, más profundo, mucho más profundo, si lo tengo que decir de alguna manera, mucho más profundo... yo escuchaba todos los días

la Rosa María Pinto, que era una locutora que había... escuché un disco de Muddy Waters... es más, pusieron el disco completo por la radio, yo fui a comprármelo al día siguiente al Corte Inglés, me costó 300 pesetas de aquella época, y lo que había, lo que se escuchaba ahí era, era más profundo, era, era una cosa que tenía similitud con lo que se escuchaba de blues digamos europeo o británico pero era mucho más profundo, era más, no sé cómo explicártelo, más visceral y más profundo, te llegaba más, aunque no quiero desmerecer con esto ni mucho menos el blues británico o el blues blanco que se hacía entonces, porque yo empecé con eso y me gusta mucho pero esto era diferente, esto es una cosa como, como si tu escuchas, qué te digo yo a ti, como si escuchas a los flamenquitos y de buenas a primeras escuchas a Camarón, ¿no?, o escuchas algo así, lo otro es mucho más profundo, una cosa así, ¿no?, era más, más profundo y que te llena más, ¿no? (Anexo 3, interacciones 28-29)

Recapitulación

En este segundo capítulo de análisis los músicos han ido dando sentido a sus respectivas vinculaciones a la música y más concretamente al blues. En algunas ocasiones han detenido sus discursos para preguntarse: *¿por qué y cómo yo y la música?*, *¿por qué y cómo yo y el blues?*, *¿por qué y cómo yo y ese instrumento?* Como en el capítulo anterior, ha aparecido una forma de entender la experiencia musical que otorga una gran importancia al elemento social, compartido. En muchos de los fragmentos analizados puede apreciarse una oscilación continua entre, por un lado, la dimensión personal, individual, de la vivencia de lo musical, y por otro lado, su carácter colectivo.

Esta importancia del plano social tiene que ver con la construcción de una identidad social compartida, que implica el despliegue de actos de identificación a través de distintos elementos básicos: el formato del *encuentro* (la *jam session*, la juerga); el *lugar* (el club, el corral de vecinos); la *tradición musical* (el blues, el flamenco, la música clásica, como categorías problemáticas que para los participantes solo pueden ser definidas relacionamente); el *tiempo* (casi siempre la noche, la madrugada; el blues y el flamenco aparecen en estos relatos como músicas nocturnas, casi ocultas, mistericas, en las que uno debe ser iniciado); el instrumento (el banjo o la guitarra, por ejemplo, han aparecido rotos o abandonados, como materializaciones del sentido).

Por otro lado, los músicos han relatado sus primeras perplejidades, asombros y posteriores investigaciones o profundizaciones ante ese “interlocutor”, en principio desconocido y difícil, que es el blues. El descubrimiento del blues se presenta entonces como el destino final, intencional o fortuito, de un viaje identitario. Dicho descubrimiento revela la clave arquitectónica de la identidad del “músico viajero”: el motivo por el que viajaba y el horizonte estético y biográfico hacia el que se dirige.

Por último, el papel de la historia en la construcción de la identidad de nuestros músicos participantes ha resultado decisivo. Los relatos transcurren en muchas ocasiones a través de un eje común que es justamente la historia: construir la biografía musical (como formulación identitaria) implica entonces el conocimiento y la recapitulación de la historia del género musical, del blues. La biografía del *bluesero* o de la *bluesera* recapitula la historia del blues como género o como tradición. La biografía es, en parte, la reconstrucción discursiva de la historia del blues, o más precisamente, del proceso de reconstrucción de la historia del blues en la escala biográfica.

Además, la intriga en este proceso de reconstrucción es la dialéctica entre el extrañamiento y la revelación de un mensaje estético y existencial oculto en otras músicas que, hasta entonces, resultan más familiares, atractivas y comprensibles para el músico.

Esquemáticamente, el Cuadro 7.3. muestra los aspectos más importantes recogidos en este momento del análisis.

CUADRO 7.3. Recapitulación y principales áreas temáticas analizadas

- Los músicos se preguntan por sus respectivas vinculaciones a la música y el blues (*¿por qué y cómo yo y la música?, ¿por qué y cómo yo y el blues?, ¿por qué y cómo yo y ese instrumento?*).
- Reaparece, como en el capítulo anterior, la importancia del elemento social, compartido, de la experiencia musical. Construcción de una identidad social compartida articulada a través de diversos elementos: el *encuentro*, el *lugar*, el *tiempo*, la *tradición musical*, el *instrumento*.
- El blues como interlocutor en principio desconocido, difícil, que provoca perplejidades, preguntas, profundizaciones, investigaciones. Su descubrimiento se presenta como el destino final, intencional o fortuito, de un viaje identitario.

- Importancia decisiva de la historia: la biografía del *bluesero* o de la *bluesera* recapitula la historia del blues como género o como tradición (no fue un camino directo, influencia previa del blues rock británico y el rock and roll, etc.).

CAPÍTULO 8. “MY SOUL IS BLUES ROOTED”: DE LO *EXTRAÑO* A LO *ENTRAÑO*

Introducción: enraizados en el blues

I don't come from Mississippi,
I don't come from New Orleans.
I've been walking so long,
but I know the way I'm going.

Well, my soul is blues rooted,
full of pain and misery
'cause my heart has been beaten
and my mind don't let me be

My father was Muddy Waters,
my sister was great Bessie Smith
I got brothers everywhere,
got a big long family

I don't care what people say
'cause I know the real truth
If I live here or in Japan
I was born to live the blues

Montserrat Pratdesaba “Big Mama Montse”, Blues Rooted

En este capítulo mostramos cómo el músico toma conciencia de la importancia de la *conversación* mantenida en el tiempo con el blues y cómo se siente integrante de una comunidad concreta: la de *los blueseros*. Sister Marion nos dice: “yo solamente te puedo dar una teoría de cómo es la vida de *los blueseros* o de la gente que, no solo músicos, si no gente que se siente así identificada con el blues” (Anexo 10, interacción 17). La comunidad de *los blueseros* representa para nuestros músicos una especie de “hogar” o “familia”. Pero no el “hogar” o la “familia” que les toca por azar sino aquella otra que va

surgiendo y creciendo por elección propia, por búsqueda, por libre adopción sentimental de las raíces de uno mismo. Como canta Big Mama Montse en la canción arriba mencionada, los participantes se sienten *enraizados* o *arraigados* en el blues (blues rooted). Iremos viendo cómo estos términos apuntan, por un lado, a la cuestión de ponerse en contacto con las raíces, con los orígenes del blues, pero también a la idea de seguridad, de estabilidad, de estar bien plantado en el terreno.

A continuación, en el cuadro 8.1, mostramos el ámbito de exploración de este capítulo de análisis y su conexión con los objetivos de investigación de esta tesis. El esquema del capítulo puede encontrarse en el cuadro 8.2.

CUADRO 8.1 **Ámbito de exploración y conexión con los objetivos de investigación.**

→ **Ámbito de exploración:** cómo el músico toma conciencia de la importancia del blues en su vida hasta el punto de sentirse enraizado o arraigado en el blues, integrante de la comunidad de *los blueseros*.

→ **Conexión con los objetivos de investigación:**

- **Profundización y evolución de la *conversación* con el blues (Objetivo 2):** exploración de aquellos elementos mediante los cuales el músico dice haber ido dando continuidad y profundidad a su diálogo con el género: ¿de qué manera o a través de qué cosas ha ido profundizando en el blues?, ¿qué hace que su *conversación* sea ya única, distintiva o se parezca en determinados aspectos a las de otros participantes?

CUADRO 8.2 **Esquema del capítulo 8.**

→ **Introducción: enraizados en el blues**

→ **1. Paradojas y oscilaciones**

→ **2. *Los blueseros***

→ **3. Transportados por el blues: la invitación al viaje**

→ **Recapitulación**

En el apartado “Paradojas y oscilaciones”, los relatos nos muestran una continua reflexión sobre la experiencia fronteriza de estar o sentirse como entre dos orillas; un tránsito continuo, paradójico, entre la lejanía y la cercanía, entre la extrañeza y la familiaridad. Al preguntarse por ese “otro” que es el blues –cuál es su procedencia, quiénes son sus artífices principales o por qué y cómo llega a sonar así– los músicos acaban indagando también en ellos mismos. ¿De dónde viene el blues? ¿De dónde vengo yo? ¿Qué tiene eso que ver conmigo? ¿Por qué y cómo esta larga y duradera *conversación* con un interlocutor en principio extraño, remoto, difícil, cuyos sonidos y palabras ni siquiera acertaba a entender al comienzo?

En el siguiente punto, “*Los blueseros*”, el blues es ya descrito por los músicos como ese viajero lejano, procedente de la otra orilla del Atlántico, que acaba a este otro lado del mundo entablando con ellos un diálogo que describen como algo fundamental en sus vidas, normalmente asociado a momentos biográficos especialmente íntimos e importantes para ellos.

Por último, en “Transportados por el blues: la invitación al viaje”, *lo bluesero* aparece vinculado a la sensación relatada por los participantes de sentirse transportados mágicamente a los lugares míticos de la historia y el imaginario del blues. Geográfica o cronológicamente dicho lugares se encuentren muy lejos pero, al mismo tiempo, conforman un paisaje emocional y sonoro muy cercano para nuestros participantes. Los discursos se ajustan entonces a la idea del “viaje sin salir de casa” evocado o sugerido por los ambientes y las atmósferas *blueseras*.

1. Paradojas y oscilaciones

Los relatos en este momento del análisis contienen diferentes reflexiones en torno a una temática común: la extrañeza por parte de los músicos ante el hecho de haberse criado en España –de haber vivido o respirado de una u otra manera la cultura y el folklore popular de la tierra donde les ha tocado vivir– y, sin embargo, tener ninguna o muy escasas conexiones sentimentales con dicha cultura y folklore. Al ser conscientes de esta circunstancia los músicos comienzan a plantearse y replantearse no sólo el desapego con respecto a “lo español” sino también el propio “enganche” al mundo del blues, a “lo bluesero”.

Un buen ejemplo lo encontramos en la entrevista con Amadeu Casas. Su discurso gira en torno al desarraigo con respecto a las raíces musicales de su Cataluña natal y la libre adopción sentimental de las raíces del blues. Como Big Mama Montse en la canción con la que abríamos este capítulo, Casas se siente “*blues rooted*”, es decir, “arraigado” o “enraizado” en el blues:

A mí me ha resultado mucho más fácil conectar con el blues que con otro tipo de música quizá más cercana geográficamente o culturalmente, pero esa tampoco estaba tan alejada de la mía porque yo crecí con este tipo de música, porque era la que había cuando yo empecé a tocar la guitarra, claro, yo empecé a tocar cuando había Rolling Stones, cuando había Cream, cuando había Hendrix, cuando estaba Clapton en su pleno apogeo, cuando eran novedad, cuando te comprabas el último disco de Hendrix todavía, y claro, he vivido eso, era mi música, yo crecí con esa y me quedé con esa, a partir de los músicos blancos enganché con los músicos negros y ahí descubrí todo el universo del, del blues real, diríamos, el blues auténtico, de raíz, tanto del Delta, como de Texas, Chicago, Kansas City, o lo que sea, ¿no?, de los diferentes estilos pero a partir de la música que para mí era moderna en el momento. (Anexo 2, interacción 8)

En otro punto de la conversación, la referencia al músico sevillano Raimundo Amador marca un modelo o una aspiración que Amadeu considera imposible en su caso. En este guitarrista andaluz el músico catalán ve lograda la hibridación entre las raíces impuestas por el lugar y el contexto cultural de nacimiento, con las que asegura no tener prácticamente conexiones, y aquellas otras, las raíces *blueseras*, que dice sentir como suyas:

Yo no tengo música de raíz, por mi ambiente, porque yo soy de Barcelona y en Barcelona la música popular es excesivamente popular en el sentido de que no es música de raíz, es música muy, no sé, la sardana y todo eso, no, para mí, tengo muy pocas conexiones con esa música, aunque sea culturalmente mi entorno, no la he vivido, no la siento como mía, porque he crecido con el blues y con la música americana, entonces no puedo mezclarla con algo que sea mío, no me puedo considerar como Raimundo [se refiere a Raimundo Amador], por ejemplo, Raimundo puede, le es muy fácil ir de un camino al otro, entra y sale, porque es su música, pero no es la mía, no sé si me explico, yo no he crecido con flamenco tampoco, entonces no puedo tocar flamenco, yo no sé tocar flamenco, yo

solamente puedo tocar blues y no es mi música porque no me toca, a un tío de Barcelona no le toca tener esa música. (Anexo 2, interacción 35)

Finalmente, Amadeu busca un sentido a su relación con el blues aludiendo a esa evolución y expansión del género desde los años sesenta, ya comentada en el capítulo 4, que incluye el surgimiento y la posibilidad histórica de la figura del *bluesman* blanco:

[El blues] ha cruzado fronteras a lo largo de la historia y en estos últimos cuarenta, cincuenta años, el blues ya es una música absolutamente popular y absolutamente de todo el mundo, es patrimonio, ni los negros, ahora los negros no tocan blues, los que menos tocan, entonces, casi todos los *bluesmen* son blancos, entonces...yo también puedo decir que es mi música, creo que puedo decirlo [a pesar de ese “creo” pronuncia esto último con mucho convencimiento] (Anexo 2, interacción 35)

En ese último “creo que puedo decirlo” pronunciado por Casas, parece que el músico intenta convencerse a sí mismo de que cabe ser un *bluesman* “puro” o “genuino”, siendo blanco y catalán. Se trata de una reflexión especialmente eficaz porque la hace delante de nosotros como entrevistadores, que funcionamos como tercera persona, intermediario o mediador entre el yo que le dice que el “proyecto bluesman/blanco/catalán/musicalmente-no-enraizado” no puede dar como resultado algo auténtico (y que sí lo daría el proyecto que encarna Raimundo Amador como bluesman/gitano/andaluz/musicalmente-enraizado) y el yo que le dice que es justamente esa ausencia de raíces la clave para asimilar de manera más plena y genuina la música anglo-americana entre la que crece.

En la entrevista con Sweet Marta aludimos precisamente a este último fragmento de Amadeu Casas. La armonicista expone entonces argumentos parecidos a los del guitarrista aunque añade un matiz muy significativo. Mientras que Casas dice no sentir la música popular catalana como suya ni tener conexiones con ella –muy pocas, en todo caso–, Marta en cambio nos describe una situación que representa para ella una paradoja. La sardana le evoca, en principio, la emoción y la nostalgia de los días de su infancia pasados junto a su abuela y sus dos hermanas. Sin embargo, este estilo musical, que como ella misma dice le recuerda “de dónde es y de dónde viene”, no ha conseguido “atraparla” como sí lo ha hecho ese otro estilo aparentemente lejano o remoto que es el blues:

Sweet Marta: yo en este caso la sardana sí que, de pequeña mi abuela cuando nos tenía a las tres pues bueno, y hacían, cuando hacían sardanas nos llevaba, ¿no?, pero... realmente... casi, o sería muy pequeña o como no me gustaba no lo recuerdo, no recuerdo estar allí, ni ninguna imagen guardada, pero sí recuerdo que nos llevaba e inconscientemente cuando oigo sardanas o la música sí que realmente me da mucha nostalgia y me da mucha ternura, ¿no?, me recuerda un poquito de dónde soy, de dónde vengo, pero por otro lado no es una música que me haya atrapado nunca ni nunca le haya prestado ningún interés, pero la tengo guardada en mi cabeza como algo de mi infancia, ¿no?, de nostalgia, algo emocional, eso sí.

Entrevistador: ¿algo qué?, ¿algo emocional, no?, me has dicho, ¿no?

Sweet Marta: lo tengo acomodado en la parte emocional, hay como una emoción y como, ¿sabes?, pero luego por otro lado, ya te digo, nunca me ha atrapado, ¿no?

Entrevistador: claro, lo que te atrapó no era de tu entorno, eso venía de muy lejos, ¿no?, quiero decir...

Sweet Marta: sí. (Anexo 11, interacciones 91-93)

Los anteriores ejemplos de Amadeu Casas y Sweet Marta sintetizan, aun con sus propios matices y peculiaridades, la tónica general que encontramos en el resto de participantes. Hay una búsqueda de sentido en torno a ese quiebre percibido por el músico entre las raíces que supuestamente le vienen dadas y aquellas otras que él ha decidido buscar y adoptar. En éstas últimas ha querido ahondar, investigar y profundizar para comprenderlas y asimilarlas desde su propia experiencia y para construir su propio camino como músico.

No obstante, el relato de Gualberto García plantea un interesante contraste. En su discurso, en lugar de una desconexión o quiebre encontramos un intento de relacionar o hermanar dos raíces de muy distinta procedencia. Por un lado, las flamencas, asociadas al barrio de Triana en su Sevilla natal y al espacio casi mítico del corral de vecinos de su niñez y preadolescencia. Por otro lado, las rockeras y *blueseras*, que comienzan a interesarle o a “atraparle”, como diría Sweet Marta, desde la adolescencia. Veamos esto con algunos ejemplos de su entrevista.

En el siguiente fragmento, Gualberto se pregunta literalmente “qué tienen que ver” el rock and roll, el blues o incluso iconos del cine americano de los cincuenta como James Dean con su propia historia y procedencia personal. Partiendo de ese gesto narrativo introspectivo, comienza a ver y a interpretar semejanzas entre las distintas geografías sonoras y emocionales e incluso entre los diversos espacios arquitectónicos por los que va transitando su relato:

Gualberto: en cines de verano, en cines de invierno, veíamos, veíamos dos películas principalmente que nos gustaban mucho que eran, una era, bueno tres, una era esa de Elvis [se refiere a King Creole, comentada ya más arriba], otra era de James Dean, Al este del edén... y otra que era Rebelde sin causa, y eso, eh, representaba un poco el carácter así ya de la preadolescencia, rebelde, porque ¿qué tiene que ver con Triana eso?

Entrevistador: claro, es verdad, es, como que queda lejos, ¿no?, pero al final te estaba diciendo algo, ¿no?

Gualberto: queda lejos, fíjate, queda lejos, sin embargo por la música a mí me gustaba, igual que me podía gustar cuando cantaban por bulerías allí en el corral de vecinos en Triana... Bueno con Triana tenía que ver en un sentido, que eso lo vi el otro día porque le dije a un amigo que se bajara la película de King Creole y lo viera... bueno pues las casas que se ven en la calle donde está situado, si puedes después te metes en youtube y pon eso, King Creole, y ves un poco la película, es la primera, es un blues [se refiere a la canción Crawfish, también comentada más arriba], las casas eran corrales de vecinos como los de Triana, además el mío tenía doble piso con una baranda que era muy parecido a como, a las casas de allí de, de los guetos

Entrevistador: qué fuerte, o sea que fíjate que sí que hay conexión, ¿no?

Gualberto: hay conexión porque eso lo llevaron de aquí, esas son las casas de la parte criolla, que era la parte hispana, donde vivían los puertorriqueños, donde vivían los hispanos que hubiera de Sudamérica, y los franceses, hombre yo en esa época no entendía, no me daba cuenta de nada, pero el otro día viendo se lo dije a mi amigo, digo “fíjate que eso parece el corral que yo vivía en Triana, con el patio abajo, no tiene techo ninguno, y está todo rodeado de una baranda”. (Anexo 1, interacciones 39-47)

En este otro fragmento Gualberto interpreta sus diferentes influencias culturales y musicales, natales o foráneas, casi como raíces que entran y que salen, que vienen y que van, sin ver en todo ello una irremediable escisión o un inevitable desgarró:

Entrevistador: ¿en tu casa ya se escuchaba...?... quiero decir, ¿desde pequeño tú escuchabas flamenco ya o había clásica o... cómo, cómo...?

Gualberto: bueno, yo he tenido dos, en mi casa, o sea mi familia, mi madre era, una cantaora fantástica, cantaba, no, no profesional, porque ella no era profesional, pero cantaba, podía ser, haber sido profesional si hubiera querido, ¿no?, pero ella cantaba por soleá, por bulerías, por tangos, por tientos, por serranas, por malagueñas, por todo y casi siempre, y yo pues sin embargo eso lo escuchaba siempre pero yo eso lo tenía como una cosa familiar, mis hermanos, y en el corral de vecinos que yo vivía pues ahí todo era flamenco, sin embargo yo siempre en el colegio escuchaba música clásica porque estaba en el coro, que era un coro a cuatro voces y se tocaban cosas a cuatro voces polifónicas y yo he crecido con las dos cosas y... empecé a tocar la guitarra muy pronto y mi madre muchas veces, aunque yo le tocaba a ella cuando ella cantaba y eso pero yo me ponía a practicar otras cosas y siempre me decía, “*el niño este, este niño ¿a quién habrá salido, las cosas tan raras que toca?*” y es precisamente porque el entorno mío no era solamente el de mi madre, porque el de mi madre era Triana, Triana, Triana [remarca “Triana” con el tono de su voz] desde chica, el mío era Triana pero también escuchaba los discos de la base de Morón y de Rota, todo el rollo americano, el rollo del colegio, clásico, entonces tenía una mezcla y con el tiempo ha ido evolucionando hacia un sitio y hacia otro, en la adolescencia pues estaba más con, pues con la cosa americana, yo tocaba más Beatles, Rolling, Elvis, todo eso, en la adolescencia. (Anexo 1, interacción 19, énfasis nuestro)

La entrevista con Gualberto revela un continuo esfuerzo por rastrear hermenéuticamente el sentido y formular un relato que contenga su presente, el músico que de hecho es, e incluso su futuro, el ideal de músico al que aspira: *bluesero*, flamenco, clásico. Como si en el territorio de la música se pudiera materializar el esfuerzo de unificación de lo diverso, de lo variable, que, por defecto, define la esencia de la vida biográfica. Así, las idas y las vueltas musicales relatadas por Gualberto acaban siendo también para él las idas y las vueltas de los recuerdos, de las vivencias, de los sentimientos, de las emociones, de los significados. Es lo que podemos ver en el siguiente

framento, donde rememora sus años en Nueva York para finalizar con una teoría propia sobre su encuentro con el blues o, más específicamente, una teoría sobre el sentimiento que él encuentra en el blues. En definitiva, lo que al comienzo de la tesis el propio Gualberto describía como “sentimiento de blues trianero”:

Gualberto: eso es una cosa psicológica muy interesante... cuando me voy a Nueva York, ya empiezo ya a tocar flamenco, aunque siempre había tocado pero yo he tocado en plan familiar, en una boda allí, o en un bautizo, en una comunión, ¿sabes?, como una cosa de la tierra, pero después entre los amigos y eso siempre era Beatles, Rolling y todo eso y también ha salido el clásico con el primer disco, hay un tema que se llama Diálogo interior... o sea que dependiendo de las épocas vas cogiendo una parte de la cultura y así nacen las mezclas porque a veces en la misma canción hay tres o cuatro culturas diferentes, que son naturales porque son la tuya, aunque la una no tenga nada que ver con la otra pero el haberla vivido te hace que sea una cosa natural

Entrevistador: es muy interesante lo que me estás diciendo y fíjate que fue... es lo que te comentaba en el email que parece como que cuando estamos, lo tenemos lejos, eh, cuando lo tenías lejos el flamenco espacialmente, quiero decir, cuando estabas en Estados Unidos, te acercaste más al flamenco o te acercaste de otra forma, ¿no?

Gualberto: hombre, me acerqué de una forma, um... sí que es verdad que todo lo que compones y lo que estás tocando en ciertos momentos es muy profundo porque lo que te importa más que nada es ser esa herramienta que saca para fuera lo que tú tienes dentro, ¿no?, en ese aspecto me metí mucho en el flamenco porque, porque quiera yo o no quiera es lo que más, más cerca está de mí de cuando nací

Entrevistador: claro, claro, es lo que más cerca está de cuando tú naciste, claro.

Gualberto: sin embargo, aunque esté más cerca la grandeza que tiene la música, que ya me la habrás visto en las tapitas decirlo seguramente, es que ese mismo sentimiento que tienes, que se puede tener con lo más temprano que tú has conocido, lo vuelcas también con cosas como por ejemplo el blues, que aunque la forma es diferente lo que se transmite es lo mismo, por diferente cultura, pero haberla vivido también te hace apropiarte de ella y en el blues estás al mismo tiempo soltando todo lo que aprendí, todo lo que has vivido del flamenco, con

todo lo que has vivido del blues incluso con todo lo que has vivido de la coral con el colegio. (Anexo 1, interacciones 19-26)

Llegados a este punto, cobra sentido la letra de Big Mama Montse reproducida al comenzar este apartado donde dice que su “alma está arraigada o enraizada en el blues”. Efectivamente, dicha frase condensa el sentir y el parecer del resto de participantes y resume una circunstancia que ya es evidente en nuestro análisis: el blues aparece en las narraciones como algo que les ha *calado* de raíz; nuestros músicos dicen haber *echado raíces* en el blues.

Los ejemplos de Amadeu Casas y Sweet Marta ilustran cómo ese profundo *calado* les hace extrañarse ante el hecho de no haber podido enraizarse en la música popular de su tierra. El músico percibe entonces una especie de *quiebre* incluso cuando todavía queda, como en el caso de Marta, un *rescoldo* emocional. En el caso de Gualberto García, el arraigo en el blues se mezcla o se hermana con lo más íntimo, con lo más temprano, con lo más familiar. Se entrelaza o entreteje, por así decir, con todo aquello que conoció desde pequeño. Para él, en el blues puede encontrarse un *rastro* de la coral de su colegio Salesianos y también, como si de una *juke joint* se tratase, el corral de vecinos de su infancia

En suma, el blues, que en principio nos era descrito como algo *extraño*, ha pasado ya a formar parte, de una u otra forma, de la historia y el patrimonio sentimental de cada participante. Se ha convertido en *entraño*. Como muestra el siguiente extracto de Sister Marion, los músicos dicen llevar el blues *dentro* de ellos, en sus *entrañas*:

Entrevistador: Yo suelo empezar de una manera muy general y abierta, eh, preguntando, ¿qué significa el blues en tu vida?, ¿qué significa el blues en tu vida, Miriam?

Miriam Aparicio “Sister Marion”: bueno, uh, esto, esto va a ser difícil, ¡eh! [risas], a ver [piensa], pues el blues para mí ha sido más que música, no ha sido solo un estilo que me gusta, sino que, *por lo menos yo lo siento así, que, no sé, es como una característica en mí, ¿sabes?, me identifico con ese tipo de música y la reconozco como parte de mí...* No me atrevo a decir una forma de vida, pero sí una forma de sentir, y yo creo que los que sentimos el blues de esta manera nos encontramos o nos entendemos y es muy difícil de explicar, el otro día lo intenté con una amiga y, claro, me miraba raro porque [riendo] a veces parece que estás

un poco loco, ¿no?... Yo solamente te puedo dar una teoría de cómo es la vida de *los blueseros* o de la gente que, no solo músicos si no gente que se siente así identificada con el blues. (Anexo 10, interacciones 13-20, énfasis nuestro)

2. Los blueseros

Desde esa transformación de lo *extraño* en *entraño* con la que hemos concluido el anterior punto va apareciendo en los relatos una suerte de “gran familia” *bluesera*. Sister Marion se refiere a ella como *los blueseros*. Big Mama Montse la menciona más arriba en su canción Blues Rooted, donde nos dice que gracias al blues tiene “hermanos” por todas partes: su “padre” no es otro que Muddy Waters y su “hermana” es la mismísima Bessie Smith.

Los blueseros representan para nuestros músicos una especie de “familia” u “hogar” sentimental, simbólico, que van eligiendo y construyendo, y que sienten que les acompaña a medida que avanzan en sus vidas. No es, por tanto, el “hogar” o la “familia” que les toca por azar sino aquella otra que va surgiendo y creciendo por elección propia, por búsqueda, por libre adopción sentimental de las raíces de uno mismo. Un “hogar” compuesto en un principio por objetos o personas anónimas que pueden aparecer o desaparecer por azar, por accidente: un encuentro personal fortuito, un disco expuesto en un escaparate, una canción o un sonido inesperado, etc. Sin embargo, fruto de esas casualidades o encrucijadas caprichosas surgen vínculos muy importantes para los músicos.

Malcolm Scarpa, por ejemplo, define el blues como una “fraternidad”, aunque se muestra escéptico con respecto a la posibilidad de que dicha fraternidad comparta sin fisuras la misma lealtad, percepción o entendimiento del género:

El blues, yo creo que el blues es como una, como una (titubea como buscando una palabra precisa) como una fraternidad, ¿no?, sí, pero en todas las comunidades, sigue ahí, hay otros estilos, pues no lo sé, yo, sí, parece que al ser más minoritario, a lo mejor sí, pues yo creo que la palabra es esa, es como fraternidad, pero como en todas las, las fraternidades o las omertás, o como se quiera llamar, pues hay de todo, hay, hay advenedizos, hay falsos aficionados, falsos músicos, falso de todo,

pero bueno, eso en todos los órdenes yo creo... luego hay, hay afinidades ya de, de por vida, y lazos muy grandes entre músicos, ¿no? (Anexo 6, interacción 89)

También Mingo Balaguer nos habla del blues como una comunidad o una familia. En su caso, emplea la habitual expresión “enganchado al blues” (hooked on the blues) para referirse al “enraizamiento” o “arraigo” en el género del que hemos hablado en las páginas anteriores. Cuando comenta el poder de “atracción” o “enganche” de este estilo musical, describe cómo entiende él que puede originarse o conformarse en determinadas ocasiones la citada comunidad de *los blueseros*. Lo hace, además, utilizando esa frecuente retórica que ya veíamos en el capítulo 4 donde se enfrentan continuamente lo supuestamente auténtico y lo supuestamente artificial. El músico subraya entonces la autenticidad que según él tiene el blues, su naturalidad o visceralidad, frente a otros estilos que le resultan más artificiales y que, a su parecer, se encuentran siempre sujetos al vaivén de las modas pasajeras. En contraste, como explica en el siguiente fragmento, la familia *bluesera* “siempre está ahí”:

Mingo Balaguer: no hay un duro pero el blues sigue ahí siempre y, te lo dije, eso nunca va, siempre habrá un garito donde se toque blues y gente que vaya a escucharlo, eso es así, habrá más o menos público pero que siempre va a existir, es un género que no va a morir nunca, no va a morir nunca porque hay géneros, el punk, new wave y estos, son géneros que nacen y mueren, pero estos no van a morir, es muy difícil que mueran este tipo de géneros

Entrevistador: ¿por qué crees tú que no va a morir, por qué, por qué me lo...?

Mingo Balaguer: pues porque siempre está ahí, siempre, si es una cosa que siempre, es una cosa que no tiene nada de artificial, es muy natural y muy visceral y a la gente le gusta, a la gente le gusta, hay gente, yo he descubierto a gente que no tenían ni idea de lo que era y, joder, yo tengo alumnos de armónica por ejemplo, que uno de ellos en concreto me llama la atención y es íntimo amigo mío, ese hombre es médico, es médico, es cirujano, y este hombre escuchó una armónica, empezó a dar clases conmigo... y, joder, el tío se apasionó de tal manera con el tema que ahora es el que me hace a mí las armónicas, me las customiza, me las prepara, me las arregla, porque tiene una manos como cirujano, es un tío brutal, y el tío se metió a investigar, a profundizar, es un apasionado, sabe de discos, información por internet, el tío es un apasionado, el tío no sabía lo que era,

hace cuatro años no tenía ni puñetera idea de lo que era el blues, no sabía que existía siquiera, y el tío se ha quedado flipado, ahora toca la armónica, ahora está empezando y el tío hace sus pinitos, sus cosas, y casos como ese he conocido muchísimos, de gente que no tenía ni idea de lo que era, y les da muy fuerte, o sea, cuando lo conocen, hostia es que les engancha el tema, el tópico este de “estoy enganchado, estoy enganchado con el blues”, hay muchos artistas que cantan “a mí me enganchó el blues, me enganchó”, es que te engancha de verdad, es una cosa que como te trinque, además no se te acaba, al que le gusta este tipo de géneros, no sé si en otras cosas, otras aficiones de la vida, bueno hay cosas que entran y pasan, tal y cual, pero esto como te coja el género no te suelta, es una cosa que es así, ¿no?, y siempre va a haber, yo creo que siempre va a haber, habrá menos dinero, habrá menos locales, habrá todo lo que tú quieras, pero siempre habrá un sitio donde tú vayas a escuchar blues, y existirá siempre. (Anexo 3, interacciones 127-128)

En otro momento de su entrevista, Mingo Balaguer describe el blues como un “mundillo” que ha enriquecido enormemente, y continúa haciéndolo, su camino en la vida. Cuando se detiene a hablar sobre su experiencia migrante por motivos de trabajo a Indonesia a principios de los años ochenta, recuerda cómo se sintió al escuchar el inesperado sonido de una armónica en un bar con música en directo. Desde entonces, viaje donde viaje y esté donde esté, los acordes de un blues cercano y lejano al mismo tiempo, tocado y cantado con los músicos de su extensa familia *bluesera* –que incluye, entre otros, a sus compañeros de Berlín e incluso a su amigo búlgaro Vasko el Parche– le hacen sentir como en su propia “casa”:

[El blues] me ha ayudado, a mí me ha ayudado mucho porque, eh, eh, para mí la experiencia de conocer [pronuncia con énfasis “conocer”] nada más de conocer a la gente que hay en este mundillo, para mí es súper satisfactorio, yo he conocido a gente que hoy en día son íntimos amigos míos, pero no solo aquí sino, yo recuerdo que cuando yo llegué a Indonesia después de estar allí pegando cabezazos un montón de meses pues un día en un bar en Indonesia, a diecisiete mil kilómetros de aquí, eh, estaba sentado y escuché a un tío tocando la armónica, “¡hostia esto cómo es!”, te estoy hablando de los años 81, 82, y, joder había un grupo de blues, bluegrass, country blues, tal y cual, tocando, y desde entonces ya soy íntimo amigo de este hombre que es mayor que yo, trabaja

en Ipocha, que vive allí... hace poco estuve en Bulgaria en un festival de blues, íntimo amigo, conocí a un guitarrista excepcional, Vasko [se refiere a Vasil Georgiev, conocido como Vasko The Patch o Vasko el Parche] un tío que hizo revolución con la música, un tío que cuando el régimen comunista el tío allí montaba unos pitotes y unos pollos tocando blues... su casa, aquello es un museo de cosas del antiguo régimen, toda llena de discos de blues... es fascinante, es fascinante, he conocido gente en Berlín, de puta madre, músicos de blues, y a mí eso, a mí esas experiencias para mí son fundamentales, sobre todo conocer lo que envuelve a este tipo, las personalidades que he descubierto dentro de este mundo, para mí es súper enriquecedor vamos. (Anexo 3, interacción 117)

Por último, en los casos de Sister Marion y Víctor Uris el significado que los músicos dicen encontrar en esa gran familia *bluesera* se vincula a momentos biográficos especialmente íntimos e importantes para ellos. Sister Marion comparte con nosotros un desencanto sentimental donde, según relata a continuación, el blues surge como un revulsivo que marca decisivamente el curso posterior de su vida. Es justo en ese momento cuando comienza a tocar con la banda del músico argentino Flavio Rigatozzo, Tota Blues, y entra a formar parte de la escena de blues de Barcelona:

Sister Marion: la parte de cómo entré en el mundo así de tocar blues así más profesional pues mira, esto es muy bonito también te va a gustar [risas]... para que veas porqué también siento el blues como algo, como algo más que música... pues eso, yo tenía veintitantos y entonces conocí a un chico y bueno, y vivimos juntos seis años o así, y en aquella época yo tenía un grupo de góspel y sí que lo mantuve un tiempo pero luego me fui relajando... en aquella época yo me dejé un poco mi parte, ¿sabes?, nos pasa a veces...

Entrevistador: ¿cómo que te dejaste?, ¿que te dejaste te refieres que no... el tema del góspel lo ibas dejando o cómo?, el, el grupo...

Sister Marion: sí, sí, sí, además tuve, bueno, tenía otro trabajo, fui secretaria y... bueno, sí, sí, fui dejando la música prácticamente... no había hecho de músico profesional, pero es que casi estaba dejando la música en general, de tocarla, que esto lo hablamos a veces así con amigas y tal... que a veces estás en pareja y te enclaustras ahí, te olvidas de cuidar tus espacios personales... y eso, entonces tuve la suerte que me dejó [risas], y eso fue muy guay porque... llevábamos seis años,

y dos meses antes me traje el piano de casa de mis padres a la casa que teníamos juntos, y en dos meses me dejó, y cuando pasó, al día siguiente me fui al piano y... a tocar blues, fue un poco peliculero pero bueno era como que me llamó

Entrevistador: te llamó el piano...

Sister Marion: sí, el piano... sí, mira, no sé, bueno, fue así... entonces hice dos cosas, volver al piano y volver a las *jam sessions*, para recuperar mi vida en donde la dejé, supongo, y bueno, y entonces ahí ya la cosa se fue acelerando porque ahí sí que ya conocía a los músicos de blues y ya me atreví a subir con ellos más y bueno, como yo también les gustaba pues entonces, yo qué sé, empezamos a conocernos, ya supongo que había más ambiente de blues entonces que antes y... ya de, bueno recuerdo conocer en el JazzSí también a los Tota, bueno a Tota y a sus músicos, a los argentinos estos que viven aquí que tocan blues, a Chino, me presentaron a Orcheli, y eso, yo empecé a tocar así en serio con Tota, y fue porque me conoció en las *jams*. (Anexo 10, interacciones 43-53)

Un aspecto muy relevante del pasaje anterior es la frase inicial: “para que veas por qué también siento el blues como algo más que música”. El relato de Marion no puede entenderse ya, simple o únicamente, como el relato aséptico, frío, de su vuelta a la actividad musical. En la recreación o reinterpretación que hace de aquella experiencia, ese alejarse u olvidarse del piano, del blues y de todo lo musical en general, es también un alejarse u olvidarse de ella misma. Además, el blues se presenta como la vida “auténtica”, como alternativa a la vida convencional, a la inercia normativa de una vida estable en pareja.

Sister Marion reflexiona entonces sobre el blues pero no tanto como un estilo o una actividad musical que había aparcado y retomado sino como algo que, justo desde aquel momento, siente y se le revela como una parte vital, fundamental, de su persona. Volver al blues es “recuperar mi vida en donde la dejé”. Debe recordarse en este sentido que más arriba se había referido al blues como “una característica en mí... parte de mí”.

También Víctor Uris nos cuenta una experiencia vital que siente como determinante y que encamina su vida hacia la música y hacia el blues. Pero, para comprender mejor las hondas connotaciones personales y sentimentales de su discurso, conviene que demos antes unos breves apuntes biográficos. A los dieciséis años Uris tiene

un accidente de moto que le causa una tetraplejía y, a partir de entonces, se ve obligado a ir en silla de ruedas. Pocos años más tarde, sus padres mueren muy jóvenes y él se queda a vivir con su abuela, el único pariente vivo de su familia y para él una de las personas más importantes de su vida. Como ilustra el siguiente momento de su entrevista, Uris vincula muy significativamente el blues a la figura de su abuela, concretamente a un gesto de ésta poco antes de morir. Nótese cómo la historia del músico va poblándose de múltiples azares y coincidencias que paulatinamente le hacen entrar en contacto, ya para siempre, con *los blueseros*:

Entrevistador: entonces yo, por ejemplo, empiezo la entrevista de forma así muy general, y muy abierta, preguntando pues qué significa el blues en tu vida, Víctor, o qué ha significado o qué está significando...

Víctor Uris: bueno, eh...

Entrevistador: o en general, ¿qué significa el blues en tu vida?

Víctor Uris: yo empecé en el año, a finales del 82, en una circunstancia especial, yo estaba viviendo con mi abuela, yo tenía 25 años, y ella era la única persona que me quedaba de mi familia, ¿vale?, entonces yo en el 82 escuché un disco de Sonny Terry & Brownie McGhee, que son mis referentes, y me quedé fascinado, me quedé alucinado, dije ¡hostia!...empecé a comprar armónicas y toda la pesca, ¿no?, y entonces empecé a tocar, y a finales del 82 conocí una gente que me dijeron, hostia tú, dice, tú tocas esto tal, dice, ¿por qué no vamos a tocar a un sitio?... y así de esa manera empezó todo, ¿no?... ya te digo, yo vivía con mi abuela, y esto es una cosa muy curiosa, en el febrero del, o sea finales de enero del 83, mi abuela se cayó y se partió una pierna, el fémur

Entrevistador: vaya...

Víctor Uris: estaba en el hospital y entonces pues yo iba a verla todos los días, ella tenía ya ochenta y pico de años, como te digo, vivíamos solos y yo no tenía más familia, y... y me salió un bolo para el sábado...que además era cobrando y era una cosa guay, porque eran los carnavales del pueblecito, teníamos que ir allí, mi abuela me dijo, dice oye, dice, que el sábado vete con tus amigos a tocar, no falles, digo, no, no, claro que no voy a fallar, digo, lo que pasa es que ese sábado, digo, yo vendré contigo a mediodía, te daré de comer o estaremos comiendo ahí, estaré

contigo, y luego ya por la tarde me iré y hasta el domingo no volveré; y me dice, no, no, no, dice, que te digo que vayas a tocar el sábado, dice, porque yo ya no llego al sábado, [pausa, silencio], y entonces tú tienes que ir porque esto es importante para ti, tienes que ir... [silencio], mi abuela se murió...

Entrevistador: no me digas

Víctor Uris: el jueves, y, como te puedes imaginar, yo no hubiera ido nunca a tocar después de eso porque mi abuela para mí era una persona muy especial, aparte de que éramos los dos únicos que quedamos, etcétera, entonces yo fui allí a tocar y... alguien grabó esa actuación... esa actuación había un blues que se llama Good Morning Blues... fue el que me gustó más de lo que habíamos grabado ahí, y era cuando hacía poquito tiempo que había empezado el programa del Tren Tres de Jorge Muñoz, que era el programa referente, que ha sido durante muchos años en Radio 3, que hasta hace siete u ocho años que lo quitaron, y le mandé la canción... le dije, te voy a mandar una canción en una cinta para que tú la escuches, me des tu opinión, etcétera, etcétera; bueno, el siguiente programa, que yo los escuchaba todos, de repente dice “y ahora...”, y puso la canción

Entrevistador: el Good Morning Blues que habíais tocado, ¿no?

Víctor Uris: sí, sí, y entonces había un músico concreto que es un tal Juan Bibiloni, que es un músico muy referente, guitarrista, tanto en España como aquí en Mallorca, también tocaba en ese momento mucho bluegrass y blues y toda esta onda, y el tío iba en el coche escuchando, y entonces este tío, al oírlo, dijo ¡hostia! ¿quién es este tío que toca la armónica? y tal, entonces fue preguntando... entonces pues a partir de ahí empezó, porque él me llamó para que yo fuera a tocar con él una canción así, sabes que vas a un sitio y te ven y te llaman, “oye que vamos a tocar un blues, súbete”, pero claro, este tío era un referente ya en Mallorca en ese tiempo

Entrevistador: qué fuerte...

Víctor Uris: y entonces poquito a poco... ya empezamos con el grupo de Harmónica Coixa Blues Band, fuimos arrancando... como te puedes imaginar, en teoría, entre comillas lo digo, porque yo nunca he estado solo, yo me quedé solo en la vida, porque se fue la persona, la última persona de mi familia, mis padres

ya habían muerto, yo no tengo hermanos, y algunos tíos que me quedaban ni... o sea, tengo un loro que me hace más caso, vaya, entonces lo que pasó es que a raíz de eso que me hizo mi abuela, claro que hubiéramos seguido igual pero es especial esa anécdota

Entrevistador: sí, muy especial

Víctor Uris: porque yo me enganché a la música, en este caso al blues, que era lo que me molaba, y gracias a que mi abuela me hizo ir allí, tocamos, grabamos eso, lo mandé allí, y empezó a ser como una bolita que se fue haciendo grande hasta ahora. (Anexo 5, interacciones 30-38)

A lo largo de toda su entrevista, Uris describe en varias ocasiones el blues como un impulso y un motivo constante para tener ganas de vivir. Y para él lo es precisamente porque lo siente o lo considera como parte de su familia –esa inesperada “horda de impresentables” tal y como él la llama con su habitual sentido del humor– y porque representa, además, una especie de continuación o extensión, siempre presente, del recuerdo imborrable de su abuela:

yo me enganché, me sirvió para, ya me estaba llegando la mierda a la boca y el blues me hizo ¡grrrrrrr!, y tiré con un brazo para arriba y saqué medio cuerpo hasta que salí fuera, sin darme cuenta, claro, porque tampoco... yo estas cosas las veo a posteriori ¿sabes qué te digo?... la música, ya te digo... se convirtió en una especie de como de una balsa o de cuando se hunde el Titanic, que era cuando se murió mi abuela, pues la balsa que me salvó o que me echó pa'lante fue la música, porque yo tenía mis amigos, y aún los tengo, que eran geniales, pero de repente me salió otra horda de impresentables, que son los músicos, y me dieron un tipo de vida también muy guapa y que me ayudaron a tirar pa'lante. (Anexo 5, interacciones 39, 48)

En este discurso los parámetros de la construcción del sentido se disponen de una manera sustancialmente diferente a como lo habían hecho en el de Sister Marion. En la historia de Uris, el blues aparece como un medio para sacar la vida adelante, como una tabla de salvación. No expresa, por tanto, la autenticidad de la vida. Sí lo hace la abuela, que casi le obliga a encontrarse o le hace dirigirse, ya para siempre, al blues. Esto contrasta, por ejemplo, con el episodio personal de Sister Marion: el hecho de que la deje su novio la ayuda a reencontrarse con algo que había descuidado y que señala como más

importante que la relación. El novio no representa la vida. La vida es, en ese caso, el blues, o, al menos, la música, que la llama. El blues salva en un caso, construye una vida; en el otro, estaba allí pacientemente esperando.

3. Transportados por el blues: la invitación al viaje

¿Para qué se pinta? Quizá para dar una imagen a las raíces, para estar en algún sitio... ¿Para qué se pinta? Quizá para viajar, para dar una imagen al horizonte. Un pincel puede ser un ancla o un ave. Un lápiz puede ser árbol o remo.

Andrés Neuman (2009, pp. 212-213)

Si cambiásemos en la cita anterior del escritor Andrés Neuman “pintar” por “tocar música” y “pincel” o “lápiz” por “instrumento musical” tendríamos un buen resumen e incluso una buena interpretación de los datos que hemos venido analizando en este capítulo. Efectivamente, *lo bluesero* no solo tiene que ver con las raíces sentimentales adoptadas por los músicos. También aparece en muchos relatos asociado a la sensación de sentirse transportados mágicamente a los lugares míticos de la historia y el imaginario del blues. Aunque geográfica o cronológicamente se encuentren muy lejos, estos lugares o espacios conforman un paisaje emocional y sonoro muy cercano para nuestros participantes. Los discursos se ajustan entonces a la idea del “viaje sin salir de casa” evocado o sugerido por los ambientes y las atmósferas *blueseras*. En una línea similar a la analizada por el filósofo Bernd Stiegler en su breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto (Stiegler, 2012), los relatos de nuestros músicos nos proponen una suerte de quietud en movimiento, una especie de viaje a la lejanía cercana y a la cercana lejanía. Un viajar sin viajar, sin moverse del lugar, “pero poniendo al mismo tiempo muchas cosas en movimiento” (p. 15). Stiegler cita en este sentido al poeta, guionista y director de cine húngaro Béla Balázs:

A la vez, no tiene ninguna importancia que uno se vaya realmente a tierras muy lejanas y desconocidas. Este estado del viaje es un estado interior. Uno se comporta de otra manera con respecto al mundo exterior... ¿Quizás ni siquiera habría que salir de la habitación? (citado en Stiegler, 2012, p. 15)

Para Lluís Coloma, por ejemplo, esa invitación al “viaje sin salir de casa”, esa “quietud en movimiento”, es uno de los objetivos que se propone al tocar blues:

El blues para mí es el lenguaje que yo uso para comunicarme con otros músicos, y con la gente... Es lo que yo uso para sacar lo que tengo dentro y para que la gente pues... comparta lo que yo siento, se identifique o simplemente haga un pequeño viaje conmigo. (Anexo 9, interacciones 10-11)

En nuestra conversación con Amadeu Casas esta misma cuestión surge de manera imprevista cuando el músico habla sobre la dificultad de tocar fuera de Barcelona. Como ilustra el siguiente fragmento, el comentario sobre la rigidez de las fronteras “físicas” contrasta pocas líneas después con la permeabilidad de las fronteras “simbólicas”. Basta, como dice el propio Amadeu, con “cerrar los ojos” y evocar entonces los sonidos, las letras, las canciones y las lecturas que lo han ido acompañando desde su adolescencia:

Entrevistador: ¿bajas un poco por aquí?, ¿no, no?, menos...

Amadeu Casas: a mí no me contratan fuera de aquí, nen, yo lo intento y no hay manera, no hay manera, no hay manera, a ver si, a ver si conseguimos movernos un poco pero las fronteras son muy, muy marcadas, muy marcadas, cuesta mucho moverse, y... a mí personalmente me cuesta muchísimo

Entrevistador: hablando de fronteras, ¿viajaste... alguna vez a Estados Unidos buscando un poco esas, esas historias del blues y tal, no?, ¿no?

Amadeu Casas: nunca he estado en Estados Unidos, nunca estuve ahí, nunca, me gustaría, la verdad es que ahora, ahora pienso, hasta ahora no me, no me atraía mucho pero ahora me gustaría echar un vistazo por ahí a ver qué pasa, nunca, nunca, nunca fui

Entrevistador: ¿sí?, pero en base a eso, ese conocimiento que tienes del blues y eso, ¿irías buscando algunas historias de estas o...?... porque hay alguno que sí que me ha comentado que viajó en ese sentido...

Amadeu Casas: sí, hay gente que lo han hecho, y eso es interesante, a mí me gustaría básicamente conocer un poco los sitios que imagino y me siento, me siento como si hubiera estado ahí un montón de veces, donde han pasado cosas, Clarksdale, la zona del Mississippi, el río, el Yazoo, y todo eso, me gustaría mucho

conocer esos sitios, verlos, donde se movían ellos...pero, no sé si lo haré algún día...

Entrevistador: es curioso sentirse, haber estado en algún sitio donde en realidad, en realidad no, no hemos pisado la, la tierra allí, ¿verdad?

Amadeu Casas: yo es que, tengo la, tengo, tengo la sensación de “cierro los ojos y me imagino exactamente cómo son”, yo creo que, que si algún día voy, voy a pensar, “sí claro, era así, no podía ser de otra manera”. (Anexo 2, interacciones 87-89)

Otro momento narrativo donde el poder de evocación del blues y su invitación al viaje tienen una especial importancia es la descripción que hace Big Mama Montse de su llegada a La Cova del Drac. Así lo recuerda:

Sí, primero era todo, todo muy intuitivo, primero era esto, que te gusta la música, te dice algo, te transporta a otro espacio, no sé, yo me sentía en un club de Chicago, ¿no?, aquello que tiene, con el ritmo en las letras, y todo, te sientes como transportada, ¿no? (Anexo7, interacción 60)

Tras referirse a esta evocación casi mágica, rememora también el surgimiento de su sobrenombre artístico. Envuelta en la bruma de aquel escenario mítico, Montserrat Pratdesaba es ya bautizada por sus amigos *los blueseros* como Big Mama Montse. No es, en todo caso, un apodo cualquiera. Con él, como ella misma explica a continuación, se siente conectada a la propia evolución histórica del blues:

Y más tarde allí [en La Cova del Drac] fue cuando yo empecé a cantar blues también en las jam sessions y cuando recibí mi nombre de Big Mama Montse... sí, fue un chico argentino que se llamaba Dicky Campilongo, que era el cantante del grupo Avalancha, el guitarrista, y allí en La Cova del Drac, al cantar yo un día en una jam session pues... le debí recordar a Big Mama Thornton o algo así, con mis gritos o... Big Mama Thornton, una cantante que también tocaba la batería, la armónica de blues... es la autora del Hound Dog original y... entonces pues me quedó este nombre porque mis amigos pues que todos tenían... un motivo o un sobrenombre menos yo, pues entonces ya les gustó y me empezaron a llamar así, y yo me quedé con este nombre artístico, porque es el nombre con el que me bautizaron mis amigos... Big Mama en realidad... es la traducción literal de

grand-mère, de abuela, del francés al inglés, por las zonas francófonas e inglesas pues por ejemplo en New Orleans... solían llamarse Big Mamas pues esas cantantes de peso que ya eran unas abuelas... yo era joven, eh [risas]... el nombre me gustó y ya... me lo agencié. (Anexo 7, interacciones 34-37)

En otros casos, los músicos reconocen que el deseo de profundizar en el blues les ha hecho viajar, esta vez físicamente, a los Estados Unidos. Con este desplazamiento dicen haber perseguido el rastro sonoro del blues en su entorno natural y cultural originario. Alan Bike, por ejemplo, recuerda su viaje a Nueva Orleans a mediados de los años noventa, justo cuando se está gestando el llamado *segundo revival blues* (véase Capítulo 4 de esta tesis). Su relato muestra entonces cierta decepción. Viaja al delta del río Mississippi buscando, según él, a los viejos y auténticos *bluesmen* que pueblan su imaginario *bluesero* pero solo encuentra, principalmente, a imitadores del blues eléctrico de Stevie Ray Vaughan. Músicos blancos en su mayoría, con la excepción de Corey Harris, que transitan por paisajes y lugares míticos que ya no son para él lo que se imagina que debieron ser:

Entrevistador: cuando tú vas a Nueva Orleans, ¿tú lo haces, aparte de porque a lo mejor te sale ese viaje, también por una idea romántica de encontrarte allí un, digamos un, una especie de tierra donde surgió todo eso que a ti tanto te ha gustado...?

Alan Bike: hombre, quiero decir, yo fui a Nueva Orleans un poco por casualidad porque, bueno porque Elisenda había ido, y le apetecía volver, aparte de porque yo estaba haciendo un tipo de música que entonces ese viaje también tenía ese punto de la música como entorno, ¿sabes?, como bueno, pues, era una medio excusa, medio vamos allá a Nueva Orleans porque es un sitio donde hay muchísima música, aparte que a ella era una ciudad que le gustaba mucho porque era muy poco americana en comparación con otras cosas de más del centro, y luego porque, eso sí, porque hostia, porque estábamos a tiro de piedra del delta del Mississippi, de la zona donde se forjó todo esto, el blues, entonces para mí, aparte de intentar buscar o escuchar eso en original, bueno, en original, en allí, digamos, en su sitio, porque en original ya no era porque estábamos en el noventa y tantos, pero al menos escuchar a tipos tocándolo eso, allí, ¿no? y yo tocar con ellos.

En Nueva Orleans no lo vi, quiero decir, había un tipo que era blanco, joven, un tal Jeremy, Jeremy Lions se llamaba, Jeremy Lions, sí, que el tipo tocaba mucho al estilo de Tampa Red y estos que son la zona más un poco de Florida para allá, que es un poco más sofisticado, que no es tan, tan de campo, ¿sabes? y... pero a tipos tocando así en plan, con un dobro y en plan súper viejo, allí estaba este, ¿cómo se llamaba?, Corey Harris, pero cuando, que él salió de allí, y hace, eso, el tío hace un repertorio a base de viejos blueses de esa época, de los treinta así, y entonces pues el tío por ahí estaba... pero quiero decirte, cuando fuimos hacia el delta sí que pensábamos igual un sitio encontraremos donde haya *bluesmen*, eso, donde haya un tipo, un *bluesman* tocando

Entrevistador: ¿subisteis, subisteis arriba?

Alan Bike: fuimos hasta Clarksdale, estuvimos por esa zona, quiero decir de Clarksdale tiras hacia Memphis y ya empieza a ser otra cosa

Entrevistador: ¿y qué te pareció...?

Alan Bike: bueno, a nivel de música no encontré nada, quiero decirte, lo que vi, lo que vi, no, con decirte no encontré nada quiero decirte de lo que, de esto, de lo que yo buscaba así en plan primigenio o llámalo como quieras, o más auténtico, de eso, quiero decirte... yo las bandas de blues que vi allí y que anunciaban por allí eran la mayor parte bandas de blues eléctrico que tocaban así en plan de Chicago y, aparte, como estaba de moda Stevie Ray Vaughan entonces pues todos estaban por ahí, pero lo mejor de todo fue estar y moverte por allí, ver los paisajes, respirar aquello, también ir a algún sitio emblemático como aquel sitio donde se dice que Handy escuchó su primer blues que luego transcribió en el St. Louis Blues, donde existe un mural que representa la escena... (Anexo 4, interacciones 113-115)

Otro viaje a Estados Unidos surgido de la pasión por el rock y el blues es el de Gualberto García. El músico sevillano recuerda haber acudido en el verano de 1969 al famoso festival de Woodstock precisamente para ver tocar en directo, entre otros, a uno de sus guitarristas preferidos, Jimi Hendrix. En la descripción que hace de aquel célebre evento, considerado como la culminación del movimiento hippie y de la contracultura

norteamericana²⁶, el músico revive su ilusión y su asombro ante el amplio horizonte de aprendizaje que se le abría justo en ese momento. En la *tierra prometida*, tal y como él la llama, toca con algunos de los músicos que, sólo unos pocos años atrás, habían comenzado a forjar su imaginario musical. En estos encuentros son ya especialmente significativas las sonoridades del blues presentes en el citado Hendrix o en bandas californianas como Jefferson Airplane, Grateful Dead o también en la Kozmic Blues Band de Janis Joplin. Así lo recuerda el propio Gualberto:

Fui a Woodstock porque estaba Jimi Hendrix, estaba, vi, en las calles de Nueva York hablé con Frank Zappa, eh, John Lennon, vi a Bob Dylan por la calle, a George Harrison, yo fui a conocer la tierra de mis ídolos y a aprender todo lo que pudiera... Pues, sí, yo fui, bueno en realidad la excusa fue que mi novia, que después me casé con ella, su padrastro era socio de Frank Sinatra en Las Vegas en un casino grande donde había actuado Elvis Presley, los Rolling, y entonces iba a hablar con él para que tocáramos los Smash, yo eso no se lo he dicho a nadie porque es, pero vamos... yo cogí y claro, yo estaba encantado de conocer in situ pues a toda la gente que yo, que me gustaba, y aprender, y me compré la guitarra, bueno, era como ir a la tierra prometida, porque América es, era eso, y de hecho en Woodstock vi allí a Bob Dylan, a Jimi Hendrix, a Sly and the Family Stone, a Leonard Cohen, a la Incredible String Band de Janis Joplin, a Miles Davis, a Santana, yo qué sé, a, a estos que me gustaban mucho, además estuve con ellos, los Grateful Dead, oh, qué buenos, pero, estuve tocando la guitarra con dos o tres de ellos después de la actuación de ellos allí, eran tres días en medio del campo, y me lo pasé allí, vamos, fantástico... estuve tres meses en ese viaje. (Anexo 1, interacciones 111-116)

Es interesante observar en el pasaje anterior la reconstrucción de sentido que hace Gualberto. Su reinterpretación de aquella experiencia mezcla nombres de músicos y bandas que efectivamente formaron parte del programa de conciertos del Festival de

²⁶ El Festival de música y arte de Woodstock tuvo lugar entre los días 15, 16, 17 y hasta la madrugada del 18 de agosto de 1969. Se celebró en Estados Unidos, concretamente en una granja de 240 hectáreas en Bethel, Sullivan County, estado de Nueva York. Se calcula que asistieron medio millón de personas. El evento fue grabado y editado en 1970 en triple disco de vinilo. También fue filmado un documental titulado *Woodstock. 3 Days of Peace & Music* dirigido por Michael Wadleigh (Wadleigh y Maurice, 1970). La actuación de Jimi Hendrix comentada por Gualberto García tuvo lugar al amanecer del último día del festival (Sierra i Fabra, 2016).

Woodstock (Jimi Hendrix, Sly and the Family Stone, Incredible String Band, Santana, Grateful Dead) junto a otros que, si nos atenemos a algunas de las crónicas de aquel espectáculo (ver por ejemplo Sierra i Fabra, 2016), no estuvieron presentes (Bob Dylan, Leonard Cohen, Miles Davis, John Lennon, George Harrison). Además, con su mención a “las calles de Nueva York” parece estar incluyendo otros encuentros posteriores, como el de Frank Zappa, pertenecientes a sus estancias prolongadas en esa ciudad en los meses y años siguientes, donde estudia música y se inicia como compositor escribiendo una ópera-rock titulada “Behind the stars”, que será estrenada en la Academia de la Música de Brooklyn (ver, por ejemplo, en el Anexo 1 su comentario en este sentido en las interacciones 116-121).

Sea como fuere, como ya hemos advertido en otras ocasiones, no es el objetivo de esta investigación corroborar la veracidad o la precisión histórica de los acontecimientos, nombres, fechas, etc., apuntados por nuestros participantes. Muy al contrario, lo que desde un punto de vista exclusivamente cognitivo sería visto como un posible desliz de la memoria de Gualberto a nosotros nos parece especialmente significativo por cuanto nos muestra el sentido y el significado personal que las citadas referencias tienen en la formación de la sensibilidad de este músico.

Al recordar aquella estancia formativa Gualberto no está limitándose a contarnos un viaje puntual a la tierra de sus ídolos rockeros o *blueseros*. Más bien nos está revelando, desde un ejercicio de recuerdo prospectivo, la “función constituyente” (Bruner, 1991/2015) de la historia de su viaje a Nueva York. Es más, como ya adelantamos más arriba al recoger otro momento de su entrevista, su relato de aquel “viaje real” se va transformando en la narración de un “viaje imaginario”, que él llega a considerar incluso más importante y decisivo. En la búsqueda de lo ajeno, de aquello que viene de muy lejos, se le abre entonces, inesperadamente para él, una nueva forma de mirar y apreciar lo más cercano, lo que conoce desde muy pequeño: el flamenco. Improvisar junto a los Grateful Dead en las colinas de Woodstock o entablar amistad con Frank Zappa en los estudios de Nueva York, actos, en principio, de investigación y descubrimiento, se convierten para Gualberto en actos de autodescubrimiento o autoconocimiento. Por todo ello, al recordar en una de sus tapitas la creación de su canción “Callejeando”, dice lo siguiente:

Como podéis imaginar esta obra de la que estoy hablando se llama “Callejeando” pensando cuando estaba fuera de España, mejor dicho imaginándome que estaba dando un paseo por Triana, el barrio León, San Jacinto, el Altozano, cruzar el puente, Reyes Católicos, la calle Sierpes, el barrio Santa Cruz, el parque María Luisa... pero también me gustaría ahora darme un paseo por Greenwich Village (New York) o Colorado Springs, o Kilmarnock (Virginia) o Washington D.C., todo se andará. En realidad, muchas de las tapitas que hago rinden homenaje a USA, que es donde más he aprendido de música, sobre todo a cómo sacar la música que uno lleva dentro, ya que a veces hay que salir fuera para ver mejor lo que hay dentro, porque estás tan cerca que no lo ves. (Anexo 12)

Recapitulación

El último ejemplo de Gualberto ilustra cómo a partir de ese “otro” desconocido y lejano que en principio viene representado por el blues, los músicos acaban construyendo un referente propio, cercano, incluso una comunidad, *los blueseros*, en la que se sienten acogidos y reflejados como músicos y como personas. En las historias, las anécdotas o las interpretaciones que comparten con nosotros, el “rollo *bluesero*” o el “rollo americano”, por utilizar la expresión de Gualberto, aparece como esa alteridad que es ya parte de ellos mismos, de sus mundos interiores, de sus recuerdos, de sus sentimientos, de sus proyectos, de sus sueños. En definitiva, los participantes desestabilizan lo propio y lo ajeno, lo cercano y lo lejano, y dicen encontrar en el horizonte abierto por blues un elemento clave con el que pensarse, narrarse o explicarse a ellos mismos.

En el Cuadro 8.3 resumimos esquemáticamente los aspectos más importantes recogidos en este capítulo.

CUADRO 8.3. Recapitulación y principales áreas temáticas analizadas

- Los músicos toman conciencia de la importancia del blues en sus vidas y se sienten o se describen como *enraizados* o *arraigados* en el blues (blues rooted).
- La comunidad de *los blueseros* es descrita casi como si se tratase de un “hogar” o “familia”. No es, en todo caso, el “hogar” o la “familia” que a los músicos les viene dada

por azar sino aquella otra que va surgiendo y creciendo por búsqueda, por libre adopción sentimental de las raíces propias.

-Las respectivas investigaciones o profundizaciones en el blues llevadas a cabo por los participantes se convierten en actos de autodescubrimiento o autoconocimiento. En este sentido, hay una continua reflexión sobre la experiencia fronteriza de estar o sentirse como entre dos orillas; un tránsito a veces paradójico entre la lejanía y la cercanía, entre la extrañeza y la familiaridad. Al preguntarse por ese “otro” que es el blues –cuál es su procedencia, quiénes son sus artífices principales o por qué y cómo llega a sonar así– los músicos acaban indagando también en ellos mismos. ¿De dónde viene el blues? ¿De dónde vengo yo? ¿Qué tiene eso que ver conmigo?

- El blues también aparece vinculado a la sensación de sentirse transportados mágicamente a los lugares míticos de la historia y el imaginario del blues. Éstos conforman un paisaje emocional y sonoro muy cercano para nuestros participantes. Los discursos se ajustan entonces a la idea del “viaje sin salir de casa” evocado o sugerido por los ambientes y las atmósferas *blueseras*.

CAPÍTULO 9. CULTURAS PERSONALES *BLUESERAS*

Introducción

En este capítulo exploramos lo que en el apartado de metodología, concretamente en el punto dedicado a los objetivos de investigación (véase objetivo nº 3), hemos dado en llamar las “culturas personales *blueseras*” de cada participante. Iremos mostrando encuentros y desencuentros, convergencias y divergencias en las muy diversas maneras de entender, de sentir y de practicar el blues, fruto de las igualmente diversas trayectorias de sentido de cada músico.

Vamos a centrarnos, concretamente, en las distintas asimilaciones o matizaciones del *mito* de la *autenticidad* en el blues. Como hemos ido apuntando a lo largo de toda la tesis, dicho *mito* nos va a interesar por su concreción en el *mitema* del *bluesman*, que transmite determinados valores del *deber ser* tanto técnicos o estéticos como simbólicos o éticos. En buena medida, estos valores podrían traducirse en preguntas similares a las que siguen: ¿cómo debe sonar el *auténtico* blues?, ¿cómo debe cantarse o tocarse el *verdadero* blues?, ¿cómo es una *auténtica* vida *bluesera*?, ¿quién puede ser un *verdadero bluesman*?

De acuerdo con la perspectiva de Ernest Boesch que veíamos en el apartado teórico –recuérdese la distinción entre *mitos* y *fantasmas*–, lo que nos interesa en este capítulo es la particular acomodación, apropiación e incluso transformación que lleven a cabo nuestros músicos de dicho *mitema*: ¿cómo entraron en contacto con él?, ¿se han dejado seducir por los valores que transmitía?, ¿los han cuestionado o relativizado al confrontarlo con sus propios *fantasmas*?, ¿qué nuevas versiones de este *mitema* proponen, tanto en el plano simbólico como en el técnico?, ¿qué relación tiene todo ello con sus propias formas de explicarse, narrarse o entenderse a sí mismos no solo como músicos sino también como personas?

En el cuadro 9.1 mostramos el ámbito de exploración de este capítulo de análisis y su conexión con los objetivos de investigación de esta tesis. En el cuadro 9.2 adelantamos su esquema.

CUADRO 9.1 **Ámbito de exploración y conexión con los objetivos de investigación.**

→ **Ámbito de exploración:** identificar en el relato los sentidos y significados propios que el músico dice haber ido descubriendo o construyendo en su *conversación* particular con el blues.

→ **Conexión con los objetivos de investigación:**

- **Cultura personal bluesera: sentidos propios y conclusiones provisionales de la conversación con el blues (Objetivo 3):** partiendo de la terminología de Ernest Boesch, con este tercer objetivo queremos saber de qué forma *filtra* el participante los *mitos* blueseros –entendidos como marcos de orientación cultural– a través de sus propios *fantasmas* –entendidos como marcos individuales de orientación–. Buscamos, si es que el músico lo dice o lo entiende así, una forma propia, matizada, única, de decir, de hacer, de sentir o de entender el blues. También indagamos si esta búsqueda le ha llevado a cuestionarse no sólo quién es, como músico y como persona, sino también quién puede *llegar a ser*.

CUADRO 8.2 Esquema del capítulo 9.

→ **Introducción**

→ **1. Plano simbólico**

1.1. Una entrada romántica en el blues: el aura legendaria de los *bluesmen*

1.2. Revisión crítica y reflexiva sobre la historia del blues

1.3. Blues como tecnología social del yo

1.4. Ética musical

1.5. Betún y Blues: la invención del *bluesman* Alan Bike

→ **2. Plano técnico**

2.1 El rastro sonoro del blues

2.1.1. Blues como tecnificación de una vida musical

2.1.2. Extrañas rupturas sonoras: ¿qué es esto? ¿cómo se hace?

2.2. Reflexiones sobre la creación de un estilo personal en el blues

2.2.1. ¿Un bluesman blanco y albino?

2.2.2. ¿Imitaciones o limitaciones?

2.2.3. Estilo y evolución personal

2.2.4. Técnica versus sentimiento

2.3. Reflexiones sobre la hibridación en el blues

2.3.1. Mezclas: ¿cóctel o agua y aceite?

2.3.2. Blues y flamenco

2.3.3. Blues cantando en español

2.4. La música y el blues como vertebradores del sentido y el sentimiento

→ Recapitulación

Como mostramos en el cuadro 9.2., este capítulo consta de dos partes. Cada una de ellas se ocupa de un plano distinto del blues: el simbólico y el técnico. Aunque no creemos que sea posible separar artificialmente lo simbólico de lo técnico y viceversa, vamos a hacerlo con el objetivo de ordenar o estructurar nuestro argumento, tal y como ya hicimos en el capítulo 4.

La primera parte se centra en el plano simbólico. En el punto “Una entrada romántica en el blues: el aura legendaria de los *bluesmen*” los músicos relatan cuales fueron sus primeros descubrimientos e indagaciones en el imaginario y la filosofía *bluesera*. Reconocen que ese primer acercamiento estuvo lleno de tópicos y estereotipos en los que la figura mítica del *bluesman* ejerció un enorme poder de seducción. En el siguiente punto, “Revisión crítica y reflexiva sobre la historia del blues”, los relatos muestran una completa relativización y desmitificación del halo de romanticismo que, según habían relatado en el punto anterior, envolvía a las figuras míticas del blues. Encontramos entonces otro tipo de retóricas, en este caso críticas y reflexivas, que proponen una nueva forma de mirar e interpretar los valores asociados al blues y su evolución histórica.

Fruto de esta última perspectiva, el punto “Blues como tecnología social del yo” muestra cómo los participantes pueden entenderse como músicos que hacen blues en el momento actual y en una geografía muy alejada de los paisajes sureños estadounidenses donde esta música surgió. La música en general, y el blues en particular, aparecen entonces no sólo como actividades con las que se expresan emociones o sentimientos sino también como procesos de autoconocimiento y de comprensión de la propia experiencia y circunstancia, personal o colectiva.

Por último, para finalizar esta primera parte, el punto “Betún y Blues: la invención del *bluesman* Alan Bike” muestra un caso muy significativo de desmitificación y

relativización dentro del blues. El *bluesman* Alan Bike nos interesa como artefacto reflexivo que permite a Álvaro Martínez, su creador, reflexionar ampliamente no sólo sobre su propia identidad como hipotético *bluesman* sino sobre la condición del propio blues como artefacto simbólico a través del cual dar sentido a la vida.

En la segunda parte nos centramos en el plano técnico. En “El rastro sonoro del blues” los músicos se entregan ya a la experiencia tecnificadora y sonora del blues y tratan de entender y dominar las claves del género. El blues aparece entonces como el principio y fin fundamental del proceso tecnificador que va a definir la construcción identitaria de cada uno de ellos.

En “Reflexiones sobre la creación de un estilo personal en el blues”, nos ocupamos de la intención relatada por los participantes de despegarse de las fórmulas y estándares clásicos para generar estilos propios aunque reconocibles en el género. Esto les llevará a reflexionar sobre cuestiones como la imitación, la evolución personal o la importancia de la transmisión o la expresividad (el *duende*, el corazón, el alma de una ejecución) frente a la pericia exclusivamente técnica.

En “Reflexiones sobre la hibridación en el blues” mostramos las diferentes construcciones de sentido que nuestros músicos van elaborando en torno a la cuestión de la mezcla. Fundamentalmente nos detendremos en el sentido que dan a la relación del blues con el flamenco o a la posibilidad de cantar blues en otro idioma que no sea el inglés.

Por último, en “La música y el blues como vertebradores del sentido y el sentimiento” el sonido del blues aparece como un artefacto significador de primer orden, un alternativo al lenguaje convencional que permite estructurar y orientar el flujo o el acontecer de la experiencia en el mundo. Nuestros músicos hablan también en este punto de la traducción modal de los estados emocionales que les permite la música en general y el blues en particular.

1. Plano simbólico

1.1. Una entrada “romántica” en el blues: el aura legendaria de los *bluesmen*

Un elemento común a todas las narraciones es la toma de conciencia de que el descubrimiento de la figura del *bluesman* suele estar guiada, en un principio, por estereotipos o visiones poco matizadas. Aquí comprobamos la vigencia de una determinada concepción del blues que, como vimos en capítulo 4, viene siendo habitual desde aproximadamente finales de los años cincuenta con el llamado *revival folk-blues*. Hasta ese momento, el blues había sido un género de música popular negra que destacaba por el sentido del humor y la profesionalidad de sus intérpretes. Las damas del blues, por ejemplo, eran artistas muy populares con una amplia experiencia profesional en el mundo del espectáculo. En muchos casos, incluso firmaban contratos millonarios.

Para autores como Ted Gioia o Elijah Wald, fue a partir del citado *revival folk-blues* cuando los músicos de blues comienzan a ser rebautizados como “voces primitivas” procedentes, en su mayoría, del “oscuro y diabólico Delta del Mississippi”. Se les consideraba, además, como los verdaderos representantes del *auténtico* sonido y estilo de vida *bluesero*. Paradójicamente, el músico de blues –más concretamente su encarnación en la figura mítica del *bluesman* pobre, harapiento, errante– se convierte entonces en alguien casi siempre rodeado de un halo de misterio que goza de un mayor reconocimiento cuanto más maldito, trágico y desconocido sean tanto su personaje como su música.

Participantes como Malcolm Scarpa o Alan Bike admiten que el “halo de romanticismo” o el “aura legendaria”, por utilizar sus propias expresiones, que envolvía a los *bluesmen* los sedujo hasta el punto de condicionar sus primeros intereses o investigaciones e incluso sus propias trayectorias iniciales como músicos. Los discursos de los participantes pueden entenderse entonces como reconsideraciones o reconceptualizaciones de las propias formas de vinculación al blues, conscientes de que, desde aquellas primeras etapas, ha ido produciéndose todo un proceso de cambio en sus maneras de entender este estilo musical. En este sentido son muy claros los dos siguientes fragmentos de la entrevista con Malcolm Scarpa:

Yo creo, eso lo he comentado con algunos músicos, ¿no?, el halo de romanticismo que envuelve, eso, a todos los músicos de blues, siempre es algo que nos ha atraído mucho, ¿no?, eh... la vida errante, errabunda, bueno, la vida

errante de los cantantes antiguos de blues y todo, pues, yo creo que tiene un componente romántico que lo hemos embellecido mucho porque luego, pues claro, la realidad no era así, desde fuera se ve muy bonito una vida de un lado, de un estado a otro, con tu guitarra, etcétera, que todas estas cosas desde fuera es precioso, ¿no?, pero vivirlo desde dentro debía ser, como ya luego ya se, se sabe, pues una vida muy, muy dura y muy difícil, ¿no? (Anexo 6, interacción 4)

La típica imagen que tenemos del negro con la guitarra sentado en el porche “¡oh, qué imagen más bonita, qué bien debían pasárselo estos!”, ya te digo, que es mentira, ¿no?, o bueno pues, está, coge un tren y se va ahí de una ciudad a otra, “¡oh, qué maravillosa esa sensación de libertad!”, claro, luego... yo no sé si eso lo tenemos muy idealizado, ¿no?, por lecturas y por imágenes que tenemos también... no sé de dónde nos vendrán, a lo mejor de la infancia o de la adolescencia, no sé de qué, o de lo que nos han contado y nosotros lo magnificamos, lo que sea, ¿no? (Anexo 6, interacción 35)

En términos muy parecidos se expresa Alan Bike en el siguiente pasaje:

en todo, en todo, creo yo, en toda aproximación [enfatisa bastante ese “toda” al hablar] a algo que tú quieras hacer existe un uso romántico de eso, ser poeta y ser de alguna manera un poeta maldito, el mito de, eso, del incomprendido, el genio incomprendido que será descubierto en la posteridad, esto es algo que impulsa a muchos, claro, ah, vas tirado y tal, todavía no me comprenden pero ya, pero ya, ya se hablará de mí cuando yo haya muerto, ¿sabes?, es una cosa, cuando oyes algo de esto, hay un punto de “estoy aquí tirado, estoy completamente borracho, me encuentro fatal, pero bueno, es el camino”... (Anexo 4, interacción 95)

Hay aquí una clara conciencia de la elaboración de una trama (plot making) como operación de sentido biográfico que puede llegar a tener consecuencias sobre el estado de ánimo y, por lo tanto, sobre la vida misma, haciéndola aceptable, sublimándola, haciéndola cambiar, revolucionándola, rechazándola, destrozándola, etc.

Además, esta imagen del *bluesman*, con todos sus matices, puede operar, al menos en los primeros momentos de la socialización musical, como un modo de reconocerse a uno mismo y reconocerse, al tiempo, como parte de un grupo, lo que implica también situarse en un cierto relato histórico. Identificarse, como proyecto biográfico-musical.

Más adelante, entrelazando el plano biográfico con el histórico, Alan Bike asocia su recepción a finales de los setenta de los míticos *bluesmen* con el momento que se vive por aquellos años en España:

Pero claro, quiero decirte, ya los *bluesmen* de por sí ya son gente, tal como nos ha ido llegando a nosotros, quiero decirte, que tenían un aura legendaria, ya cuando se redescubren, cuando redescubren a los que han grabado, eso, en los años treinta, veinte, treinta, las dos décadas estas, cuando redescubren ya en los años sesenta, quiero decirte, los descubren con un aura mítica, uno: por ser lo que decíamos antes, desheredados de la tierra; y dos: porque los desheredados de la tierra habían sido capaces de crear esa música determinada que es súperflipante y que no tiene nada que ver con el *mainstream* blanco anglosajón ante el cual se revelaban todos los ingleses de su, los jóvenes ingleses o americanos de los años sesenta y tú pues con ellos en España porque, al fin y al cabo, era lo que era, era lo alternativo que tenía y aquí más aún porque estábamos viviendo un momento bastante aburrido, desagradable y muy formal, (Anexo 4, interacción 100)

En este otro fragmento, el discurso de Alan Bike distingue claramente el origen del blues como género musical y su posterior evolución histórica. En esta evolución, la figura de Eric Clapton representa para él esa misma atracción o seducción ejercida por el lado trágico y oscuro del blues de la que había hablado antes:

Hombre, yo creo que una cosa es el origen de donde salen las cosas y otra cosa es lo que tú hagas con tu música ahora, que tú hagas música ahora como utilizando el lenguaje musical del blues ya tú seas blanco, negro, chino, que no... Esto Clapton decía en algún lado que él se había dado a la mala vida también por este tipo de asociación romántica en que es que tengo que ser un tirado y un borracho y un no sé qué para poder hacer blues, para pillar el sentimiento y la estética y la forma y la leyenda de los tipos de los que yo leo que hacían blues que todos bebían y todo tal, y la mitad murieron alcoholizados, la otra se reventaba el hígado. (Anexo 4, interacción 93)

1.2. Revisión crítica y reflexiva de la historia del blues

No obstante, aunque en los anteriores ejemplos apreciamos la fuerza inicial de ese halo de romanticismo que rodeaba a los artífices del blues, en otros relatos también encontramos otro tipo de retóricas. Son, en este caso, retóricas críticas y reflexivas, que cuestionan la imagen estereotipada del *bluesman* al tiempo que proponen una nueva forma de mirar e interpretar la propia evolución histórica del género.

De hecho, este tipo de retóricas son muy parecidas a las de otros músicos de blues que a lo largo de su historia han cuestionado los clichés o lugares comunes *blueseros*. Recordemos que en el capítulo 4 habíamos citado en este sentido a músicos tan importantes como B.B. King o Little Milton. Para ellos, el blues no ha estado siempre ligado por completo, ni siquiera desde sus inicios, a los tópicos encarnados en la figura mítica del supuesto *bluesman* o de la supuesta *blueswoman* auténtica: lo trágico, lo negro, lo oscuro, lo problemático, lo triste, lo pobre, lo maldito, etc. Según Little Milton,

no todo el blues trata sobre un tipo sentado en un rincón, en un porche o en un pequeño y sucio garito, vestido con un mono de trabajo lleno de remiendos y cantando que su mujer le ha dejado y se lo ha llevado todo... no logro ver la importancia exclusiva que se le da al tema del perdedor o el vagabundo, ¿sabes?, ese tipo de cosas. (Wald, 2004, p. 9, traducción propia)

B.B. King, por su parte, se quejaba de que críticos, estudiosos y académicos habían dado una visión completamente sesgada del género, subrayando su lado más oscuro en detrimento de una visión más compleja y matizada:

A los académicos les encanta elogiar a los artistas “puros” de blues o a aquellos que, como Robert Johnson, murieron jóvenes y simbolizan lo trágico. Me indigna la manera en que los académicos asocian el blues exclusivamente con la tragedia. (King y Ritz, 1996, p. 23, traducción propia, énfasis del original)

Podríamos afirmar que todos los participantes de esta investigación, sin excepción alguna, sostienen este mismo tipo de argumento crítico y reflexivo. Músicos como Quique Bonal, Mingo Balaguer o Lluís Coloma cuestionan o rechazan en determinados momentos el propio término *bluesman*. Hay aquí una conciencia crítica de los límites de la hibridación. La posibilidad de hacer blues, de ser músico de blues, no pasa por aspirar a replicar exactamente el estereotipo. Para nuestros entrevistados, tocar o incluso vivir el

blues conectaría hoy con planos afectivos y con circunstancias personales, económicas, culturales, geográficas, sociohistóricas, etc. muy amplias y diversas. Bonal, por ejemplo, se pregunta lo siguiente:

Pero es que, ¿qué es un *bluesman*?, es que no sé, a lo mejor hay un estereotipo de eso, de alguien que está todo el día borracho o buscando a mujeres porque le ha dejado la que tenía o, ¿sabes?, pues son estereotipos muy, muy concretos, como, no sé, como en el flamenco pueden a lo mejor existir, ¿no?, en algunas letras y tal, pero... (Anexo 8, interacción 86)

Y más adelante, prosigue con el mismo argumento:

Yo es que creo que hay un estereotipo pues que está relacionado pues con eso, con una determinada raza, con un determinado perfil sociocultural o económico, pero es que esto hoy en día no tiene ningún sentido porque como te digo, yo, ya te digo, personalmente la gente que conozco que hace blues es de todos los estamentos, de, hombre, diferentes ideologías, bueno, la verdad que es más de izquierdosos, eso hay que admitirlo, pero que no hay un perfil, ¿sabes?, entonces, no hace falta ser pobre para tocar blues, ni hace falta ser rico, en fin, ni hace falta estar triste, ni hace falta que te haya dejado la novia ni... en mi opinión, eh. (Anexo 8, interacciones 90-91)

En el mismo sentido, según Mingo Balaguer:

Hay gente que se cree también que vivir el blues es vivir una vida en la que esté todo el día borracho, en la que esté todo el día colgado, y para ser un *bluesman* tiene que ser un tío que esté tirado y que tengas penas, eso es un tópico, eso no es así, habrá quien lo sienta así, pero eso no es así, porque a mí me apasiona el blues y yo tengo mi trabajo, yo tengo mi familia, yo tengo mis historias, yo conozco mucha gente que tiene su vida y que, veras tú, y que esto lo hace como una pasión, como algo que le gusta y evidentemente como una fuente de ingresos adicional, económica, y también hay gente que lo hace por gusto. (Anexo 3, interacción 116)

Por su parte, Coloma incluso rechaza en un momento de su discurso el término *bluesman*. Aparece nuevamente aquí, como lo había hecho en el relato de Alan Bike, el

nombre de Eric Clapton, que representa el prototipo de músico blanco fascinado por el lado más problemático y oscuro del blues:

Yo no considero que para tocar blues hayas de emborracharte cada noche y ¿sabes lo que te digo?, todas estas cosas son ridículas, por eso te digo que yo soy músico, no soy un *bluesman*, no soy nada, a lo mejor ahora viene un tío que dice, sí, sí, es como, para tocar como Eric Clapton hay que, la mejor época de Eric Clapton, una de las mejores que se considera es cuando estaba enganchado a la heroína, pero no por eso te vas a enganchar a la heroína... Es que no, en ese sentido yo nunca me he sentido con la necesidad de hacer eso, al contrario, o sea, yo es que no soy, yo no soy americano, ni negro, yo nací en Barcelona, soy del barrio de Hostafrancs, [risas], ¿sabes lo que te digo?, no tengo... me gusta mucho esa música pero de ahí a vivir como ellos yo no... vaya que no me pongo un sombrero y “rua, rua, rua” y me hago el americano, es que no... [risas], no le veo ningún sentido a eso. (Anexo 9, interacciones 136-140)

En la crítica a las visiones estereotipadas sobre el blues los músicos van introduciendo en sus discursos aquellos nombres de la historia del género con los que se sienten identificados y en los que encuentran una desviación con respecto a los lugares comunes o clichés *blueseros*. Es el caso de Big Mama Montse y su mención al *bluesman* Taj Mahal:

Sí, mira, el blues yo creo que es la música, como decía Taj Mahal, es la música de los valientes porque es la música de esta gente que, la gente que puede, podemos haber pasado situaciones complicadas, difíciles, traumáticas incluso, y que con la música pues estás, todo esto se quiere superar, entonces la actitud vital es la de superación de todo, de todo el dolor, eh, y la música ayuda entonces, la gente, Taj Mahal decía esto, ¿no?, la música, el blues, no es la música de los perdedores que están pues que, los vencidos, sino de los que se sobreponen, que quieren seguir hacia delante y utilizan la música pues como este vehículo para hacerlo y yo veo que la actitud es esta, gente valiente, para adelante. (Anexo 7, interacción 51)

También Amadeu Casas aporta su propia visión e incluso su propia definición del blues. Nuevamente, aparece la lectura crítica de la historia del blues muy alejada de los tópicos:

Es que a mí no me gustan mucho estos estereotipos de “el blues, sentimiento”, “el blues, pena”, no, el blues no tiene por qué ser la pena, el blues, si hubiera sido una pena los negros del sur se hubieran suicidado todos, ¡el blues es alegría, coño!, el blues estaba hecho para que la gente olvidara los problemas que tenía durante el día, y a lo mejor la manera, la mejor manera de olvidarlos es cantando sobre ellos, igual, o cagándose en el John Henry que les está maltratando, o quien sea, ¿no? Entonces el blues no es por definición triste, es por definición, tiene que ser forzosamente alegre, porque ellos son tristes, porque su situación es triste, porque su ambiente es triste, porque su futuro es triste, entonces la música tiene que ser el exorcista de todo eso, entonces, el blues es, tiene, debería ser alegre... entonces, yo creo que el blues tiene la tristeza que debe tener en algunos momentos y la alegría en la mayor parte de ellos, la gente bailaba con el blues, entonces no iban a escuchar, qué mal estoy, qué mal me tratan, qué mala suerte que tengo mi mujer me deja, no tengo dinero... (Anexo 2, interacción 52)

Por su parte, Alan Bike también elabora una revisión crítica de la historia del blues que recuerda a la que ya vimos en el capítulo 4 a través de autores como Robert Palmer, Ted Gioia o Elijah Wald. Confiesa entonces que la lectura de escritores como el propio Robert Palmer o Francis Davis, cuyos libros nos presta tras la entrevista, le ha ayudado a desmitificar la figura del *bluesman* supuestamente auténtico, austero, trágico y pobre. Su argumento toma como ejemplo a dos de los *bluesmen* de los que nos ocupamos en el capítulo 4, Big Bill Broonzy y Robert Johnson:

De Robert Johnson se decía que iba siempre como si saliera de la Iglesia, eran tipos muy elegantes, quiero decirte, en comparación con los pringaos campesinos de la zona, los tipos eran ricos, un tío en una noche con propinas se levantaba lo que no se levantaban en un mes todo los tipos trabajando el campo, eran tipos que los demás iban en mula y vivían en sitios sin luz, y los tipos querían ser súper elegantes, distinguirse del paleta de pueblo, de campo, lo primero, o sea, yo no soy, yo no soy un paleta de campo, o sea, yo soy un señor *bluesman*, y ves las fotos y los tíos son súper elegantes. Lo que pasa es que luego hay todo como una vuelta precisamente para recuperar un poco artificialmente la imagen del clase baja pobre, quiero decirte, en que a los tipos estos les hacen ponerse de alguna manera el mono otra vez, ¿sabes?, Big Bill Broonzy es un tipo que está tocando todo elegante en Chicago y cuando lo descubren o lo lanzan en la

nueva movida blanca, lo ponen a tocar cosas más anteriores, quiero decirte, más, más, eso, campestres o primitivas, por así decirlo, y poco menos que le ponen el mono para que de la imagen de campesino afroamericano en su porche tocando blues... claro, para vender una determinada imagen también de asociar eso. (Anexo 4, interacción 110)

1.3. Blues como tecnología social del yo

Esta visión crítica sobre la historia del blues, que como hemos venido viendo relativiza o desmitifica a la figura arquetípica del *bluesman*, permite a los participantes entenderse como músicos que hacen blues en el momento actual y en una geografía muy alejada de los paisajes sureños estadounidenses donde esta música surgió. Supone para ellos la oportunidad de encontrar en el blues no sólo un estilo musical con el que expresan emociones o sentimientos sino también un elemento de autoconocimiento y de comprensión de la propia experiencia y circunstancia personal y colectiva. La música aparece entonces en los relatos como lo que Vygotsky llama “técnica social del sentimiento”. Recordemos aquí las palabras de Vygotsky ya recogidas en nuestro apartado teórico:

El arte es lo social en nosotros, y el hecho de que su acción se efectúe en un individuo aislado no significa que su esencia y raíces sean individuales... El arte representa una técnica social del sentimiento, un instrumento de la sociedad, mediante el cual incorpora a la vida social los aspectos más íntimos y personales de nuestro ser. Sería más correcto decir que el sentimiento no se convierte en social, sino que por el contrario, se hace individual, al vivir cada uno de nosotros la obra de arte; se hace individual, sin dejar de ser social. (Vygotsky, 1970/2007, p. 350)

Efectivamente, al ahondar en sus visiones más complejas y matizadas, los músicos pueden acercar el género al aquí y al ahora, a sus realidades, a la cultura en que viven y conviven con otros. Es lo que nos dice a continuación Big Mama Montse al recordar las lecciones de su profesora de canto:

Poco a poco, sí, yo fui entrando más en estudiar los contextos, porque yo tenía una profesora de canto que siempre me decía, cuando tú quieras interpretar,

porque ella me enseñaba clásico, me decía, tú estudia el compositor, estudia el contexto, estudia la época, y así podrás hacer tuyo aquel tema, aquella canción e interpretarla a tu forma también y sabrás de qué va...entonces yo empecé a estudiar, empecé también a intentar explicarme yo a través de esta música, intenté conocerme yo a través de esta música [entona esta última frase con énfasis especial] y al conocerme yo pues sabía, en las canciones, buscar mi propia voz. (Anexo 7, interacción 60)

El pasaje de Big Mama Montse ejemplifica un patrón común en el resto de participantes. Los músicos constatan que la ética y los valores que están en el origen del blues pertenecen, sin duda, a una época y una geografía muy lejanas. Por esta razón, continuar haciendo blues hoy implica actualizar dicha ética y hacer que sus valores sigan siendo relevantes para ellos y para los demás, que respondan a preguntas y preocupaciones contemporáneas.

Así puede entenderse la reivindicación del papel de la mujer en la sociedad y en el blues sobre la que nos habla Big Mama Montse en un momento de su entrevista. Vuelve a aparecer aquí, como puede comprobarse en el siguiente pasaje, una revisión crítica de la historia del blues centrada esta vez en las llamadas *damas del blues*. Como dijimos en el Capítulo 4, estas cantantes y compositoras fueron las primeras artistas que popularizaron el blues y lo convirtieron en un fenómeno musical de gran éxito a principios del siglo XX. Tras la Gran Depresión económica de finales de los años veinte, muchas de ellas interrumpieron sus carreras o se dedicaron a otras profesiones. En ese momento, sus contribuciones fueron olvidadas en gran medida y el blues pasó a ser identificado por el público y la crítica como un estilo con intérpretes y temáticas predominantemente masculinas. Al hilo de esta cuestión, Big Mama habla entonces de sus “entrevistas imaginarias”:

Yo por ejemplo me he reflejado en algunas cantantes o en algunos músicos de blues, he estudiado [enfatisa ese “he estudiado”] sus vidas, por ejemplo Bessie Smith, o... tengo una faceta que es también de periodista musical, entonces escribí en una revista francesa, Blues & Co., unas entrevistas imaginarias con las cantantes de blues, hice unas dieciocho, entonces me metía, hacía un estudio muy, bastante profundo sobre sus vidas, no como algo que pasa, eh, como estos mitos sino como gente de carne hueso que vivió, sufrió y me metía en su perfil psicológico e intentaba pues responder a las preguntas como si fuera ellas, ¿no?,

eh, por ejemplo pues sobre, yo hacía las preguntas a Bessie Smith pero yo era la que respondía siendo Bessie Smith, eh, entonces esto me dio un conocimiento de una época, de unas artistas, de una forma de vivir, de una forma de entender la vida que luego también te ayuda a ti a pues a entenderte más, y entrar en la cabeza y en el corazón y en la, y no ver solamente aquellas artistas como, de una forma, como te cuentan, sino intentando tú sentir como sentían, eh, pues te ayuda mucho también a la hora de interpretar y parte de este compromiso es también pues el compromiso artístico de defender la voz femenina o la voz de estas cantantes que fueron las primeras en divulgar y en ser creativas con el blues y que han quedado muy olvidadas. (Anexo 7, interacción 53)



Imagen 9.1. Entrevista imaginaria de Big Mama Montse a Big Mama Thornton para la revista francesa Blues & Co. (ver Anexo 14)

No son para Big Mama Montse estas “entrevistas imaginarias” una simple recreación lúdica o ni tampoco una mera pedagogía del blues y su tradición. Hay en ellas toda una creación dialógica de significado. Pensar en las preguntas que podría hacer o que le gustaría hacer a aquellas cantantes de blues clásico e idear a su vez las respuestas que pudieran ofrecerle, le permite incluso adentrarse, como diría Jerome Bruner, en el reino de lo posible, de lo que podría ser/haber sido/acaso ser en el futuro, convirtiendo el

indicativo en subjuntivo (Bruner, 1991/2015). Lo lúdico/pedagógico se transforma en subversión, alteración, reivindicación.

De esta manera, las citadas “entrevistas imaginarias” tienen para Big Mama Montse importantes efectos de atribución de sentido a su propio proyecto de vida. El pasado, el imaginario y los personajes históricos –en este caso, las damas del blues olvidadas en detrimento de la preponderancia masculina en la historiografía del blues– aparecen en la narración de nuestra música como formas de resituar la propia vida y de proyectarla hacia un nuevo horizonte futuro. Además, articula todo un aparato ideológico y valorativo en torno al “feminismo”. Es lo que nos cuenta a propósito de su proyecto discográfico junto a otra de nuestras entrevistadas, Sister Marion:

Entonces a través de, pues de, ahora con Sister Marion estamos haciendo mucho este trabajo de recordarlas, y es muy, es un trabajo muy, muy difícil porque en el blues no es el tipo de blues que más guste pero nosotras disfrutamos haciendo y aprendemos mucho de, de cómo, de las letras, de cómo vivían estas mujeres, de cómo actuaban, de cómo pues respondían a los hechos que iban teniendo en su, se iban encontrando en su vida, por ejemplo ahora estamos en una situación de crisis muy parecida a la crisis del año 29 que es al final de una época que muchas de estas cantantes de blues clásico vivieron, entonces se tuvieron que enfrentar a situaciones sociales bastante parecidas a las que estamos viviendo ahora, de crisis económica, devaluación del dinero, de, pues y cómo, cómo, y cómo sobrevivieron a esto pues bueno, estudiándolo pues puedes también encontrar respuestas para ti ahora pues para no desanimarte y para intentar pues seguir siendo creativa pues haciendo proyectos y haciendo pues que tus sueños sean guías, ¿no?, que te lleven para adelante. (Anexo 7, interacción 53)

En definitiva, con los ejemplos de Big Mama Montse vemos cómo para nuestros músicos rastrear las huellas del blues es, al fin y al cabo, otear e intentar caminar hacia nuevos horizontes, encontrar nuevas posibilidades de la experiencia y nuevas formas de leer o dar sentido y profundidad a su propio presente. Sus respectivas profundizaciones en la tradición de este género no son tanto un gesto retrospectivo como una mirada prospectiva que busca actualizarlo y hacerlo relevante frente a los desafíos individuales o colectivos del presente y el futuro. Ahí radica el deseo de abrir, gracias al blues, nuevos

espacios para la reflexión individual o conjunta en torno a los aspectos más problemáticos y comprometidos de nuestras formas de vida.

El blues puede ser para ellos, y así lo dicen en muchos de los pasajes que llevamos vistos, una forma de sentir, de expresar emociones. Parafraseando sus propios discursos, el blues es la tristeza pero también la alegría. No obstante, este intento de definir, acotar o teorizar el blues desde elementos puramente afectivos o emocionales no parece ser suficiente. En los relatos encontramos también la idea del blues en particular, y de la música en general, como fuente de conocimiento y de actuación, como conciencia de nuestro compromiso con los demás. Incluso cuando dicho compromiso, como el referido a las mujeres, esté a la contra, en los márgenes, o deba desafiar los límites socialmente establecidos. Otro buen ejemplo es el proyecto de Big Mama Montse, *Alabatre Blues*, un recital poético-musical donde recopila poesía hecha por mujeres poetas catalanas y que acompaña o anuncia con el siguiente escrito:

"Alabatre" es una palabra catalana que significa batir las alas... para liberarse, para despegar, para coger perspectiva, para vencer las inercias, para ver claro... constantemente... sin tregua... "Alabatre blues" muestra de forma poética el hecho de estar permanentemente luchando contra corriente para conseguir que la voz de las mujeres sea escuchada.

1.4. Ética musical

El análisis de las narraciones también nos revela reflexiones más amplias que no giran en torno a una ética específica del blues sino de la actividad musical en general. Cabe recordar aquí que con una de las preguntas de nuestra entrevista queríamos saber el poder transformador que el participante encontraba en la música, si consideraba que ésta podía "cambiar el mundo".

En líneas generales, los músicos entrevistados suelen mostrar, de entrada, cierto escepticismo con respecto a la capacidad de cambio social que el arte puede aportar. La incidencia del arte, de la música, es considerada como más habitual o asequible en el plano individual. Es lo que encontramos en los siguientes fragmentos de Amadeu Casas y Víctor Uris:

Entrevistador: Eh, eh, yo hago esta pregunta, suelo hacerla, eh, un poco en relación a... también si crees tú que la música puede cambiar el mundo...

Amadeu Casas: al mundo no lo puede cambiar nada, lo único que puede cambiar el mundo es el dinero, y si la música da dinero igual lo cambia pero tal como están las cosas, yo lo veo todo muy mal, no sé, la música no creo que cambie el mundo, lo que puede hacer es distraerte un rato de los problemas que trae el mundo en sí, pero... no creo que la música esté preparada para cambiar el mundo, uf, ¿qué mundo?, aparte, hay tantos mundos ahí... No, no lo creo, sinceramente, yo creo que la música está para ayudar, para ayudar individualmente o... o en pequeños grupos a, a olvidar los problemas y hacer un poco lo que hacían los *bluesman*, exorcizar sus propias, eh... circunstancias negativas, no sé, pero cambiarlo en sí... no lo veo muy factible. (Anexo 2, interacción 62)

El mundo no lo cambia ni Dios, pero la música es un, suena mal decir un instrumento pero, es una manera de que cuando el mundo está jodido, que, porque cuando está bien aquí todo el mundo... es como una tía, cuando tú estás con una tía o con un amigo, las virtudes son muy fáciles de asumir, lo jodido son los defectos, y los defectos del mundo a nivel mundial pues son muy bestias, y la música siempre ayuda un poco a esas cosas, ¿no?, a liberar sentimientos, a reivindicar, a comunicar, la música es un idioma, yo me encuentro con un armenio y él me habla en armenio, yo le hablo en mallorquín, o en catalán, como queráis llamarlo, o en castellano, y nos vamos a comer una mierda, pero si el tío se pone a tocar su instrumento raro y yo me sacó la armónica o empiezo a cantar y hago melodía nos vamos a entender pero rápido, es el idioma mejor para comunicarse en la tierra. (Anexo 5, interacción 154)

A pesar de este escepticismo, la tónica general que se puede apreciar en los relatos consiste en admitir la importancia de la música como elemento de expresión de sentimientos y emociones individuales pero también como factor de comunión, cohesión e incluso transformación social. Se trata de una postura en la que la mayoría de los músicos reconocen un ideal utópico, una aspiración legítima que, en determinadas ocasiones o circunstancias, el arte puede ayudar a concretar. Continuando lo expuesto por Uris en la cita anterior, así lo cree Big Mama Montse:

Es triste la gente que no escucha música nunca, ¿no?, y pienso que la música puede cambiar el mundo porque te cambia las emociones, cuando escuchas una canción puedes entrar en un estado melancólico, puedes entrar en estado de euforia, de gran alegría, y es difícil que cambie el mundo pero sí que cambia el estado de ánimo de cada individuo, hay gente que evoca, hay gente que recuerda, hay gente pues que al bailar se le cambia, le cambia incluso no sé si generas algún tipo de dopamina o no sé qué [risas], pero... Seguro que, bueno la música mueve, y mueve cosas, mueve emociones, mueve, mueve el cuerpo y la gente que escucha música yo pienso que... bueno también dicen que Hitler escuchaba música pero eh... no sé, no... en general la música pues es transformadora de las emociones y te puede hacer cambiar el día, ¿no?, y no sé si cambiar el mundo pero... hay, hay, ha habido grandes, digamos en este, a lo largo del tiempo, gente como Bob Marley, que han sido, han transformado a sociedades eh... y pienso para bien, entonces yo sí pienso que la música tiene esta capacidad de... es un poco de utopía, pero... la capacidad de cambiar, transformar el mundo, mejorarlo. (Anexo 7, interacciones 54-55)

En cualquier caso, la temática y el propio transcurso de la entrevista obligan a los entrevistados a revisar, reconsiderar o distanciarse de los propios argumentos que van elaborando sobre la marcha. Amadeu Casas, por ejemplo, que se había mostrado escéptico en un principio, admite en este otro pasaje la posible capacidad transformadora del arte. Subraya, además, los importantes valores y vínculos personales y profesionales que, desde su punto de vista, conlleva el desarrollo de una actividad musical:

Cuando tocas con gente no es un trabajo mecánico, no puede ser un trabajo mecánico, entonces hay una comunión importante entre los músicos que están, que estamos tocando, tan en un ensayo, en una actuación, en una grabación o lo que sea, tiene que haber, tiene que, tiene que haber cosas más allá de lo profesional porque si no, no funciona, puedes tener, encontrarte con músicos que solamente vamos a hacer un bolo pero no nos conocemos de nada y vamos a tocar un día, y puede salir genial por lo que sea, pero tiene que haber unos valores, o de respeto o de mutua admiración o algo así para que funcione eso un día pero para que funcione siempre tiene que haber, em... una comunión humana, tiene que haber algo, es una cuestión de piel, entonces yo ya hace, desde hace muchísimo tiempo, los músicos con los que toco no tienen, no tienen por qué ser los mejores, que lo son, pero tienen que ser amigos míos, tiene que haber complicidad, tiene que haber

“cosa”, hay que saber reír, hay que saber quejarse, hay que saber compartir un rato fuera del escenario, hay que saber ir a cenar o a comer o salir con los chavales, quiero decir, una complicidad personal para que musicalmente funcione muchísimo mejor, de hecho yo casi siempre trabajo con los mismos músicos y durante muchísimo tiempo y cuando aparecen nuevos es porque se produce eso, una, una vinculación personal que ayuda a que la profesional funcione también. (Anexo 2, interacción 59)

1.5. Betún y blues: la invención del *bluesman* Alan Bike

Un caso especialmente interesante de relativización, desmitificación y hasta podríamos decir de metajuego identitario dentro del blues lo encontramos en el relato de Álvaro Martínez Maluquer, concretamente en lo que tiene que ver con la creación de su personaje escénico: el *bluesman* Alan Bike. Su narración nos demuestra que no sólo no es ingenuo acerca de la reflexividad y la dramaturgia identitaria del blues sino que podríamos considerarlo, sin temor a equivocarnos, un verdadero experto en su manejo. A medio camino entre el placer estético del músico que se desearía ser y la necesidad comercial en tanto músico profesional, había inventado una identidad alternativa como *bluesman*, incluyendo una completísima biografía asociada al Delta del Mississippi y sus personajes, desplegada en actuaciones donde mezclaba música y narraciones.

Pero veamos un poco más detenidamente el proceso de creación al que nos estamos refiriendo de la mano del propio Álvaro Martínez, que nos llevará así hasta Alan Bike, su citada identidad musical alternativa.

Su idea de comenzar a actuar en solitario es ya mencionada en el escrito autobiográfico contenido en el Anexo 13, donde resume cronológicamente las diferentes etapas de su trayectoria profesional hasta el momento en que se inventa a Alan Bike. Aquí empieza ya a darnos más información sobre los inicios del personaje y su particular juego entre “lo blanco” y “lo negro”. Un ejercicio basado, además, en la propia historia del blues, concretamente en los llamados *minstrel shows*, tal y como puede apreciarse en las fotografías que acompañan el relato:



Imagen 9.2. Primeras actuaciones de Álvaro Martínez Maluquer como el *bluesman* Alan Bike. Nótese la utilización de betún para tiznarse la cara, como hacían los artistas de los *minstrel shows* a principios del siglo XX. (Anexo 13, fotografías cedidas por el propio músico)

Estuve un tiempo sin tocar, harto de bandas, y al fin me decidí a ir de solanas. Fue entonces cuando me inventé al *bluesman* Alan Bike. Las primeras actuaciones las hice pintado de negro, en plan *minstrel*, pero aquello era muy engorroso, y cuando sudaba y me pasaba la mano por la frente me llevaba el betún y era una porquería. ¡Y una risa, también! Decidí que era un negro blanco, y me quedé tan ancho. (Anexo 13)

Pero, ¿cómo es ese negro blanco? Álvaro comienza recreando fielmente el vestuario de los legendarios *bluesmen* del Delta, aquellos sobre cuya elegancia, porte y distinción nos había hablado en un momento anterior de la entrevista. A toda esta ceremonia va a sumar un completo repertorio de versiones de antiguos temas de blues a los que, con el tiempo, irá añadiendo canciones propias:

Sí, claro, se trataba de vestirse, de disfrazarse de *bluesman*, de adoptar el papel... pero entonces, ya te digo, entonces ya la cosa era de montarse un repertorio de blues, de coger y expurgar a una serie de, de tipos y eso, y construir un repertorio que era básicamente a base de blueses de otros tipos, no tenía temas míos entonces, entonces claro, ya buscas un poco como toda la parafernalia de eso, quiero decirte, te pones el traje a rayas, el sombrero de ala corta, y, y los zapatos de punta, y vas de *bluesman* por ahí. (Anexo 4, interacciones 96 y 98)

Como nos sigue explicando, la puesta en escena que comienza a recrear no pretende ser una mera reproducción irreflexiva de la estampa del *bluesman*, ni tampoco una mera caricatura. Su especial atención a la imagen, el repertorio y el sonido de aquellos antiguos cantantes quiere conectar con algunos de los elementos simbólicos y conceptuales de la tradición del blues y proponer una divertida reflexión en torno al poder de seducción y el espíritu libre y errante de los citados *bluesmen*:

Claro, claro, el imaginario *bluesman* es eso del tipo, él solo con su guitarra, saltando de tren en tren y de autobús Greyhound en Greyhound, y yendo por ahí, llegando con su guitarra y tocando a ratos y posiblemente seduciendo a alguna mujer del lugar, todo el imaginario es muy atractivo también y es una cosa que queda como muy divertida, ahí voy yo libre como el viento y tal... claro, la parte chungu normalmente te la saltas [risas]... bueno, quiero decirte, cuando es de otros... quiero decir, sí, ya sabes, tocaba sufrir pero bueno, pero más que nada tu énfasis está en lo bien que puedes llegar a pasarlo y aparte tiene ese punto de, de que tú vas a tu aire y eres tú... y entonces claro, en un momento dado pues, quiero decir, tú, lo más divertido es recrearte en esa atmósfera, entonces tú también. (Anexo 4, interacciones 99-100)

La proposición de Álvaro vuelve a basarse en la propia historia del blues, esta vez en la mezcla de relato y canción que caracterizaba a muchos de los viejos intérpretes del Mississippi. Alan Bike nace entonces como un truco híbrido narrativo-musical que, como explica en el siguiente extracto, hunde sus raíces en la tradición oral griega y africana:

Los tipos contaban... les gustaba contar historias, quiero decirte, estaban dentro de, del punto de tradición oral acompañándose con música, si quieres lo conectas con el rollo griego y africano, ¿sabes?, aquello de tipos que cantan, que cantan historias o que en el caso de los *bluesmen* hay muchos tipos que eso, en discos en directo de estos tipos siempre cuentan alguna cosa, desde sus anécdotas particulares... Claro, el rollo del storyteller, el contador de historias, entonces, claro, es muy divertido. (Anexo 4, interacción 100-101)

A propósito de la importancia de la narrativa en la creación y la presentación del personaje Alan Bike, Álvaro recuerda entonces el germen de todo aquel proceso. Sitúa su origen en cuatro conciertos consecutivos en un local de Barcelona para los que prepara

una suerte de truco comercial. Como si de un *cliffhanger*²⁷ se tratara, el uso de las historias y las peripecias de Alan Bike está orientado a ofrecer un hilo de continuidad a la actuación que mantenga la atención y expectación del público no sólo entre canción y canción sino también entre concierto y concierto. Es, en definitiva, la invitación a un viaje identitario, tal y como nos sigue relatando:

Y entonces con el personaje de Alan Bike se dio la posibilidad de, la, no sé cómo salió, quiero decirte, sé que salió de que me dieron una serie de bolos seguidos y se me ocurrió montarme un truco... se me ocurrió aquello de, como truco un poco comercial y decir voy a montar una especie de culebrón blues, y entonces a partir del personaje de Alan Bike pues me empecé a inventar una biografía de este tipo en la cual por supuesto el tipo había sido más o menos contemporáneo de todos los grandes *bluesmen* de aquellos años del delta del Mississippi, alguno de los cuales incluso había tocado con él, había tocado con, aunque era de una generación un poco posterior, era más joven, pero los había visto a todos y se fue a ver un día a Robert Johnson, ¿sabes?, no, era divertido porque permitía, permitía eso, el viajar digamos... era un poco de truco de novela por entregas pero, de, o sea, entre culebrón o novela por entregas del siglo diecinueve, ¿sabes?, quiero decirte, aquello de bueno, ya os contaré más cosas, o lo dejo aquí y esto os lo contaré la semana que viene... Entonces, el domingo que viene venían, aparte de por hacer algo divertido el domingo por la tarde, a ver qué había pasado con la historia... Pero era un poco en plan de, venga esto ya os lo contaré, la semana que viene os lo contaré, ahora no. (Anexo 4, interacciones 101, 104-108)

En el escrito autobiográfico del Anexo 13 podemos encontrar una breve reflexión y descripción tanto del espectáculo en sí como del propio personaje, elaborada por Álvaro años más tarde durante su estancia de nueve años en Cádiz. Se trata de un resumen con el que el músico trata de dar a conocer su proyecto en Andalucía y conseguir más conciertos, presentándolo como sigue:

El protagonista, Alan Bike, es ya un viejo songster (cantador itinerante que mezclaba blues con otros estilos, allá a principios del s. XX, en USA) nacido (dice)

²⁷ El *cliffhanger* es un artificio narrativo utilizado en obras de ficción (literarias, cinematográficas, etc.) consistente en dejar en suspenso la resolución del conflicto que se plantea en el relato, generando la intriga necesaria para hacer que el lector o el espectador se interese en conocer el resultado o desarrollo de dicho efecto en la siguiente entrega.

en Antequera²⁸, Misisipi, en el primer cuarto del s. XX. Durante la hora y media que dura el espectáculo, Alan Bike va desgranando recuerdos de su vida: desde su infancia en Antequera, Misisipi, donde vivió con sus abuelos (mudo él -al menos en apariencia- y sorda la abuela), hasta que decidió dejar su país de origen para venir a Europa. (Anexo 13, paréntesis del propio Álvaro)

El ejercicio de construcción funde la propia historia y evolución del blues con la de Alan Bike, el personaje, y con la del propio Álvaro, su creador. Son aquí muy significativas sus alusiones al absurdo y a la memoria, y también su particular transición hacia la elaboración de temas propios:

Va alternando su historia, absurda por lo demás -como es la memoria, esa constante reinención de nuestro pasado- con viejas canciones: el añejo blues de los años 1920 y 1930 que ambientó su infancia (el que hacían héroes legendarios como Charley Patton, Son House, Robert Johnson, Skip James y otros allá en el Misisipi delta); el áspero blues eléctrico de su juventud (que hacían en Chicago innovadores como Muddy Waters o Howlin' Wolf); las extrañas canciones que el mismo Alan Bike compuso en su madurez vagabunda (canciones en un inglés campestre de analfabeto); y por último las canciones en castellano que empezó a escribir tras su paso por México -donde se casó con la hermosa maestra de escuela Concha Madrigal, quien le enseñó a hablar, leer y escribir (pues había perdido la voz en la soledad del Desierto de Sonora). (Anexo 13, paréntesis del propio Álvaro).

Pero lo que empieza siendo la invención de un personaje y sus vicisitudes, termina convirtiéndose en una saga continuamente recreada y reelaborada con nuevos personajes, situaciones y lugares:

Y entonces... me empecé a inventar toda una biografía que luego he ido trabajando durante mucho tiempo, ahora lo tengo ya parado, pero fue durante mucho tiempo para que se me fueran ocurriendo historias nuevas, aparecían personajes nuevos, porque al principio era una cosa y luego ya fue

²⁸ Guiño a la ciudad española, situada en la provincia de Málaga, con gran tradición de blues. Tres de nuestros participantes, Malcolm Scarpa, Mingo Balaguer y Quique Bonal, grabaron sus primeros discos de blues en la citada Antequera, editados además por una discográfica independiente local, Cambayá Records (ver Anexo 5, interacciones 8-14 y 114-124; Anexo 6, interacción 104)

evolucionando y ahora ya es toda una saga, al principio no, al principio era, me invento, me invento la vida de un tipo. (Anexo 4, interacción 108)

La ramificación y extensión de la idea inicial llega a una especie de balance en los meses posteriores a nuestro encuentro. Ya de vuelta en su Barcelona natal, tras un periodo de nueve años viviendo en Andalucía, Álvaro decide recopilar gran parte de los escritos sobre su personaje Alan Bike y publicarlos en un libro titulado *Alrededor del Compás* (Maluquer, 2015). Alan Bike evoca a los personajes que acompañaron su existencia:

El Abuelo que sólo habló el día de su muerte, la Abuela cuya sordera reinventó los antiguos mitos, su pobre y desafortunado padre, de quien heredó el apodo, el armonicista Joshua Roberts, modelo de su adolescencia, el soplador de "jarra" y más tarde Reverendo Nathaniel Blake, que le regaló su sombrero, la oronda cantante Velma Johnson, con quien descubrió los secretos de la carne, su amigo el alocado baterista Preposterous Carter, a quien traicionó camino de Chicago, la hermosa Concha Madrigal, el gran amor de su vida, a la que abandonó (no del todo voluntariamente) en San Miguel de Allende, México, y tantos otros personajes a cual más curioso. (Anexo 13)

La identidad imaginaria del músico de blues itinerante Alan Bike resulta en sí misma un artefacto reflexivo que ya antes de la entrevista había permitido a Álvaro Martínez reflexionar ampliamente no sólo sobre su propia identidad como hipotético *bluesman* sino sobre la condición del propio blues como artefacto simbólico a través del cual dar sentido a la vida.

Partiendo de diferentes elementos estéticos, musicales y narrativos, la invitación al viaje representada por Alan Bike propicia una reescritura, reinterpretación, reinención e incluso una reubicación de muchos de los elementos integrantes de la tradición del blues. Desde la perspectiva teórica que hemos adoptado en esta tesis, esta aproximación lúdica a la evolución y al imaginario del género no tiene como único resultado un mero entretenimiento pasajero. Aunque la propuesta sea especialmente sensible a la diversión, los guiños existenciales insertos en las vicisitudes del *bluesman* Alan Bike tienen también el nada despreciable potencial de filtrarse hacia el proceso de reescritura, reinterpretación, reinención y reubicación de Álvaro, su propio creador.

En resumen, las ya mencionadas entrevistas imaginarias a las damas del blues realizadas por Big Mama Montse y la invención del personaje Alan Bike que acabamos de ver, constituyen dos formas de relacionarse con el pasado, dos formas de afrontar la relación del músico con la tradición. Para Álvaro, no se trata, como en el caso de Big Mama Montse, de sustituir un relato por otro mejor, más verosímil o más justo, como forma de reivindicar una manera de entender el presente y justificar el futuro de un colectivo. En el caso de Álvaro, se trata de mostrar, revelar o hacer explícitos los mecanismos y trucos que permiten construir cualquier relato identitario, incluso teorizando sobre ellos. Álvaro se reinventa a sí mismo sólo como una forma irónica de poner de manifiesto las operaciones básicas, a menudo banales, interesadas e incluso chapuceras, implicadas en la construcción de identidades. En este caso, de la identidad de un *bluesman*.

2. Plano técnico

2.1. El rastro sonoro del blues

2.1.1. Blues como tecnificación de una vida musical

En las narraciones de nuestros músicos, los aspectos técnicos se encuentran ligados de forma arquetípica a sus correspondientes instrumentos y su sonido. En realidad, seríamos más precisos si, al referirnos a dichas cuestiones técnicas, las consideráramos como aspectos tecnificadores en la línea de autores como Michel Foucault (1982/1990) o Tim Ingold (2008), como manera de evocar ampliamente las prácticas culturales que rodean el hecho de hacer sonar de manera *bluesera* cada uno de esos instrumentos. Como tecnologías de la subjetividad, estas prácticas establecen formas canónicas, orgánicas y simbólicas, de relacionarse con el instrumento, pero es la experiencia concreta del sujeto, su proceso de asimilación y experimentación, la que define la manera específica en que éste se construye a sí mismo como músico.

De acuerdo con las ideas de Ernest E. Boesch (1993/2002) las narraciones de nuestros participantes en este punto del análisis nos muestran cómo cada uno de ellos se entrega a la experiencia tecnificadora y sonora del blues. Al tratar de entender y dominar las claves del género, los músicos reconfiguran un propósito, una guía, que les permite protagonizar su vida –o al menos una parte importante de ella– en un territorio ya prioritariamente musical. Las palabras de Amadeu Casas y Lluís Coloma nos sirven como marco de referencia inicial para lo que venimos diciendo. Para Casas,

el blues es un lenguaje, si lo sabes hablar, lo hablas bien, ¿qué más da el traje que lleves?... es el mito de que para tocar blues tienes que ser negro y del sur, y estar maltratado, obviamente para crear el estilo sí, para crearlo... El estilo ya está creado, lo único que tienes que hacer es interpretarlo, porque para tocar clásica no tenías que ponerte una peluca con bucles ni ponerte la levita esa, ¿por qué yo tengo que ser negro y no sé qué, que sería lo mismo, no? Yo controlo el lenguaje como tú controlas Vivaldi. (Anexo 2, interacciones 68-69)

Por su parte, Coloma se pregunta en los primeros momentos de nuestra conversación:

¿Qué es el boogie woogie? Pues... esa manera de tocar, es esa manera de hacer, ¿el blues?, pues es esa manera de tocar, es esa manera de hacer, exactamente igual, ¿no? (Anexo 9, interacción 11)

El blues se convierte, por encima de todo, en algo que hay que tocar, recrear, hacer presente aquí y ahora. Pero, como afirma el mismo Coloma en otro punto de su entrevista:

Cuando tocas no puedes engañar a nadie, tal como estás es como sale. (Anexo 9, interacción 118)

El blues pasa a ser entonces un verdadero rastro de sonido que acaba sintiéndose como algo sintomático de nuestro self: será para nuestros participantes, como suponía Boesch (1993/2002), la voz, la manera de andar e incluso la expresión de sus rostros. En definitiva, el principio y fin fundamental del proceso tecnificador que va a definir la construcción identitaria de cada uno de ellos. Así puede entenderse el siguiente extracto de Víctor Uris:

Mira, ¿sabes una cosa?, yo pienso que cada músico toca como es... Si tú quieres ver cómo es un tío, fíjate cómo toca, más allá de su fraseo, más allá de todo, la intención, la manera... el músico se delata por cómo toca... porque tú lo puedes ver en la actitud en el escenario, puedes ver si es arrogante, si es tal, si es un tío... Todo eso se ve... yo lo veo. (Anexo 5, interacciones 178-179)

2.1.2. Extrañas rupturas sonoras: ¿qué es esto?, ¿cómo se hace?

En las narraciones podemos encontrar distintos episodios de carácter puramente técnico que ilustran distintas experiencias iniciáticas con el sonido *bluesero*. Por ejemplo, en el caso de Mingo Balaguer, perseguir el rastro sonoro del blues impulsa todo un proceso de aprendizaje técnico autodidacta, común al resto de participantes. Mingo lo explica como sigue:

Entonces ya a raíz de esos sonidos, eran lo que me llamaba la atención porque era una cosa inusual, no se escuchaba, yo no lo había escuchado nunca, entonces a raíz de entonces me llamaron la atención, y todo lo que se hacía en torno a este tipo de música... yo aprendí igual que aprendió mucha gente autodidacta, tocando encima de los discos, poniendo los discos, quemándolos, rayándolos de ponerlos una y otra vez y tocar encima pero, bueno, en esa época... poco a poco nos

intercambiábamos, pues ¿tú sabes esto?, pues no, ¿tú sabes esto que se puede tocar?, ah pues no, lo típico, lo típico de ir investigando y profundizando, pero al principio no se sabía nada, estábamos un poco en pelotas, ¿no?, averiguando esto cómo es y cómo se hace. (Anexo 3, interacciones 45-52).

Lluís Coloma habla de la manera y el color del rastro sonoro del blues que empezó a llamarle la atención, impulsándole hacia el conocimiento y la inmersión en este lenguaje:

Bueno, me gustaba mucho el color... la manera de sonar, o sea, a mí lo que me gustaba mucho era que era muy simple pero a la vez de ser simple, y... pues había combinaciones y notas que me gustaban... simplemente, que me daba alegría digamos, entonces pues yo intentaba sacar aquello, ¿no?, y aquello es lo que más me captó, el hecho de oírles y “¿cómo, cómo, cómo, cómo toca este tío?” pero que yo no entendía nada de inglés... lo que me movía era el ritmo, esa manera de tocar, me acuerdo de unas cintas que me grabaron que eran de blues que estaban, pues eso, Memphis Slim, Roosevelt Sykes, había Otis Spam, Muddy Waters, y era todo blues, ¿no?, y la manera esa que tienen de tocar, ese ambiente que crean, eso, pues a mí realmente pues me captó la atención. (Anexo 9, interacción 63)

En los casos de Amadeu, Álvaro y Malcolm los episodios de extrañamiento iniciático tienen que ver con el sonido de la guitarra. Concretamente, tanto Amadeu (Anexo 2, interacción 15, 16) como Álvaro (Anexo 4, interacción 4, 5) coinciden en señalar el sonido “slide” como algo que realmente les marcó y les hizo profundizar técnicamente, descubriendo además nuevas formas de tocar y afinar la guitarra.

En este punto, algunas de las narraciones de nuestros nos recuerdan las observaciones de Tim Ingold (2008) sobre los trabajos de Nicholai Bernstein (1996) con herreros. Lejos de ser el fruto del rendimiento de un programa motor fijo, la destreza del herrero consiste, resume Ingold (2008), en el “reajuste continuo o “sintonización” del movimiento como respuesta a un seguimiento perceptual permanente de la tarea emergente. En otras palabras, “el herrero mira y siente mientras trabaja” (p. 27). De la misma forma, el blues, como nos dice Lluís Coloma, exigirá un continuo aprendizaje donde, parafraseando al citado Ingold, “nuestros procesos resuenan con los del entorno”. Coloma lo cuenta así:

Tuve que corregir mi manera de tocar porque al ser autodidacta yo tenía bastantes problemas de tensión, tocaba con mucha fuerza, hacía demasiada fuerza para tocar las cosas, para tocar el piano, y entonces tuve que depurar mi técnica a base de... buscar fórmulas, entonces veías y mirabas... sobre todo cuando yo aprendí, la base la aprendí solo, pero luego aprendí mucho, mucho, mucho, cuando empecé a tener ya contacto con pianistas de categoría, vaya, como Axel Zwingenberger, es una leyenda, es una pasada, con Bob, con Bob Seeley igual, con Frank Muschalle, con, o sea, al empezar a conocer músicos que se dedicaban ya a nivel profesional, muchas de las cosas, sobre todo a nivel de boogie woogie, aprendías mucho, aprendes mucho a fijarte, te das cuenta que, incluso muchas cosas que tú haces que no las hacías de manera consciente pues las tomas, tomas, tomas conciencia de aquello, y ves cómo, cómo lo hacen, ¿no?, y... así es como yo aprendí más, sí. (Anexo 9, interacción 71)

2.2. Reflexiones sobre la creación de un estilo personal en el blues

2.2.1. ¿Un *bluesman* blanco y albino?

Las experiencias que veíamos en el anterior punto inauguran en nuestros entrevistados un interés por cómo el sonido blues que intentan reproducir puede desprenderse de las fórmulas y estándares clásicos para generar estilos propios pero reconocibles en el género. La base para esta búsqueda de un estilo personal la van a encontrar precisamente en ejemplos significativos pertenecientes a la propia historia del género. Dichos ejemplos funcionan en sus relatos como modelos de sus propias maneras de entender el aprendizaje y la experimentación sonora en el blues.

En el discurso de Gualberto, por ejemplo, el mitema del *bluesman* aparece como eje desde el que el músico da sentido a su propio proceso de aprendizaje técnico en el blues. Al cuestionar abiertamente el estereotipo del *bluesman* y subrayar la importancia del entorno cultural vivido desde la infancia, se identifica con el guitarrista norteamericano Johnny Winter, uno de los músicos más importantes del *revival blues* de los años sesenta. Y si al comenzar esta tesis Gualberto reflexionaba sobre la posibilidad de un *sentimiento de blues trianero*, ahora nos habla de la posibilidad de *ser y sonar negro* siendo, como Winter, lo opuesto a ello: blanco y albino. Según Gualberto,

el entorno que tú has tenido de pequeño, cultural, familiar, influye muchísimo en todo lo que haces, si tú te pones a estudiar la música americana ves la influencia que puede tener pues fíjate tú, puede, una persona albina como Johnny Winter por ejemplo, puedes, si no le ves la cara, creerte que es el más negro del mundo.... Sí, porque yo lo he visto y me llamó la atención el *swing* tan grande que tenía y el ritmo tan profundo que tenía ese hombre cuando seguramente, sería, vendría de una descendencia nórdica o yo qué sé de dónde, sin embargo el entorno cultural suyo es el mismo que puede tener George Benson o Jimi Hendrix, con lo cual ahí tienes ya un estudio psicológico, para tocar un mismo tipo de música por gente muy diferente y cada uno, claro, si te fijas bien en las formas te puede parecer Johnny Winter muy negro, muy negro, muy negro pero seguro que si profundizas un poco le ves también muchas cosas pero sobre todo, en este caso, el aspecto digamos cultural del entorno de él le ha influido totalmente. (Anexo 1, interacciones 14-15)

Por su parte, Álvaro Martínez nos cuenta cómo la creación del personaje Alan Bike supuso también para él un reto técnico que exigía un retorno a los orígenes, a las raíces del blues en el delta del Mississippi. El blues blanco y eléctrico de músicos como Eric Clapton o Duane Allman, que le había influido en su juventud como episodio iniciático, se reconoce ahora como un híbrido resultante de un complejo proceso que sólo puede ser comprendido desde la investigación en los aspectos técnicos fundacionales del género. Y, en ese retorno hacia las supuestas esencias, se topa de nuevo con los procesos de hibridación:

Empecé a oír blues antiguos y me gustó, entonces esto, me gustaba la forma de tocar y el rollo acústico y esto, quiero decirte, había una serie de, claro, una serie de técnicas y de cosas que yo no controlaba para nada, y entonces, claro, también era una manera de reempezar... de irse a escuchar a Charlie Patton, ¿sabes?, aquello, ¡joder tío, mira el tío lo que hace!, ¿qué hace?, si esto suena, suena más africano que otra cosa, ¿sabes?, es decir, buscas una manera digamos como un poco más de, de, de punto de originalidad personal en el acercamiento, en la forma de tocar eso, más que el tipo que se aprende la fórmula. (Anexo 4, interacción 100)

Las formas personales, originales y creativas eran, como nos había comentado antes en otro punto de la entrevista, incluso recelosamente guardadas en ciertos casos ilustres como el de Robert Johnson o Louis Armstrong. La creatividad y el

distanciamiento de los cánones, en la línea de Foucault (1982/1990) o Ingold (2008) comentada anteriormente, se producía incluso en los momentos en que el estilo se gestaba y era altamente valorada:

Los tipos no estaban ahí diciendo, voy a tocar la música de mi hermano mayor, nada, estos tipos decían, yo no quiero ser como mi hermano mayor o sea yo voy a darle mi variación a esto para ser yo, o sea yo quiero ser, y eso, aparte, quiero decirte, yo no quiero que me copien la forma de hacer, esto era bastante común, esto lo he leído, este tío me está mirando mucho la mano, Robert Johnson se ve que, que se daba la vuelta y si le miraban mucho se iba, directamente, pero así, y yo qué sé, anécdotas como que el famoso pañuelo del sudor de Louis Armstrong es para ocultar una técnica determinada de pistones, o sea que el tío hace así y pum y el tío va con la mano para que no le pillen porque él tiene que sonar a Louis Armstrong, si toda la gente suena a Louis Armstrong estamos acabados, se me acaba el negocio, ¿ya qué, qué distinción hay entre Louis Armstrong y otro con pañuelo? (Anexo 4, interacción 80).

2.2.2. ¿Imitaciones o limitaciones?

Al hablar sobre búsqueda de un estilo personal, hay momentos muy significativos en los que la narración de nuestros músicos se enfrenta de manera muy concreta con la cuestión de la copia, la imitación. Se trata, como ilustra el siguiente fragmento de Lluís Coloma, de un tema muy habitual dentro del blues:

Muchas veces con el blues pasa mucho que se tiende mucho, en mi parecer a... como a imitar mucho ¿no?, a estar muy preocupado de que suene como los americanos y rollo negro y todo eso, que eso está muy bien, es muy bonito, pero yo lo veo más como un ejercicio que no tanto como una cosa que realmente eh... te... y a veces pues eso, hay gente que quiere ser tan negro y sonar tan a negro y tal... Pero es que tú no eres de allí, yo les digo muchas veces pasa... A mí me gusta precisamente el hecho de... usar el lenguaje y tocar lo que te salga... porque si no estás muy limitado a la imagen, a la estética, a la forma. (Anexo 9, interacciones 10-11)

Gualberto García sigue el mismo planteamiento de Coloma cuando nos dice:

Louis Armstrong era un monstruo pero tú lo que no puedes es dedicarte en la vida a imitar a Louis Armstrong, porque Louis Armstrong mismo diría, “hombre invéntate un poquito algo”, ¿no? [risas], si a mí me coge, no sé, mucha gente que quiere que yo le enseñe a tocar el sitar y eso, y yo les digo, hombre, yo te enseño, pero ¿qué vas a tocar exactamente?, ¿lo que yo te he enseñado?, tienes que primero coger técnica y después te enseño lo que tú quieras, pero después tienes que sacar tus mismas consecuencias de las cosas porque si no es..., es una mera copia. (Anexo 1, interacción 74)

Además, en opinión de Gualberto el debate sobre la imitación remite también al de la “pureza”. En este sentido, para desarrollar su punto de vista sobre la copia y el purismo pone como ejemplo al guitarrista Paco de Lucía:

Si tú has escuchado cuarenta millones de veces la misma cosa pura y llegas ahí a un sitio y te tocas la seguriya igual que la tocaba Paco de Lucía, exactamente igual, pues eso no es pureza, yo creo que eso no, no es pureza, lo que sí puedes hacer es lo que hizo Paco de Lucía, basarte en el niño Ricardo y en Sabicas para crear tu propio estilo, por eso Paco es Paco... Paco no copia, no está copiando a nadie, sin embargo, claro, somos enanos subidos a los hombros de gigantes, vamos siempre progresando apoyándonos en los que han estado antes, eso es pureza, la pureza no es ir copiando exactamente lo mismo. (Anexo 1, interacción 75)

En otros relatos, la manera personal de sonar surge, según el músico, de sus propias limitaciones. Los participantes coinciden plenamente en comentar, desde sus respectivos ejemplos, cómo el intento –frustrado o fallido en muchas ocasiones, como vamos a ir viendo– de acercarse o imitar fielmente el estilo de los maestros y referentes, de ser tan bueno como ellos, abre el camino a través del cual el músico va encontrando su propio estilo musical y vital. El ejemplo utilizado por Álvaro Martínez para hablar sobre estas cuestiones es B.B. King y su intento fallido de imitar la técnica de “bending” de su primo, el *bluesman* Bukka White:

Yo creo que todo evoluciona por ahí, quiero decir, evoluciona... no tanto porque superes lo anterior sino a lo mejor porque no eres capaz de reproducirlo, en todo, en música y en arte, de alguna manera, en general... lo que tú haces es, de alguna manera, adaptar y procesar todo eso, y, en algún caso, como este por ejemplo de

B.B. King, buscarte una manera de hacer tuyo algo que eres incapaz de hacer, yo no puedo hacer este vibrato que hace mi tío con el slide, yo no puedo hacerlo, pues, pero, pero necesito estirar mi nota, alargar mi nota con tal, de repente pillo que si hago este, con este movimiento así, es lo más parecido a lo de mi primo y además es mío. (Anexo 4, interacciones 84, 85)

Malcolm Scarpa describe su aprendizaje autodidacta como algo que, en muchos sentidos, ha ido haciendo del error una marca personal. Lamenta entonces, en lo que a su técnica vocal se refiere, el intento de querer “parecer negro cuando no lo soy” (Anexo 6, interacción 62). Aquí merece la pena reproducir *in extenso* el relato de lo que él mismo llama sus “errores acumulados”:

Siempre se asocia el cantante de blues con la voz gruesa, grave y ronca, ¿no?, entonces un fallo descomunal mío y del 99 por ciento de los cantantes, incluso negros, es forzar la voz ronca, que es un error imperdonable, entonces pues empecé. pues claro, las voces de Lightning Hopkins así, entonces cometí el error ese, por querer parecer negro cuando no lo soy; luego, em, me di cuenta del error y quise cantar como Sleepy John Eastes, porque me parecía formidable, yo quiero cantar así de bien, error, otra vez error, tienes que cantar lo que a ti te salga, ¿no?, no tienes por qué imitar a Sleepy John Eastes, aunque te vuelva loco como canta, fallo, segundo fallo; tercer fallo, si antes era, al principio era la voz gruesa y ronca, te gusta Skip James con locura, claro, y qué canta, en un semifalsete, bueno en un falsete casi, con una voz casi femenina y eh, ahí pues otra época a cantar con la voz fina de Skip James, no, y entonces vas de un error en otro, entonces pues dices, lo mejor es olvidarte, ¿ves?, en la guitarra no, no ha habido ese problema, ha sido una asimilación más espontánea y mejor fraguada, en la voz siempre tienes unos cánones de gente que te gusta e intentas imitarlo y es un error y ya te digo, te he contado mis errores acumulados, ¿no? Ahora mismo pues la verdad que intento no pensar en nadie cuando canto blues, en nadie, así, ni en ronqueras, ni en feeling, ni en extrovertidos ni introvertidos ni nada, dejar cantar con tu voz y si tengo voz de blanco y no soy negro pues soy blanco. (Anexo 6, interacción 62)

En el caso de Amadeu Casas, estas mismas cuestiones se articulan a través de la figura del guitarrista tejano Stevie Ray Vaughan:

Mira yo creo que los estilos personales no son más, ahora voy a decir una chorrada probablemente pero, no son más que la incapacidad de tocar como nuestros referentes, eh, probablemente Stevie Ray Vaughan, para poner un ejemplo que todo el mundo conoce y es uno de los grandes referentes de la guitarra eléctrica, ya no digo de blues sino digo de la guitarra eléctrica, es quien es porque no pudo ser ni Jimi Hendrix ni Albert King, porque si hubiera sido Albert King no hubiera sido Stevie Ray Vaughan nunca, y, y lo mismo con Hendrix, es, él, él es un buen alumno de ambos, pero mejor Stevie que Hendrix o Albert King porque, porque él no es ni una cosa ni la otra, ellos hicieron su trabajo, y él, obviamente, en su discurso se oyen a los dos, pero los lleva a su propia incapacidad de tocar como ellos, entonces la manera en que él se acerca a sus referentes hace que su lenguaje sea único. (Anexo 2, interacción 27)

Justo a continuación, Amadeu aplica de forma muy interesante esta misma reflexión a su propio caso y se pregunta ya directamente quién puede ser él, cuál puede ser su identidad:

Entonces ¿quién es Amadeu Casas desde esta perspectiva? Pues podría ir como un caldo con todos metidos dentro y saco lo que puedo de cada uno de ellos, me gustaría tocar como B.B. King, me gustaría tocar como T. Bone Walker pero no lo hago, como que no puedo, pues toco lo que me sale, entonces ese es mi lenguaje, ¿quién soy yo?, ¿tengo mi propia, mi propia identidad? Probablemente la gente que me ve bien debe distinguir mi manera de tocar, dice “este es Amadeu Casas”, probablemente, pero tampoco estoy seguro que sea así, ojalá fuera así, ya me gustaría, ¿no? (Anexo 2, interacción 27)

Por último, Lluís plantea otro punto de vista, fruto de su experiencia de trabajo con el pianista Barrelhouse Chuck, uno de los pocos músicos de blues todavía en activo que han aprendido de los grandes maestros:

Yo hice un disco que lo grabé en Chicago, que estaba producido por Barrelhouse Chuck, es un tío, la caña, muy amigo, gran amigo mío, y yo le dije “yo quiero grabar un disco de piano solo de blues” porque me gustaba mucho y tal, él escogió todos los temas que yo iba a tocar... la mayoría, me hizo una lista, este, este, este, este, y el ejercicio allí era intentar tocarlo exactamente como el original... El disco es muy bonito y tiene mucha gracia porque yo estoy intentando tocar dentro de lo

que soy pues tocarlo como... como aquellos, ¿no? Entonces yo le decía, “pero Chuck, pero es que esto”, le decía, “es que esto es muy igual, ¿no?” Si yo toco igual esto, es como “qué gracia tiene ¿no?, esto ya lo ha hecho el otro”, y me decía, “no, no, es que si tú intentas tocarlo de aquella manera, habrá un momento en que siempre sales tú, ¿sabes?” O sea, por mucho que tú intentes imitar algo, en ese gesto, en ese momento, hay un momento que sales tú, entonces, porque tú nunca lo haces exactamente igual que el otro, ¿sabes? (Anexo 9, interacciones 11-13).

Lluís pone entonces a dialogar dos maneras de entender la forja de un estilo personal e intransferible. Dos formas que, según explica a continuación, llevan a lo mismo. Es decir, al encuentro con uno mismo:

Entonces son dos puntos de vista, o sea, tú puedes pensar “yo voy a coger e intentar tocarlo exactamente como está aquello” o puedo hacer lo contrario, “bueno, esto me genera a mi este sentimiento, esta manera de pensar, esta manera, este, me motiva de una manera, pues si este lo hace así más o menos pues yo lo hago así más o menos e intento expresar el mismo sentimiento que yo tengo, que yo percibo”, son maneras diferentes de aprender algo y después transmitirlo o filtrarlo a través tuya. Pero en el fondo todo el rato es lo mismo eh, todo el rato es simplemente sacar lo que tú tienes dentro y sale, sale, porque tú eres lo que eres... y ya está. (Anexo 9, interacciones 14 y 15)

2.2.3. Estilo y evolución personal

En las narraciones de Mingo Balaguer, Big Mama Montse y Sweet Marta las reflexiones sobre la creación de un estilo personal y el papel jugado por la imitación van unidas a la necesidad de considerar el elemento temporal, la evolución del músico. Mingo nos habla en un principio del timbre especial y único de cada músico, de la “deformación” de la copia; una mezcla que, según cuenta a continuación, va moldeando la manera en que cada intérprete actualiza y hace presente el referente cultural concreto:

En este mundo se copia todo, nosotros hemos copiado todo lo que hay, todo lo que hemos escuchado hemos tratado de imitarlo, lo que pasa es que luego tenemos un timbre especial cada uno, cada uno toca de una manera, yo escucho a Ñaco Goñi y sé que es él, él me escucha a mí y sabe que soy yo, eh, porque tenemos un

estilo, un estilo propio creado quizás por tocar, eh, al ser autodidacta, por tocar sin ningún tipo de, de, de referente técnico digamos, y eso pues se, se nota (Anexo 3, interacción 60)

Más adelante, Mingo continúa explicando lo que él llama “grabado de cerebro”:

Hay veces que haces cosas que crees que son tuyas y un día estás escuchando, “hostia, eso, eso, eso es lo que yo hago”, y resulta que es de un disco que has escuchado toda tu vida y se te ha quedado eso grabado, ¿no?, se te ha quedado, entonces hay fraseos y cosas propias, hay cosas que se aprenden, cosas que se, que se copian pero luego poco a poco eso se va deformando porque le vas metiendo como otras influencias, otras historias y eso es una mezcla... pero eso es desarrollar tu propio estilo, ni más ni menos, vamos. (Anexo 3, interacción 64)

Por su parte, Big Mama Montse entiende que el proceso creativo de encontrar una voz propia reproduce la propia evolución histórica del blues como género musical. Un desarrollo impulsado, según ella, por la necesidad de cada músico de encontrar un estilo, de intentar definir una manera personal de decir o de tocar el blues:

Al principio pues la forma que tienes de aprender es escuchar e imitar, luego ya vas encontrando tu propio estilo, creo que en el blues cada músico es un creador, cada individuo que encuentra su voz es un creador, y por eso se dice, el blues de Muddy Waters, el blues de Howlin’ Wolf, el blues del, está el blues del South Side de Chicago o el blues del East Side, el blues de pre-war, o no sé qué, pero cada músico es su creador porque ha encontrado su estilo, su voz, y yo pues le estoy buscando, voy ahí, creo que ya tengo bastante definida mi voz, cuando se me escucha ya se encaja, ¿no?, quién me ha escuchado un poco pues ya me encaja como Big Mama, Big Mama Montse. (Anexo 7, interacción 60)

Por último, en el discurso de “Sweet Marta” esta continua búsqueda de una voz propia aparece como un proceso inacabado, siempre abierto, provisional:

Bueno el proceso este de que sea algo personal, bueno, que pueda ser algo mío o personal mío, aún se trabaja, ¿no?, es algo que a veces no es tan fácil, yo de hecho, claro, si haces cálculos, desde que empecé con 20 años a 31 que tengo son 11 años que ya son pero tampoco son, ¿sabes?, entonces claro, tu habrás entrevistado a músicos que llevan 30 años en el tema, ¿no? entonces claro para mí

aún hay momentos como pueden ser este, ¿no?, el de buscarle tu personalidad, darle tu personalidad a lo que haces o aún es algo que vas ahí trabajando, ¿no? y de hecho es que nunca se acaba de aprender, ¿no? Supongo que como es algo muy muy personal pues lo personal nunca acaba, ¿no? o sea tú puedes, tú con 20 años eres de una manera pero con 40 supongo que seguirás siendo tú pero con otros matices pues un poquito imagino que va por ahí, ¿no? (Anexo 11, interacciones 35-38)

2.2.4. Técnica versus sentimiento

No obstante, en la búsqueda de una voz propia que parta de la tradición nuestros músicos no sólo ven una cuestión de trabajo y aprendizaje técnico. El acercamiento al blues implica también para ellos atender a eso que en el capítulo 4 llamábamos, valiéndonos de un término procedente del flamenco, el *duende bluesero*. Es decir, la capacidad de transmisión, el corazón o el alma de una interpretación más allá de la pericia técnica del artista. Veamos algunos ejemplos.

En el caso del armonicista Víctor Uris, la referencia a estas cuestiones se hace precisamente a través de un guitarrista procedente del flamenco, Paco de Lucía:

Mírate el reportaje este que le han hecho a Paco de Lucía [se refiere al documental *La Búsqueda* (Sánchez Varela, 2014)] y verás lo que aprendes de música a nivel humano más que a nivel de acordes y de nada, y dices, ¡hostia, tío, hostia! Yo aprendí mucho en ese reportaje de oír hablar, las sensaciones, la manera de entender la música, de vivirla, de disfrutarla, más allá de también luego el trabajo de aprender, de tocar un instrumento, de técnica, de todo, pero más allá de eso está la vitalidad de la música... La música es eso, genialidad, y alma, y ya está, *duende* que le dicen ahí en Andalucía... Que hay que ir con cuidado de no pisarlo porque es muy pequeñito. (Anexo 5, interacciones 256, 272-273)

Y más adelante, continua hablando de la compleja relación que él acierta a ver entre la técnica y el sentimiento:

Yo es que soy una persona visceral, ¿sabes?... o disfruto o no disfruto, yo un músico puede tocar muy bien y no me la pone dura, digo, me aburro, me aburre, digo, no, a mí no me dice nada, por muy bueno que sea, y a lo mejor te viene un

chaval que sabe hacer tres acordes, pero te los hace con unas ganas y con un tal, que dices: ¡joder macho!, ¡cómo mola!, dice, pero si ha puesto mal el dedo y... ¿y a mí qué más me da, tío?, a mí me ha hecho sentir, a mí lo que me importa es que me provoque cosas en mi alma y en mi cuerpo, si no no me sirve de nada. (Anexo 5, interacción 257)

Para otro armnicista, Mingo Balaguer, la cuestión tiene que ver con la aparente sencillez técnica del blues. Pero la naturalidad y el sentimiento que él atribuye a las interpretaciones de blues no son, a su juicio, cosa fácil:

El blues es una cosa muy natural, con mucho sentimiento... aparentemente muy simple, lo difícil aquí es transmitir, que eso es lo que pasa también con el flamenco, porque si tú lo miras desde un punto de vista técnico, hay gente que dice: “bueno, eso es muy fácil, eso son cuatro acordes y ya está”; pero el problema es con esos cuatro acordes cómo transmites tú lo que transmites, ¿no?, eso, eso es lo difícil, eso es lo difícil, porque hay gente muy técnica que no es capaz de transmitir nada, y gente que es mucho menos técnica y que transmite un huevo. (Anexo 3, interacción 148)

Para Sister Marion, el blues no sólo hay que tocarlo. También hay que sentirlo. Resulta prioritario entonces buscar la emoción, el sentimiento, “tocar con el corazón” tal y como explica en este fragmento:

El blues es una música auténtica, popular, que sale del sentimiento... en eso es muy directo del corazón o de otras partes así, o del hígado [risas], ¿sabes?, yo veo el blues como que tiene, que es una música profunda en general, en general, porque luego habrá canciones así que no, pero lo que yo veo en el blues es un poco eso... Y se tiene que tocar con el corazón... sí, si no tocas con el corazón no puedes tocar blues, o sea, si no sientes el blues no... hay algo que se perderá por el camino. (Anexo 10, interacciones 20-23)

“Lo auténtico” pasa a ser entonces para Sister Marion esa búsqueda incesante de pequeños detalles fundamentales que permiten a un intérprete transmitir, “decir algo”:

Intento buscarle siempre la emoción, eso lo intento... o sea es una cosa que, que la pienso conscientemente de... si vas a tocar ve a buscar, tenía un amigo que hablaba de las notas emocionantes, sí, de ir a buscar, o la nota emocionante, a

veces es sólo una nota... y esto también lo pienso... que tienes que decir algo, ¿sabes?, es un objetivo que tengo, no siempre lo consigo, además que yo noto cuándo lo consigo y cuándo no, ahí está el trabajo, ¿sabes?, es un trabajo este, no se acaba creo... (Anexo 10, interacciones 98-102)

2.3. Reflexiones en torno a la hibridación en el blues

2.3.1. Mezclas: ¿cóctel o agua y aceite?

Nuestros músicos también manejan algún baremo de “pureza” o “autenticidad” del blues respecto del cual establecer límites a sus posibilidades de hibridación. Hay fórmulas menos deseables o que tratan de mezclar referentes considerados incompatibles. Más específicamente, como iremos mostrando, los músicos justifican dicha incompatibilidad a través de un argumento compartido: el de la “naturalidad” o “artificiosidad”. Está en juego, por tanto, eso que el *bluesman* Mississippi Fred McDowell llamaba –bromeando sobre su condición de viejo purista– “el blues correcto y natural”.

Esta cuestión nos devuelve al marco del hibridismo cultural y su apuesta por las dinámicas culturales que desdibujan cualquier límite o posibilidad de que algo pueda llegar a ser considerado inalterable, auténtico o genuino. Sin embargo, el propio hibridismo no es ingenuo respecto a los límites de la hibridación y las resistencias a la convergencia identitaria. Hay cuestiones, en definitiva, que no se pueden llegar a hibridar por la propia reactividad de las personas a que así sea. Recordemos aquí lo que en el apartado teórico de esta tesis llamábamos, siguiendo a Néstor García Canclini, una “teoría no ingenua de la hibridación”. Decía Canclini (2002):

Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado. Vemos entonces la hibridación como algo a lo que se puede llegar, de lo que es posible salir y en la que estar implica hacerse cargo de lo insoluble, lo que nunca resuelve del todo que somos al mismo tiempo otros y con los otros. (p. 9)

En general, las narraciones adoptan en este punto una concepción predominantemente técnica del blues, entendido como un lenguaje musical que hay que aprender, dominar pero también respetar. Esta idea, manejada por todos y cada uno de

nuestros músicos en un punto u otro de la entrevista, es resumida por Lluís Coloma en los primeros compases de nuestra charla:

El blues es el lenguaje que *lleva incorporado dentro ya mucha tradición y que creo que hay que respetar y hay que hablar bien, ¿no?*, es aquello de “yo hablo blues” ¿no?, digamos, si usamos pues como si fuera una metáfora de un idioma, el castellano o cualquier otro lenguaje, pues creo que lo importante es respetarlo y tenerlo, y hacerlo dentro de unos parámetros en los que tú puedes jugar a cambiar cosas con el lenguaje *pero teniendo muy claro de dónde viene, lo que viene, lo que es y lo que tú eres también*. (Anexo 9, interacción 10, énfasis nuestro)

Más adelante, de nuevo desde la perspectiva de la música como lenguaje, Lluís nos da su visión de las mezclas, revelando su propia teoría no ingenua de la hibridación:

A mí me parece bien mientras sea algo... que cuadre, ¿tú conoces a Juan Claudio Cifuentes, no?... “Cifu” dice, “cuando tú coges dos músicas, puede ser que te salga un cóctel, ¿sabes?, como una especie de cóctel, o que sea agua y aceite, ¡eh!”, y con eso te lo he dicho todo ya, creo... depende, depende de cómo tú lo hagas puede ser algo nuevo y algo bonito o puede ser simplemente “yo toco esto, tú tocas lo otro” y no tiene nada de interesante... no se crea nada nuevo, sí que la colaboración, pero no se crea nada nuevo, ¿sabes?, no se crea un lenguaje nuevo o una manera nueva de ver las cosas. (Anexo 9, interacciones 90-93)

En Sister Marion, esta misma teoría no ingenua de la hibridación gira en torno a la cuestión de la naturalidad o no de las mezclas. Resulta muy significativo en este sentido reproducir un momento de su entrevista donde se pregunta y duda continuamente sobre estas cuestiones. Nuevamente aparece aquí, como hemos ido mostrando a lo largo de todo el análisis, la reflexión e interpretación del músico sobre la propia historia del blues. Una retrospectiva que acaba sirviendo para dar sentido, prospectivamente, a la propia trayectoria del participante y a su forma de entender este género musical:

Supongo que hasta el nacimiento del blues fue una fusión, o sea, esto también lo he pensado muchas veces eh, que ahora ante la fusión los bluseros sacamos las uñas pero es que el blues nació de una fusión... incluso el blues más, más, el primero... bueno, yo esto no lo sé muy bien eh, pero... lo he leído, pero ya te digo que tengo una memoria muy mala pero a lo mejor si tú has leído lo sabes mejor pero que, cuando los negros africanos ya estaban en América, en EE.UU. ellos

trajeron su bagaje de música africana, ellos lo llevaban ahí, y entonces también aquí escucharon las músicas que se cantaban en las iglesias, y de ahí también hubo una fusión entre cómo se estructuró ya las estrofas o lo que sea, ¿no?, la estructura así más de la canción eh... eso tuvo que ser una fusión de cosas, porque si no hubiera, si no hubiera seguido siendo música africana y ya está, o sea, ahí se mezclaron culturas. (Anexo 10, interacciones 126-127)

Más adelante, continúa articulando sobre la marcha su propia teoría. Y en ella, como se aprecia a continuación, tiene una gran importancia la naturalidad (lo espontáneo, lo no planeado) o artificiosidad (lo provocado, lo planeado) que acierta a percibir en determinadas mezclas actuales:

Sí, ya por eso te digo que yo no sé, es un poco complicado, a lo mejor también es que hay una época para cada cosa, y también otra cosa es cómo las cosas pasan de manera natural o ya no tan natural, pero bueno esto lo digo así muy por encima porque tampoco sé muy bien si tengo, si tiene lógica eh, pero, ¿sabes?, claro ahora, bueno no sé, siempre es más fácil cuestionar algo que pasa ahora que una cosa que pasó hace más de cien años, ¿no?, que eso ya es historia... no sé, no te hablo con mucho conocimiento de causa, pero quizá algunas fusiones que se quieren hacer ahora ya no solo con el blues, son un poco forzadas, ¿no?, de, o sea, hay que hacer algo nuevo, venga, a ver si por fin hacemos algo, no sé cómo provocarlo... pero eso seguro que no pasó cuando lo que te hablaba de la fusión de culturas del blues, ahí nadie se propuso hacer algo nuevo... veo yo, o sea, allí ellos se expresaban pero oían otras cosas y lo incorporas, bueno no sé, esto lo estoy diciendo ahora por primera vez. (Anexo 10, interacciones 128-131)

Álvaro Martínez “Alan Bike”, por su parte, habla del proceso de escucha que luego se vuelca tanto a la propia forma de componer que tiene un músico como a su particular manera de hacer sonar el instrumento. Es en ese proceso donde puede revelarse lo que él llama “picoteo” de recursos, la ampliación de las posibilidades de juego desde un bagaje armónico y melódico cada vez más rico y complejo. Nuevamente, aparece una forma orgánica, natural, de concebir el proceso artístico –y las hibridaciones que en él pueden darse– frente a otra concepción más rígida que, a su juicio, solo busca ceñirse a un molde o patrón:

Hay mil maneras de decir pero de alguna manera lo que tú ves es la posibilidad de incluir ese acorde ahí, aunque simplemente pones ese acorde y ves que se te va para ese lado, ¿sabes?, digamos has entrado una sonoridad *bluesy* en un tema que de entrada no tenía ninguna intención de ser blues y que no lo es... es como coger y bueno, utilizar un recurso, tú lo que tienes es recursos a tu disposición, entonces dices, el caso es utilizarlos, determinadas sonoridades, pones aquí un fa y te suena a flamenco, pones un séptima y suena *bluesy*, ¿sabes?, entonces tú puedes, puedes componer diciendo, “me voy a ceñir al patrón, al patrón de un blues, o me voy a ceñir al patrón de una copla o de una habanera”, ¿sabes?, donde hay una serie de patrones, tu puedes ceñirte a ellos, o componer una canción que a lo mejor picotea de aquí y de allí. (Anexo 4, interacción 53)

También Gualberto García habla de la naturalidad que acierta a ver en ciertas mezclas frente a la artificiosidad de aquellas otras en las que todo parece estar “pensado” de antemano a modo de “fórmula”. Nuevamente, su discurso desemboca en la problemática de la copia, la imitación:

Hombre la mezcla... cuando la mezcla es a priori, suponte que alguien me dice, “oye, ¿por qué no mezclas eh, yo que sé, el blues con el yo no sé qué de Japón?”, y eso no es natural pues entonces es cuando te sale un cóctel o un gazpacho, pero si la mezcla son cosas que tú has vivido como si fueran tuyas es una mezcla pero al mismo tiempo es una consecuencia natural de lo que tú eres. (Anexo 1, interacción 63)

Y más adelante, continua aclarando:

Yo puedo expresar lo mismo tocando un blues que tocando una seguriya, luego mezclo las dos cosas de forma natural, luego cuando tú haces eso, no hay, veras tú, que es que no hay una [enfatisa ese *una*] forma de mezclar las cosas, cada persona busca o encuentra la suya, porque si estamos hablando que la música es tu proyección, es la tuya, no es la de otro, entonces si es la mía eh, para mí no hay problema ninguno de hacer un gazpacho ni nada porque sale natural, y al salir natural a posteriori puedo decirte, “mira, lo que hicimos allí fue un 12x8 y un 4x4, esa es la forma que ha salido” pero... no puede existir una fórmula, eh, previa, sino que la fórmula la tienes que hacer después de hacerla, cuando la haces antes es cuando sale un gazpacho y eso le sale a la gente que trata de imitar lo que se ha

hecho antes, por eso yo a muchos chavales jóvenes que vienen les digo, “sí, mira haz esto”, o les enseño algo, le digo, “sí, pero intenta hacerlo a tu manera y tú mismo, no copias, porque si copias entonces no estás creando nada”. (Anexo 1, interacción 63)

Por último, Amadeu Casas nos habla de su particular proceso de cambio respecto a una concepción purista del blues:

A mi ahora me es absolutamente indiferente, me es igual si me lo critican, si me dicen que es blues o que no es blues, pero antes no, antes yo también formaba parte de ese clan, considerábamos que el blues era como un espacio muy concreto del que no te podías apartar, pero eso también forma parte un poco del aprendizaje, hay que, hay que madurar, hay que aprender que el blues es lo que es, pero el blues es John Lee Hooker, pero también es Stevie Ray Vaughan, y de John Lee Hooker a Stevie Ray Vaughan hay muchas cosas, y si no hubiera habido gente que se atreve a hacer eso todavía estaríamos tocando en el delta. (Anexo 2, interacción 42)

2.3.2. Blues y flamenco

La teoría de la hibridación que nos muestran los relatos anteriores queda ejemplificada de manera muy significativa y concreta cuando los músicos hablan de sus formas personales de entender la relación entre el blues y el flamenco. Víctor Uris, por ejemplo, habla de los “talibanes”, según sus propios términos, que criticaron a Paco de Lucía y su hibridación entre el flamenco y el jazz:

El flamenco, yo lo aparto del blues, y el blues es otra cosa pero están muy cerca y cuando se juntan hay cosas muy bonitas, lo que pasa es que claro, ahí están los flamencos que se cagaron en la madre que parió a Paco de Lucía porque decían que tal, que esto no era flamenco, que no sé qué, que no sé cuántos, y entonces con el blues hacen lo mismo, y yo los entiendo, pero son talibanes y ya está, son cerebro cerrados. (Anexo 5, interacción 119)

No obstante, continúa señalando la importancia de conocer la tradición del estilo para, así, valorar debidamente su posterior evolución:

Cuidado, se tiene que mantener todo lo otro porque el origen es el tal, sin el blues yo no sería nada, sin el flamenco básico pues Paco de Lucía no habría hecho lo que ha hecho porque primero ha tenido que chupar de lo otro, pero tío, las cosas tienen que evolucionar. (Anexo 5, interacción 119)

En nuestro análisis apreciamos una cierta aceptación de algunos experimentos *blueseros* con el flamenco desde el territorio estricto de la sonoridad musical, con justificaciones de compatibilidad ligadas a la lógica de la autenticidad, al arraigo en lo popular y en la pobreza compartida por ambos estilos. De acuerdo con esto, Álvaro Martínez “Alan Bike” nos hace la siguiente recomendación:

Debes escuchar el disco Veneno con Kiko Veneno y los hermanos Amador, porque es una majadería completamente, estos toman lo que saben, lo que son, lo que tienen, pero lo mezclan con, con Jimi Hendrix, con blues eléctrico, y es, es una mezcla muy buena, además creo que hay cierto, puede haber quizá paralelismo entre ellos, en aquella época, en sus circunstancias, venían de las tres mil viviendas en Sevilla, gente con pocos recursos económicos, y el mismo blues, que es una música hecha por camperos, por gente con pocos recursos y analfabeta, los desheredados de la tierra. (Anexo 4, interacción 116).

Lluís Coloma vuelve a su ejemplo del cóctel y el aceite para subrayar la naturalidad como elemento clave en la mezcla de estilos. Una naturalidad que se encuentra asociada al hecho de crecer escuchando y practicando los dos lenguajes, flamenco y blues:

A mí, por ejemplo, un tío como Raimundo Amador pues son para, para admirarlas, o sea porque, pero él es así, o sea, él de pequeño ya escuchaba blues y tocaba flamenco... él es así, entonces eso para él es natural, él no tiene que hacer ninguna fusión de nada, él es así, el de pequeño ya lo hacía sus cosas, ya tocaba las dos cosas, en cambio, coges a otro tío por aquí y coges a otro, lo pones a, venga, vamos a hacer un producto, ¿no?, y a veces pues esto no es... hay cosas así que, pues tocan bien todos y son grandes músicos pero no acaba de cuadrar la cosa como...ya te digo, no se crea algo nuevo, ¿no?, entonces eh...es delicado, la fusion [pronunciado en inglés]... puede ser fusión o confusión. (Anexo 9, interacciones 94-97)

Por su parte, Mingo Balaguer, Malcolm Scarpa, Big Mama Montse, Sister Marion, Quique Bonal y Sweet Marta afirman que sus visiones sobre el blues podrían calificarse como “tradicionales” o “clásicas”. En algunos pasajes, algunos de estos músicos llegan incluso a expresar abiertamente su disconformidad con las mezclas dentro del blues. Pero, lo que en principio aparenta ser un punto de vista nítido, sin fisuras, va revelándose en el discurso como una perspectiva mucho más compleja y matizada. Veamos algunos ejemplos en los que el flamenco actúa como eje desde el que el músico va pensando y repensando sus propios argumentos

De entrada, Quique Bonal recurre nuevamente al argumento de la naturalidad y opina lo siguiente sobre la mezcla del blues y el flamenco:

A mí no me gusta, nada... no, y mira que conozco bastante a Raimundo Amador, que podría ser digamos uno de los, ¿no?, de los pioneros... y hemos coincidido mucho con él en viajes, en conciertos, en giras, pero no, no me atrae esa, esa mezcla, no soy muy de fusiones la verdad. (Anexo 8, interacciones 57-59)

Más adelante, aun sosteniendo la misma perspectiva, matiza su discurso:

la amalgama que yo te digo [se refiere a estilos como ragtime, swing, jazz, soul, funk, dixieland, de los que ha hablado antes en las interacciones 49-53] la veo más natural... lo veo como parte de la misma familia, el descendiente es el mismo, y todo eso que vayas tú mezclando por ahí... en cambio lo del flamenco-blues lo veo algo, no un proceso natural... en un momento dado ha habido una persona que ha dicho “venga, voy a coger el blues, voy a coger el flamenco y a ver qué sale de aquí”, ¿no?, o bueno o no lo han hecho o lo han hecho porque ha salido en ese momento, pero... el blues y el flamenco no le veo demasiada, demasiada relación, bueno ninguna. (Anexo 8, interacciones 60-62)

En el mismo sentido apuntado por Bonal, Sweet Marta defiende lo que ella llama una visión “clásica” del blues. Para ella, se trata, en todo caso, de elegir *una* forma de hacer blues –que ahonda en su tradición para darle cierta continuidad o permanencia– de entre las muchas posibles. Punto de vista que, según afirma a continuación, no pretende desmerecer las mezclas musicales:

Bueno, supongo que me tiene que parecer bien porque parece que si te parece mal eres una persona cerrada, ¿no?, pero... parece que si buscas la modernidad en las

cosas o intentas darle un giro a las cosas pues eres moderno, ¿no?, yo en ese caso soy muy clásica la verdad, yo las cosas me gustan como han nacido y que se vaya, que vayan madurando y creciendo sí, pero siempre siendo lo que son, ¿no?, sin desmerecer las mezclas, eh, porque también las hay que realmente están muy bien y, pero bueno ya es otra cosa, ya no, ya sales un poco de, ¿no?, una mezcla de blues con el flamenco pues realmente está muy bien pero si escucho una mezcla de algún tema de blues así mezclado con flamenco y, ya me, ya me saca, ¿no?, de mi mundo, ya es otro mundo al que estoy, ¿no? eh, y a mí me encanta el blues y me encanta el flamenco pero me gustan tal y como son, por lo que son, no por lo que esto se pueda hacer de ellos, ¿no?, y entiendo que eso se haga porque se supone que estamos en un mundo pues bueno, que hay que estar continuamente pues produciendo, creando y entiendo que esas cosas existan, ¿no?, pero yo mira, a lo mejor, es que a lo mejor soy, no sé, tirando a clásica o lo que sea pero me gustan las cosas, sí, por su nombre y por lo que siempre han sido, ¿no? (Anexo 11, interacciones 49-51)

2.3.3. Blues cantado en español

Como continuación de las cuestiones que venimos analizando, aparece en las entrevistas un nuevo terreno de hibridación: el del blues cantado en español. Las narraciones de todos los participantes en este punto nos muestran que es lo estrictamente lingüístico lo que impone límites, de tal manera que el hecho de cantar blues en español se percibe como algo poco natural o difícil, complicado. Se trata de una mezcla que no les llega a encajar del todo. Quique Bonal es muy claro a este respecto:

No me gusta nada, no, porque no lo veo natural, a ver, a lo mejor puede parecer un poco cerrado para este, en este tema pero es que no me suena, es muy difícil encontrar gente que cante blues en español y lo haga bien, hay casos, eh, que conozco casos... pero son la minoría, sí. (Anexo 8, interacciones 64-65)

Mingo Balaguer se muestra pensativo al respecto y refiere, además, cuestiones fonéticas y métricas que, en su opinión, dificultan la convergencia:

Yo he tocado con Raimundo Amador un montón de veces, hemos tocado...y me parece bien, otra cosa es que a mí me guste o no me guste, no, no, me parece, me

parece, eh, [pensativo], incluso, porque ya entramos también en el tema del blues cantado en otro idioma, a mí particularmente me gusta el blues cantado en inglés, por, por, por la métrica que tiene, porque es mucho más, ¿no?, sin embargo hay, hay gente que hacen muy bien letras en español, ¿no?, hay un cantante que se llama Fede Aguado, en Madrid, que compone unos temas en español que son fantásticos, con unas letras increíbles, eh, lo que pasa es que no todo el mundo lo hace, no digamos bien, porque tampoco quiero, pero que, que, que cuadre fonéticamente, ¿no?, es un tema complicado porque tiene que tener un mensaje la letra y que además te cuadre fonéticamente, ¿sabes? (Anexo 3, interacción 79, 80).

Las dificultades formales y acústicas en la coarticulación del castellano y el inglés son también referidas desde un discurso normativizador en los casos de Malcolm Scarpa (Anexo 6, interacción 72), Lluís Coloma (Anexo 9, interacción 98, 99) y Álvaro Martínez (Anexo 4, interacción 117). Mingo, además, utiliza un ejemplo muy ilustrativo para apoyar su argumento, el de los aficionados y profesionales japoneses que se dedican al flamenco:

Es como el viejo tópico de hacer flamenco en japonés... los japoneses, que son verdaderos artistas en el flamenco y lo he comprobado que son bestiales, porque son bestiales, yo he visto aquí espectáculos de flamenco, tocado, tocado por los japoneses, y cierras los ojos y parece que son gitanos... cantan, cantan en español, no cantan en japonés, ¿no?, porque es así, ¿no?, son gente que se tiran un montón de años aprendiendo y al final cantan en español, ¿no?, y creo que debe ser así, pero vamos, todo es válido (Anexo 3, interacción 80).

En el mismo sentido apuntado por Mingo, es muy significativo el discurso de Big Mama Montse. Cabe recordar aquí sus blues en catalán, uno de ellos, No Way Out, recogido en el disco recopilatorio adjunto al formato físico de esta tesis. No obstante, Big Mama opina lo siguiente sobre el blues en español:

Sí, hay blues en español, también yo tengo blues en catalán, sí, alguno en castellano, en español, catalán... depende de cómo se consiga, o sea, no puedes decir, "el blues en español", es depende de quién, ¿no?, porque por ejemplo está Fede Aguado, que me gusta mucho cómo canta, y sus letras, cómo transmite, pero a lo mejor yo qué sé hay alguien que no me dirá nada, ¿no?, depende del artista cómo consiga hacer que aquello camine, que tenga una pulsación y que tenga la

emoción y que la letra pues tenga un, no sé, estos códigos que tiene el blues, que tenga rimas, que tenga sentimiento eh, yo pienso que a mí me gusta cuando está bien hecho, o cuando no notas la diferencia, es alguien que se expresa y tiene los mismos, el mismo esqueleto que el blues escrito en inglés o cantado en inglés. (Anexo 7, interacción 68)

Finalmente, Amadeu Casas también nos ejemplifica los límites a la hibridación que venimos comentando, sustentándose en un difícil equilibrio entre el territorio sonoro y el lingüístico. Por su respeto al género, él prefiere “jugársela” en el territorio instrumental, como nos explica en el siguiente pasaje:

Yo tengo un gran respeto por el blues... me siento muy orgulloso de ser un músico de blues y que alguien me considere músico de blues para mí esto es lo mejor que me puede pasar. Ahora bien, si yo compongo mis canciones, por el propio respeto que tengo a este estilo, que es muy alto, soy... no es que sea incapaz, es que no me siento bien haciendo un blues, poniéndole una letra mía, un instrumental sería, es distinto, porque un instrumental, los instrumentos en sí no tienen ni idioma ni acento, es el que tú le das, si consigues que suene, ya está. Pero cuando le pones una letra, cuando le pones, la cosa ya es distinta, yo no puedo componer en inglés porque no pienso en inglés entonces... cuando hago mis canciones tampoco puedo hacer una estructura de blues y ponerle una letra en un idioma que no es el que le toca, porque lo que he oído y lo que, no me gusta, no, no, no, lo veo raro, es como flamenco en japonés o yo qué sé, o en francés, suena raro, ¿no? No digo que no esté bien, hay gente que lo sabe hacer, yo no. (Anexo 2, interacción 33)

2.4. La música y el blues como vertebradores del sentido y el sentimiento

En definitiva, el acuerdo implícito que traslucen las entrevistas es que la musicalidad no lingüística es el territorio realmente importante para el blues y, por ende, para cualquier límite identitario dentro del género. De forma unánime para todos nuestros participantes, aquello que no se puede hibridar en el blues se sitúa, como hemos visto, en el empaste entre la modalidad lingüística y la musical. En su propio territorio, esta última modalidad exhibe una extraordinaria flexibilidad significadora y traductora de la experiencia, convirtiéndose en el ámbito prioritario a la hora de dirimir lo que puede ser o no ser blues,

y con ello, las propias posibilidades para que nuestros músicos se resignifiquen y devengan *bluesmen* o *blueswomen* más o menos híbridos.

La comprensión experta de las potencialidades y peculiaridades del sonido musical del blues, lo convierte en un artefacto significador de primer orden, en una alternativa al lenguaje convencional. Como éste, la música permite estructurar y orientar el flujo y el acontecer de la experiencia en el mundo y, para que esto sea posible, resulta también muy importante construirse una identidad musical dotada de excelentes motivos y competencias como ejecutante o escuchante. Nuestros músicos acaban mencionando, en uno u otro punto de la entrevista, la clásica traducción modal de los estados emocionales que les permite la música en general, y el blues en particular. Lluís Coloma lo dice así:

[El blues] me sirve a mí como vehículo para... para expresarme, expresar mis sentimientos, expresar lo que yo... lo que me sale de dentro... y ya está. Eso, para mí es eso el blues, luego te vendrá uno que el blues es, ah, la tristeza, bueno pues sí, también es la alegría, el blues es muchas cosas, ¿no? Cuando te deja una chica, sí, sí, ah..., el blues es... todo eso, sí, o sea, son maneras en el fondo de explicar sentimientos ¿no? (Anexo 9, interacción 11).

Amadeu Casas, por su parte, concibe el instrumento musical como una extensión idiosincrática de sí mismo:

Antes te lo comentaba, yo no sé si es el blues o es la guitarra, lo que sea, pero cuando estoy más jodido cojo la guitarra y al menos durante un rato dejo de estarlo, es como una especie de [se lo piensa mucho] um, no sé, sublimación o de momento de éxtasis o lo que sea, yo cuando toco la guitarra no oigo nada, estoy absolutamente aislado del, del universo, entonces estoy ahí con la cosa, no es que esté haciendo, no es que esté haciendo una creación maravillosa y que decir qué bien que toco, no, no, es que es, es una manera, es como una extensión de ti mismo que te ayuda a romper según qué tipo de conexiones con los malos sentimientos (Anexo 2, interacción 51).

El instrumento también puede ser, según Amadeu, un compañero de viaje con el que compartir nuestro sentido de participación y afirmación en todas las dimensiones de la vida, desde la tristeza hasta la alegría, desde la soledad al abrazo:

Yo a mis hijos siempre les digo, yo no les he forzado nunca a estudiar guitarra ni música ni nada, si quieren tocar que toquen y si no quieren tocar que no toquen pero les aconsejo que lo hagan, es un compañero que nunca te va a fallar, cuando estés triste no hay mejor cosa que un instrumento para canalizar tu tristeza y cuando estás contento no hay nada mejor que un instrumento para canalizar, canalizar tu alegría, estás solo con ella [silencio], es una maravilla, es una maravilla, no hay nada que supla obviamente un abrazo, bah, eso no lo puede sustituir nadie, pero... pero hay veces que un abrazo no lo tienes cerca y en cambio la guitarra...(Anexo 2, interacción 51).

Gualberto García abunda en estas mismas cuestiones y, como apuntábamos más arriba, considera la música como un artefacto significador alternativo al lenguaje convencional. Así lo explica en una de sus “tapitas”, donde describe al instrumento musical como un amigo:

La tapita de hoy la he tocado con una sola guitarra eléctrica, es una especie de soliloquio... uno solo puede hablar con la voz que uno tiene y lo que se dice es lo que se está pensando; nosotros los músicos hablamos con el instrumento, le pedimos su voz prestada, por eso el instrumento es el mejor amigo del músico, y por eso cuidamos y mimamos los instrumentos, porque es nuestra voz y es lo que nos comunica con el exterior. Nunca nos falla el instrumento porque él siempre reproduce fielmente lo que hablamos y lo saca al exterior, ya sea con el sitar, con la guitarra, con el piano, con el dilruba, con el violín, con la vina, con la flauta, lo importante es identificarse con el sonido porque si no te identificas no puedes tocar, pero si te identificas con tu instrumento solo tienes que echarte a andar por el camino del tiempo y llenar el aire de vibraciones sonoras que son en realidad producto de tu pensamiento sacado al exterior por tu mejor amigo, tu instrumento. (Anexo 12)

Nos parece interesante finalizar nuestro análisis con las palabras de Lluís Coloma, en las que sitúa de forma paralela a la música y a la vida. De nuevo, como nos recordaban Rodríguez y Blanco (2012) en relación a las tesis de Boesch (1993/2002), la acción del músico se coloca en el plano de la existencia, de la biografía, aquel en el que la vida se expresa y se convierte, eventualmente, en horizonte, en futuro:

La música te enseña muchas cosas a nivel personal, claro, te enseña que la constancia es una cosa importante, te enseña a valorar la belleza, te enseña a respetar a los otros cuando tocas... pero eso en la vida real es lo mismo, o sea, hay muchísimas cosas que son paralelas a la música, la concentración, para tocar bien hay que estar concentrado, respirar, relajarse, si no, no sale, hay muchas cosas que están relacionadas con la vida, con lo que es, con el día a día, no sé, así... el pensar las cosas, ya te digo, el no reflexionar, eh... la técnica, el control de la técnica, saber también cómo hacerlo, eso son cosas importantes... y eso te lo enseña la música, por eso yo siempre digo que si en el mundo todo el mundo tocara un instrumento todo sería más bonito y más fácil. (Anexo 9, interacción 125)

Por eso, cuando nos habla sobre su evolución como músico, el discurso de Coloma oscila entre lo técnico y lo ético, entre las teclas y la vida:

Antes tocaba muchas notas, muchas cosas... ahora las toco con sentido... tú tienes que, todo lo que tocas tiene que tener un sentido, en teoría eso te lo puedes poner a toda la vida, ha de tener un sentido, ha de ser, has de tener un porqué y has de poder justificarlo, porque, si no, haces cosas que no sabes por qué la estás haciendo y te encuentras en situaciones que no querías porque no has, de alguna manera, pensado qué es lo que querías hacer u orientado un poco hacia dónde vas, ¿no? (Anexo 9, interacción 113).

Recapitulación

En este último capítulo de análisis hemos ido mostrando las diferentes *culturas personales blueseras* de nuestros participantes. Es decir, sus diferentes formas de concebir, sentir o practicar este estilo musical.

En líneas generales, podríamos afirmar que los músicos se adentran en el marco de orientación cultural conformado por el blues –tanto en el plano técnico como en el simbólico– siguiendo el siguiente proceso. En un primer momento, los participantes dicen haberse guiado por los estereotipos o lugares comunes característicos del género. El mito de la autenticidad, ese deseo de ser y sonar “negro”, viene impulsado por el halo de romanticismo o el aura legendaria del *bluesman* y también por la técnica y la sonoridad típicamente “negra” que el intérprete va tratando de imitar en un principio.

Posteriormente, aparece ya un interés por despegarse de los clichés y ahondar en visiones más complejas y matizadas, más críticas y reflexivas. En lo simbólico, esto lleva al músico a desmitificar la figura arquetípica del *bluesman* y sus valores asociados: lo negro, lo pobre, lo trágico, lo maldito, lo triste, etc. Aparece entonces un intento de acercar el género a su aquí y su ahora, a la cultura en que vive y convive con otros. El participante encuentra entonces en el blues no sólo un estilo musical con el que dice expresar sus emociones o sentimientos sino también un elemento de autoconocimiento y de comprensión de la propia experiencia y circunstancia personal y colectiva. Una “técnica social del yo”, como diría Vygotsky.

En lo técnico, el alejamiento de las fórmulas *blueseras* al uso lleva al músico a reflexionar sobre cuestiones como la imitación, la evolución personal, la importancia de la transmisión o la expresividad frente a la pericia exclusivamente técnica, o la naturalidad o artificiosidad de determinadas mezclas de estilos. La vinculación al blues va así haciéndose cada vez más personal y matizada.

Con el objetivo de comprender a ese “interlocutor”, a ese “otro” que es el blues, resulta decisivo para el músico investigar, como ya vimos en el capítulo 7, en su génesis y su evolución histórica. En consonancia con esto, en su discurso va utilizando ejemplos significativos de la historia del blues (Charlie Patton, Robert Johnson, Eric Clapton, Johnny Winter, Taj Mahal, Raimundo Amador, etc.) con los que se identifica o no y que dan cuenta de su propia manera de entender el aprendizaje y la experimentación sonora dentro del género.

Por último, otra cuestión significativa es la aparición de una conciencia crítica de los límites de la hibridación. Según cada músico, hay hibridaciones entre el blues y otras músicas, como el flamenco, o experimentos como cantar blues en español, sobre los que se dan opiniones enfrentadas. Dichas divergencias convergen, sin embargo, en una misma cuestión clave: “lo auténtico” en el blues, independientemente de la nacionalidad, el color de la piel, el nivel de ingresos, la situación familiar, etc. es aquello que, fruto de la trayectoria de sentido del intérprete, está “tocado con el corazón” como resumía Sister Marion. El blues se erige, en definitiva, como un *vertebrador del sentimiento*. Nuestros músicos afirman que no hay una única manera correcta o “auténtica” de tocar o sentir el blues, que cada intérprete debe aportarle al blues su propio sentido y su propio sentimiento. Ese, en todo caso, sería el baremo de autenticidad que ellos manejan.

El Cuadro 9.3 muestra los aspectos más importantes de este capítulo.

CUADRO 9.3. Recapitulación y principales áreas temáticas analizadas

- El músico va mostrando su propia forma de entender, sentir y practicar el blues, su *cultura personal bluesera*

- Adentrarse en el blues como marco de orientación cultural implica un proceso que va desde una visión estereotipada (seducción ejercida por la figura romántica y maldita del *bluesman*) hacia otra visión crítica y reflexiva, tanto en lo técnico como en lo simbólico. Utilizando la terminología de Boesch, el músico filtra entonces el *mito bluesero* de “lo auténtico”, encarnado en el *mitema* del bluesman, a través de sus *fantasmas* (marco individual de orientación)

- Vuelve a aparecer, como en el capítulo 7, la importancia decisiva del conocimiento de la historia del género. El participante va dándole sentido a su propia evolución personal y musical insertando en su discurso especificaciones, desmarques, identificaciones o vinculaciones con determinados referentes de la historia del blues (Robert Johnson, Eric Clapton, Taj Mahal, Johnny Winter, Raimundo Amador, etc.)

- El participante encuentra en el blues no sólo un estilo musical con el que dice expresar sus emociones o sentimientos sino también un elemento de autoconocimiento y de comprensión de la propia experiencia y circunstancia personal y colectiva. Una “técnica social del yo”, como diría Vygotsky.

- Aparece una conciencia crítica de los límites de la hibridación, o lo que Canclini llamaba “una teoría no ingenua de la hibridación”. Los músicos sostienen diferentes puntos de vista sobre las mezclas, basados en la naturalidad o artificiosidad que aciertan a ver en ellas. Pero en lo que coinciden plenamente es en señalar que las mezclas deben cuadrar con la trayectoria de sentido del músico que toca. Que el blues, como diría Sister Marion, hay que tocarlo con el corazón, sintiéndolo, dándole un sentido personal, y no siguiendo una fórmula “artificial” en la que todo parece valer. El análisis muestra que para nuestros músicos “no todo vale” en música.

CONCLUSIONES

1. Qué nos proponíamos y qué hemos encontrado

El objetivo general del que ha partido esta tesis es comprender el significado que tiene el blues para once músicos nacidos y criados en España. ¿Qué significa para ellos hacer y compartir esa música? ¿Por qué y cómo han ido vinculando sus vidas tan significativamente a un ámbito cultural como el blues? A su vez, este objetivo general lo hemos descompuesto en tres objetivos concretos que consistían en analizar la relación de los músicos entrevistados con el blues adoptando la metáfora de la *conversación*: los inicios de dicha *conversación* (objetivo 1), su posterior evolución y profundización (objetivo 2) y las conclusiones provisionales, sentidos propios o *culturas personales blueseras* (objetivo 3).

Hemos explorado, en consonancia con el marco teórico de la Psicología Cultural, las múltiples formas en que puede entrelazarse la trayectoria biográfica de un músico –con todo su patrimonio de memorias, experiencias, emociones, sentimientos, deseos, sueños, intenciones, propósitos, etc.– y el espacio musical y cultural al que este músico se acerca –en este caso, el blues, que también incluye su patrimonio de técnicas, estilos, maneras de sonar, narrativas, imaginarios, mitos, mitemas, filosofías de vida, valores, etc–.

Tras nuestro análisis, podemos concluir que el blues representa para los músicos que han participado en esta investigación un “interlocutor” muy cercano, familiar, íntimo, que les ayuda no sólo a divertirse, comunicarse o expresar sus sentimientos o emociones sino también a pensarse, entenderse, narrarse, conocerse, a *construirse como personas*. En definitiva, los participantes encuentran en el blues no sólo un estilo musical atractivo o apasionante para ellos, o una “maestría aislada” como diría Boesch. Con la profundización y la investigación en este género, los músicos se han adentrado también en todo un marco de orientación cultural con el que dan sentido y significado a sus vidas y al lugar que ocupan en el mundo.

Pero, ¿cómo ha sido ese proceso mediante el cual el blues se ha ido convirtiendo en un artefacto material y simbólico a través del cual darle sentido a la vida? Hemos visto una constante recreación, asimilación y acomodación de las claves del blues en un proyecto de vida abierto y ligado a la pasión por la música. De acuerdo con Boesch, se ha producido tanto una *aculturación* de nuestros participantes –en la cultura del blues, en

el conocimiento y manejo de sus tradiciones y claves específicas— como una *individualización* de dicha cultura, debida a las variaciones y oscilaciones introducidas por cada músico.

El blues, por así decir, los ha ido haciendo a ellos, los ha llevado por territorios físicos o imaginarios lejanos, remotos, ha ensanchado los límites de sus experiencias, ha enriquecido y les ha hecho reflexionar sobre sus vidas, los ha puesto en contacto con amigos o compañeros, esa familia o fraternidad de *los blueseros*. Pero ellos también han ido haciendo el blues, llevándolo a otros lugares, continuándolo, preservándolo, transformándolo en muy diferentes sentidos o desde muy diversos ángulos o perspectivas.

Sus narraciones nos han mostrado también cómo es ese proceso discursivo mediante el cual un músico puede “jugar” o “experimentar” con todo el campo de juego del sentido que representa el blues (técnicas, maneras de sonar, mitos, mitemas, filosofías), cómo puede ir elaborando significados propios partiendo de la tradición *bluesera*, para componer y recomponer teorías o interpretaciones sobre sí mismo.

En suma, tiene sentido volver a recordar la siguiente cita de Ted Gioia que recogíamos en el capítulo 4, para incluir en ella a nuestros músicos y sus experiencias:

El legado de las tradiciones del Delta y de la zona norte del estado ya no está circunscrito a ninguna frontera. En realidad, la grandeza de la música puede medirse por la fuerza con que se introduce en el paisaje sonoro global y por su categórico rechazo a permanecer confinada en la definición estática de un arte folclórico o un estilo local. El buscador de talentos interesado por la próxima gran banda de blues puede encontrarla en cualquier parte, en Bakersfield o en Newark, en Liverpool o en Addis Abeba. Allá donde esté, la sangre de los pioneros del Delta correrá por las venas de este grupo, el espíritu de Robert Johnson se cernirá sobre sus actuaciones y su genealogía imaginaria se remontará a Clarksdale y Parchman, Tutwiler y el río Yazoo, digan lo que digan los certificados de nacimiento de sus componentes. (Gioia, 2018, p. 482)

Cabe preguntarse a continuación qué puede aportar nuestra investigación al debate actual, posmoderno, sobre la identidad, la hibridación cultural o sobre la función de la actividad artística en el sistema general de comportamiento humano. Vamos a ir apuntando algunas implicaciones que creemos relevantes.

2. Implicaciones

2.1. Funciones de la actividad musical y la narrativa

Las herramientas culturales principales que han centrado nuestra atención en esta tesis han sido, por un lado, la música, concretamente el blues, y por otro lado, el lenguaje, específicamente la estructura narrativa contenida en las transcripciones de nuestras entrevistas con los músicos participantes. Tras el análisis, nos resulta muy difícil entender ambas herramientas desde un plano exclusivamente expresivo o comunicativo. Es cierto que las dos contribuyen a la expresión, a la comunicación de ideas, pensamientos, teorías, emociones, sentimientos. Pero, además de dar salida a todos esos elementos, tanto una como otra contribuyen también, en tanto que mediadores culturales –éticos y estéticos– a traducir la experiencia vital de las personas, a darles sentido, significado.

Hemos visto que, tal y como suponía Bruner, con sus relatos los músicos no nos han contado simplemente una historia sino que han ido dando sentido a dicha historia. Y no sólo a sus historias, a las historias personales de cada uno, a sus trayectorias biográficas, individuales. También han ido dando sentido a la historia y evolución del blues, entrelazándola con sus propias historias y evoluciones. De hecho, hemos visto cómo han ido matizando, evaluando, interpretando y reinterpretando los mitos, los mitemas y las retóricas *bluseras* para componer y recomponer sus propias retóricas, para darle forma a sus propios procesos identitarios.

En este mismo sentido, de nuestro trabajo también se desprende una determinada forma de concebir la función de la actividad artística en la que ésta no puede ser entendida como un elemento exclusivamente lúdico ni tampoco como algo únicamente expresivo. Es cierto que el argumento del disfrute y de la expresión de emociones o sentimientos es bastante utilizado por nuestros músicos. No obstante, desde el punto de vista teórico adoptado en esta tesis, la interpretación de sus narraciones sería incompleta si no acertáramos a ver en ellas la importancia del arte en general, y de la música en particular, como elemento de autoconocimiento, de comprensión de la propia experiencia y del mundo que nos rodea, del lugar que ocupamos en él. El arte como herramienta mediacional y cultural a través de la cual la persona dice poder explicarse, conocerse a sí misma en su relación con los otros o con lo otro, en su contacto con el mundo.

En suma, el fenómeno musical se presenta así como una experiencia social viva, continuamente interpretada y reinterpretada desde el filtro personal de cada intérprete. Lo musical –sus instrumentos y gramáticas corporales y temporales– implica una articulación que dota de significado, al igual que lo hace el lenguaje, al acontecer o devenir del individuo.

2.2. Idea de sujeto psicológico

De nuestro trabajo surge también una manera de concebir al *sujeto psicológico* que tiene más que ver con el “yo como conocedor” (self as knower) de William James –que ya vimos en el apartado teórico que funciona como una especie de *pegamento* identitario posibilitador de la continuidad, la distintividad, la voluntad y el propósito–, que con el “yo líquido o liquidado” al que han venido refiriéndose en las últimas décadas autores como Kenneth Gergen o Zygmunt Bauman, entre otros.

Como apuntamos también en el apartado teórico, Bauman (2007) propone la hipótesis de que la actividad artística se ha convertido en un reflejo de la actual época “líquida”. Para él, la función del arte se aleja cada vez más de la posibilidad de ahondar en las tradiciones o de buscar lo duradero: las personas en general, y los artistas en particular, ya no tienen tiempo de acumular consistencias o de aprender. Desde su punto de vista, vivimos en una cultura de la desvinculación, la discontinuidad y el olvido. “La modernidad líquida rehúye el centro”, nos dice, “en la cacofonía de los sonidos y la barahúnda de imágenes –un caleidoscopio en permanente cambio– no hay ningún centro que pueda venir a condensar, solidificar, fijar las cosas” (Bauman, 2007, p. 43).

Nuestro análisis contradice las tesis de Bauman y subraya la importancia de la agencialidad y la singularidad de las experiencias de cada persona. Y también hace hincapié en la relevancia de las tradiciones estéticas, de los géneros y las formas musicales, aunque sea como puntos de partida o centros provisionales desde los que el músico planifica o improvisa nuevos caminos. Los entrevistados toman conciencia de las condiciones de posibilidad, de las alternativas presentes en un determinado contexto de encuentro cultural, personal y musical. Así podemos interpretar, por ejemplo, las palabras de Lluís Coloma cuando nos dice que el blues es un lenguaje que, a su juicio, el músico debe respetar pero también, al mismo tiempo, hacer suyo, “teniendo muy claro de dónde viene, lo que viene, lo que es y lo que tú eres también” (Anexo 9, interacción 10).

Si el yo, como sugieren autores como Stuart Hall, Kenneth Gergen o el propio Bauman, es hoy un yo asediado, fragmentado, invadido, colonizado, “liquidado”, el análisis presentado en esta tesis nos dice que todavía tiene sentido preguntarnos por la capacidad de acción de los músicos o la singularidad de sus experiencias, en este caso explorando cómo hibridan sus complejas trayectorias de sentido con las no menos complejas trayectorias de sentido del blues. El participante ha ido narrando, interpretando, construyendo un sentido sobre su propia forma de hacer el blues, sobre cómo se mueve en el género, cómo lo entiende y lo siente, sobre cómo va “conquistando” sentidos y significados personales partiendo de su conocimiento de la tradición. Como ejemplo paradigmático del más amplio encuentro entre individuo y sociedad, entre mente y cultura, ese encuentro específico entre el músico y el blues –mediado por el sentido y por el significado que éste trata de ir construyendo– ha vertebrado de principio a fin esta tesis doctoral.

Esto nos devuelve la discusión que planteábamos en el apartado teórico sobre las ideas de Bajtín. Para Wertsch y Holquist ni siquiera el propio Bajtín “liquidaba” la posibilidad de un *sujeto agente*. Según el autor ruso, resulta imprescindible el establecimiento previo de un campo psicológico de acción, propio de cada persona, desde el que comenzar el diálogo: “para cada palabra del enunciado que estamos en proceso de comprender, proponemos, por así decirlo, un conjunto de nuestras propias palabras como respuesta”. La dialogicidad consistiría, por tanto, en tratar de entender al otro planteándole nuestras propias preguntas. Pero, ¿quién hace esas preguntas?

Como ha afirmado Sunil Bhatia (2007) la erosión del yo racional, estable y comprometido, puede hacernos caer en el continuo pastiche posmoderno, rechazando cualquier intento de definir quiénes somos, qué hacemos, por qué hacemos lo que hacemos, cómo nos va haciendo aquello que, a su vez, tratamos de hacer, etc. No obstante, como sugieren las narraciones de nuestros músicos, la descentralización del yo y la cultura no tiene por qué estar reñida con la consideración de un sujeto –en este caso, el músico o el *bluesero*– que siente, desea o sueña, que se emociona, recuerda o experimenta, que encuentra o descubre una pasión por el blues y la introduce en un proyecto de futuro.

Aquí ha resultado muy significativo encontrar en las narraciones esa continua indagación por parte de los músicos en la historia del blues, en sus orígenes, en su evolución histórica. El músico ha ido reconociéndose entonces como parte integrante de

esa historia, como “criatura de la historia” del blues parafraseando a Henri Wallon. Pero, a la vez, como también nos decía Wallon, nuestros músicos pueden considerarse como creadores e impulsores de dicha historia. Sus experiencias son un ejemplo de cómo ha ido influyendo el blues en varias generaciones de músicos de nuestro país pero también de cómo estas generaciones han llevado al blues hacia nuevos territorios, estirando el mapa o territorio físico y simbólico del que partió el blues a principios de siglo en el sur de los Estados Unidos.

2.3. Hibridación cultural: hacia un “eclecticismo responsable”

La idea de sujeto que se desprende de este trabajo tiene también, a nuestro juicio, implicaciones relevantes a la hora de entender el fenómeno de la hibridación cultural. Nuestra perspectiva sobre este último concepto ha sido ya abordada en el apartado teórico y no vamos a repetirnos ahora. Sin embargo, sí creemos importante apuntar algo más a modo de conclusión. Tal y como recordamos en el apartado teórico, muchas teorías posmodernas sobre la identidad vienen describiendo desde hace décadas lo que Gergen (1991) ha llamado la “colonización múltiple del yo”. En *El Yo saturado*, este autor lo describe como sigue:

El yo de cada cual se embebe cada vez más del carácter de todos los otros, se coloniza. Ya no somos uno, ni unos pocos, sino que, como Walt Whitman, “contenemos multitudes”. Nos presentamos a los demás como identidades singulares, unitarias, íntegras; pero, con la saturación social, cada uno alberga una vasta población de posibilidades ocultas: puede ser un cantante de blues, una gitana, un aristócrata, un criminal. Todos esos yoes permanecen latentes y en condiciones adecuadas surgirán a la vida. (pp. 109-110)

Dice Gergen que cualquiera “puede ser un cantante de blues”. Pero, a nuestro juicio, no es lo mismo decir que cualquiera puede ser un cantante de blues, posibilidad que efectivamente está ahí afuera para quien quiera desarrollarla, que decir que se puede ser un cantante o músico de blues “de cualquier manera”. En la cita de Gergen, el diálogo o la hibridación con ese ámbito cultural parece darse por sentado. Incluso se diría que viene dado de antemano, en vistas de las asombrosas posibilidades y facilidades que aporta a los aficionados y a los músicos en formación el actual mundo global, digital, interconectado, hipercomunicado, etc.

No obstante, las experiencias relatadas por los participantes muestran que acercarse al blues exige una inmersión cultural responsable, una compleja profundización en sus aspectos técnicos y simbólicos, y una investigación en su tradición y en su evolución histórica. Partiendo de ese conocimiento, la hibridación del blues con otras formas musicales o con otros ámbitos culturales solo tiene sentido para ellos si se da ese acercamiento respetuoso, esforzado, trabajado, “sacrificado”, como diría Boesch.

Dicho esto, no podemos interpretar las narraciones de los participantes como las de unos meros *gourmets* musicales que dicen “picar” alegre o despreocupadamente de este o del otro ámbito o estilo musical sin ningún criterio o sentido, o sin ningún esfuerzo o sacrificio. Es cierto que hay apertura, flexibilidad, creatividad, a la hora de responder a las formas canónicas, técnicas o simbólicas, que caracterizan a la tradición del blues. Es lo que dice a continuación Big Mama Montse cuando asegura que

experimentar, enriquecer el blues con otras músicas pues me parece muy bien, porque hay que buscar caminos y al final todo es libertad, la expresión de la música se basa en la libertad y libertad es juego, y es probar, y si no te equivocas pues no eres libre tampoco, hay que, yo no lo veo mal, al contrario, pienso que es un proceso, cada uno escoge su proceso creativo por donde ve que tiene que tirar. (Anexo 7, interacción 64)

Pero en sus relatos, los músicos despliegan también una conciencia crítica y reflexiva de los límites de la hibridación desde la que aseguran, tal y como sigue diciendo Big Mama Montse, que *no todo vale* en el blues:

Depende del artista cómo consiga hacer que aquello camine, que tenga una pulsación y que tenga la emoción... y depende de cómo te lo creas, de cómo, de cómo se haga esta mezcla... hay gente pues que son artistas pero hay gente que no y entonces... pues un blues si hace una buena mezcla aquello pues enriquece al blues, pero puede ser que haya otros que hagan una que no, que sea infumable y entonces no, que no te guste nada, entonces depende todo del artista... incluso también puedes crear algo original, que no lo haya hecho nadie, que esto pues en el blues pasa... cada vez cuesta más que ocurra, porque hay muchos caminos abiertos, pero que sea blues y que sea nuevo y que sea original pues cuesta mucho ahora, hoy en día (Anexo 7, interacciones 64 - 70)

En suma, desde nuestro punto de vista las narraciones de los once músicos participantes en esta investigación se ajustan al concepto de “eclecticismo responsable” (Neuman, 2005), acuñado por el escritor Andrés Neuman. Por su pertinencia para estas conclusiones generales, reproducimos el texto de Neuman íntegro. Nótese cómo conecta con muchas de las reflexiones que hemos venido planteando, enmarcadas en el ámbito de la posmodernidad:

Al referirse a la condición de la arquitectura contemporánea, Charles Jencks definió el *eclecticismo radical* como el resultado más lógico de una cultura que ha sido privilegiada con la facultad de elegir, negando de esta manera su formulación en términos de *pensamiento débil*. Por supuesto, la tendencia al intercambio constante trae consigo el riesgo del desconcierto o de la desarticulación del criterio. Pero esto no me parece un motivo para combatir el intercambio, sino para fortalecer el criterio: un juicio tan abierto como vigilante. Sería posible que la fortaleza de nuestra posmodernidad radicase precisamente en su vertiginosa amplitud de miras, en su nerviosa conciencia de la multiplicidad de tradiciones y la posibilidad de cada una de ellas. Un proyecto ecléctico, planteado con rigor y responsabilidad, me resulta antes ambicioso que menor, antes dinámico que cómodo. Eclecticismo no significa en absoluto que todo valga (eso sería anemia); sino que, aunque todas las estéticas puedan tener una realización buena, regular o pésima, ninguna deja a priori de ser válida. No me interesa defender una mezcla indiscriminada de tradiciones, sino un mestizaje que asuma la obligación de producir una síntesis personal. Lejos de complacer a todos, ese eclecticismo responsable no debería obtener el aplauso de ninguna escuela ni identificarse del todo con nadie. De este modo, el ecléctico se instalaría en el riesgo, pues viviría releyéndose y negándose a sí mismo. (Neuman, 2005, pp. 36-38)

En esta tesis hemos visto, efectivamente, esa continua relectura a la que alude Neuman y ese rigor y esa responsabilidad contenidas en su visión del eclecticismo posmoderno. Nuestros músicos hacen sus blues, pero son blues hechos desde la conciencia de que no pueden hacerse de cualquier manera. Además, sus canciones responden a un sentido y a un significado profundamente personal que, por ejemplo, los devuelve en determinadas ocasiones a las experiencias de su adolescencia o juventud e incluso a las vivencias de sus infancias. Vivencias revividas, recreadas o reinterpretadas

al compás de aquellos blues todavía desconocidos o difíciles que acabarían siendo para ellos partes fundamentales de sus vidas.

Por eso, para los músicos participantes en esta investigación, la autenticidad o artificiosidad de determinadas mezclas debe interpretarse a la luz de la trayectoria de sentido del músico, y no desde una visión estática, cerrada o purista de la actividad cultural. No se trata de preservar una supuesta esencia o pureza del blues de Chicago o de la tradición del Delta, por poner solo dos ejemplos. La pureza se encontraría en la síntesis personal, honesta, responsable, que el músico trata de elaborar partiendo de esos materiales con los que construye su arte y con los que se construye a sí mismo. No están uniendo dos entidades discretas, independientes: el blues, por un lado, ellos, por el otro. El blues ha llegado a convertirse en una extensión de ellos mismos: a través de él se entienden, se explican, construyen una narrativa sobre sí mismos. En definitiva, como diría Bruner, al tocar, componer o interpretar un blues ensayan, al mismo tiempo, un bosquejo o una tentativa, siempre provisional, siempre abierta, sobre quiénes son y por qué creen que hacen lo que hacen.

3. Limitaciones de nuestro trabajo y horizontes de exploración

En el apartado teórico, cuando nos ocupábamos de nuestra perspectiva sobre la narrativa, decíamos que en esta tesis doctoral iba a interesarnos no solo *qué* nos contaban los músicos sino también *cómo* lo hacían. En este sentido, somos conscientes de que una de las limitaciones de esta tesis consiste en no haber entrado a tratar este tema concreto en toda su complejidad. En el capítulo 2 habíamos adelantado nuestra intención de efectivamente hacer también este tipo de análisis del discurso. De hecho, llegamos a utilizar varios ejemplos concretos de nuestra entrevista con Malcolm Scarpa. Sin embargo, el análisis que finalmente hemos llevado a cabo es, en líneas generales, un análisis por contenido temático, centrado en las *tramas de sentido* que hemos ido encontrando y no tanto en *los estilos o las maneras de contar* de nuestros participantes. Queda pendiente, por tanto, una indagación más profunda en la forma en que los músicos han ido contando sus historias: géneros literarios, usos léxicos y gramaticales, expresiones subjuntivizadoras, etc.

Por otra parte, tampoco nos hemos detenido a analizar debidamente la interactividad y complicidad en la situación de entrevista, es decir, la forma en que nuestra

actuación como entrevistadores influía en la reflexividad mostrada por nuestros participantes. Hemos visto, en efecto, revisiones o reconceptualizaciones continuas sobre lo dicho que han posibilitado, en ciertas ocasiones, distanciamientos respecto de la propia identidad o actividad, percibiéndose su carácter dramático. Pero no hemos analizado nuestra actuación dentro de dicha dramaturgia; cómo ha influido en todo ello nuestra manera de interactuar sobre la marcha, más allá incluso del guion de preguntas preestablecido, nuestras respuestas o devoluciones, nuestra complicidad en el proceso de construcción identitaria que se iba desplegando en la situación de entrevista.

Otro aspecto importante de nuestro trabajo que merece una exploración futura más amplia es la vinculación de la actividad estética con la ética. Más concretamente, cómo la actividad artística puede convertirse en un trabajo cotidiano, un ejercicio de autoperfeccionamiento, movido por valores, es decir, criterios para enjuiciar nuestras acciones y las de los demás. Creemos que no hemos explorado del todo, o de la forma adecuada, el modo en que el trabajo en el blues se convierte en un trabajo en uno mismo y, eventualmente, en los demás. Es decir, cómo el blues se pone al servicio de un ideal (más o menos elaborado) para la vida humana: libertad, autenticidad, compromiso, respeto, creatividad, tradición, originalidad, etc.

Podríamos afirmar que los valores son los centros en torno a los cuales se organizan el sentido narrativo y la conciencia autobiográfica: vamos sopesando en qué medida cada cosa que hacemos o decimos se relaciona con nuestra forma de organizar esos valores. En las entrevistas hemos podido apreciar cómo los valores están ya organizados en mitos, *mitemas*, relatos culturalmente compartidos o negociados, que los músicos actualizan y ponen a prueba en sus declaraciones, verificando su capacidad de acoger la especificidad de sus vidas, dándoles sentido provisionalmente y poniéndolas así en un espacio común. Este carácter tentativo, de prueba, experimental, permite pensar que lo que pasa durante las entrevistas no es una mera expresión del resultado de la tramitación personal de una cultura previa y compartida. Las entrevistas parecen funcionar entonces como espacios de acción probatoria, como laboratorios de la experiencia, en los que los participantes ensayan activamente, con la ayuda del experimentador/entrevistador en este caso, conjeturas, bosquejos, borradores, sobre el sentido de sus vidas y, en paralelo, sobre la naturaleza del blues o de la libertad.

Asumiendo tanto éstas como otras limitaciones, creemos que nuestro trabajo ofrece nuevos e interesantes horizontes de exploración. Uno de ellos tiene que ver con la

importancia y el efecto positivo de los imaginarios colectivos característicos de determinados ámbitos culturales o artísticos. Hemos visto cómo el blues ofrece todo un *corpus* de referentes, mitos, mitemas, filosofías, personajes, etc. compartido pero también matizado, de una u otra manera, por nuestros músicos, incluso por aquellos a los que separan treinta años de edad. Este imaginario homologa todo un marco retórico y discursivo que aporta una determinada cosmovisión y un universo estable y compartido de referentes. En mitad del caos y la fragmentación posmoderna, convendría explorar, como han sugerido Pablo del Río y Amelia Álvarez, el valor de este tipo de imaginarios u órdenes del mundo.

Por último, otro aspecto relevante de nuestro trabajo en el que merece la pena ahondar es el continuo *cruce de caminos* que hemos visto en las narraciones entre la vida del músico y las vidas de aquellos otros que lo han ido acompañando. Aquí conviene recordar la advertencia de Juan Daniel Ramírez a la hora de acercarnos a las narraciones autobiográficas:

Después de la experiencia alcanzada a lo largo de las últimas décadas en el estudio de la memoria autobiográfica, los psicólogos no sólo deberíamos pensar en explicar el curso de las diversas existencias siguiendo metódicamente el relato de las personas biografiadas, sino, también, en lo que las conecta entre sí. En el hecho de contar la historia de alguien en particular encontramos una suerte de intertextualidad que nos permite conocer su vida por el contraste con otras vidas. (Ramírez, 2018, pp. 39-40)

Efectivamente, en este trabajo hemos visto cómo las narraciones vienen forjadas por el *cruce de caminos* con personas que resultan fundamentales en la construcción de sentido que hace el músico. ¿Qué sería de Gualberto sin sus escapadas al cine con su amigo Silvio para ver, una y otra vez, a Elvis en la gran pantalla? ¿Qué sería de él sin aquellos encuentros con cantaores y otras personas anónimas en el corral de vecinos de su Triana natal? ¿Sería el mismo Víctor Uris sin aquel consejo de su abuela poco antes de morir? ¿Sería la misma Big Mama Montse sin aquella llegada a la Cova del Drac con sus amigos? ¿No han ido haciendo a Quique Bonal los discos que le pasaba su primo, el impacto de aquel concierto de Dr. Feelgood o su descubrimiento de Bishop Crochran en La Carbonería de Sevilla? En definitiva, retomando ya para finalizar la terminología *bluesera*: ¿no son las narraciones autobiográficas de nuestros músicos el resultado de un complejo y continuo *crossroads*?

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.W. (1932/1990). On the Social Situation of Music. En E. A. Lippman (ed.), *Musical Aesthetics: A historical Reader*, 4, III: The 20th Century (pp. 221-270). Nueva York, NY: Pendragon Press.
- Adorno, T.W. (1938/1990). On the Fetisch-Character in Music and Regression of Listening. En E.A. Lippman (ed.), *Musical Aesthetics: A historical Reader*, 4, III: The 20th Century (pp. 271-302). Nueva York, NY: Pendragon Press.
- Arnaud, G. y Chesnel, J. (1993). *Los grandes creadores del jazz*. Madrid: Ediciones del Prado. Traducción y adaptación: Juan Claudio Cifuentes.
- Auserón, S. (2015). *El Ritmo Perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*. Barcelona: Península.
- Aznar, J. (2003). Blues español. En G. Herzhaft (2003), *La Gran Enciclopedia del Blues* (pp. 54-58). Barcelona: RobinBook.
- Bajtín, M. (1975/1989). *Épica y Novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (1979/2000). *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus.
- Bajtín, M. (1979/2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1981). *The Dialogical imagination. Four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Baraka, A. (1963). *Blues People*. Nueva York: W. Morrow.
- Baraka, A. (1987). *The Music: Reflections on Jazz and Blues*. Nueva York: William Morrow & Co.
- Barthes, R. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bartlett, F. (1932/1995). *Memoria. Un estudio en psicología experimental y social*. Madrid: Alianza Minor.

- Bauman, Z. (1996). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En Stuart Hall y Paul du Gay (Comps.), *Cuestiones de Identidad Cultural* (pp. 40-68). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Bauman, Z. (2007). Arte líquido. En Zygmunt Bauman *et al* (2007), *Arte, ¿líquido?* (pp. 35-48). Madrid: sequitur.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2011). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Becker, H., Geer, B., Hughes, E. y Strauss, A. (1961). *Boys in white*. Chicago: Chicago University Press.
- Belair, F. (1955, 6 de noviembre). United States Has Secret Sonic Weapon Jazz. *New York Times*, pp. 1 y 42.
- Belzen, J. (2006). Culture and the dialogical self: Toward a secular cultural psychology of religion. En Jürgen Straub, Doris Weidemann, Carlos Kölbl, Barbara Zielke (Eds.), *Pursuit of Meaning: Advances in Cultural and Cross-Cultural Psychology* (pp. 129-152). Verlag.
- Benítez Zamora, V. (2017). *Rota'n'Roll* [Documental]. Sevilla: Mano Negra Films.
- Bergamín, J. (1923/1942). *Caballito del diablo*. Buenos Aires: Losada.
- Berger, P. L. (1963). *Invitation to sociology: a humanistic perspective*. New York: Anchor Books.
- Bernal, M. J., Castro, J. y Blanco, F. (2018). Hooked on the Blues: Technical and expressive continuities between life and music. *Culture & Psychology*, 24(1), 80-95.

- Bernal, M. J., Castro, J., y Loredó, J. C. (2017). Psychological keys in the study of African American religious folk songs in the early work of Howard W. Odum (1884–1954). *History of Psychology*, 20(1), 28-49.
- Bernstein, N. A. (1996). On Dexterity and its Development. En Mark L. Latash y Michael T. Turvey (Eds.), *Dexterity and its Development*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Bhatia, S. (2002). Acculturation, dialogical voices and the construction of the diasporic self. *Theory & Psychology*, 12(1), 55-77.
- Bhatia, S. (2007). *American Karma: Race, Culture, and Identity in the Indian diaspora*. New York: New York University Press.
- Bhatia, S. (2017). *Decolonizing Psychology: Globalization, Social Justice, and Indian Youth Identities*. Nueva York: Oxford University Press.
- Bhatia, S. y Ram, A. (2001). Locating the Dialogical Self in the Age of Transnational Migrations, Border Crossings and Diasporas. *Culture & Psychology*, 7(3), 297-309.
- Blanco, F. (2002). *El cultivo de la mente: un ensayo histórico-crítico sobre la cultura psicológica*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Blanco, F. (2006). “Miserere mei, Deus”. La psicología de la música y el debate sobre la naturaleza humana. *Actas de la V Reunión de SACCoM*. Buenos Aires, Argentina.
- Boesch, E. (1991). *Symbolic Action Theory and Cultural Psychology*. Heidelberg/New York: Springer.
- Boesch, E. E. (1987/2007). Cultural Psychology in Action-Theoretical Perspective. En W. J. Lonner y S. A. Hayes (eds.) (2007), *Discovering cultural psychology: A profile and selected readings of Ernest E. Boesch* (pp. 153-165). Charlotte, North Carolina: Information Age Publishing.

- Boesch, E. E. (1992/2007). Culture-individual-culture: The Cycle of Knowledge. En W. J. Lonner y S. A. Hayes (eds.), (2007) *Discovering cultural psychology: A profile and selected readings of Ernest E. Boesch* (pp. 201-212). Charlotte, North Carolina: Information Age Publishing.
- Boesch, E. E. (1993/2002). El sonido del violín. En M. Cole, Y. Engeström y Olga A. Vasquez (eds.) (1997/2002), *Mente, cultura y actividad. Escritos fundamentales sobre cognición humana comparada* (pp.133-147). México: Oxford University Press.
- Boesch, E. E. (2007). A Meditation on Message and Meaning. En Walter J. Lonner y Susanna A. Hayes (Eds.), *Discovering Cultural Psychology. A Profile and Selected Readings of Ernest E. Boesch* (pp. 309-330). Charlotte, North Carolina: Information Age Publishing.
- Bonald, J. M. (2017). *Examen de Ingenios*. Barcelona: Seix Barral.
- Bruner, J (1997/2015). *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Aprendizaje Visor.
- Bruner, J. (1986). *Realidad Mental y Mundos Posibles*. Barcelona: Gedisa.
- Bruner, J. (1991/2015). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Bruner, J. (2013). *La fábrica de historias. Derecho, literatura y vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, P. (2010). *Hibridismo Cultural*. Madrid: Akal
- Calt, S. y Wardlow, G. (1988). *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton*. Newton, New Jersey: Rock Chapel Press.
- Canclini, N. G. (2002). Noticias recientes sobre la hibridación. *Actas del V y VI Congresos de la SIBE. Rentería, marzo, 1999 y Faro, julio, 2000*, (pp. 5-22).

- Canclini, N. G. (2004). Palabras de apertura. En N. G. Canclini (Coord.) *Reabrir espacios públicos: políticas culturales y ciudadanía* (pp. 9-21). México: Plaza y Valdés.
- Canclini, N.G. (2001). *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós
- Canclini, N.G. (2015). *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Gedisa.
- Chappell, J. (2007). *Blues Guitar for Dummies*. Hoboken, Nueva Jersey: Wiley Publishing.
- Charmaz, K. (2001). Qualitative interviewing and grounded theory analysis. En J. E. Gubnum y J. A. Holstein (Eds.), *Handbook on interview research* (pp. 675-694). Thousand Oaks, California: Sage.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Charters, S. (1981). *The Roots of the Blues: An African Search*. Nueva York: Perigee.
- Chernoff, J. (1981). *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cifuentes, J. C. (1993). Y llegamos a España donde, o no llegamos, o nos pasamos... Una ojeada a la "odisea" jazzística nacional. En G. Arnaud y J. Chesnel (1993), *Los Grandes Creadores del Jazz* (pp. 221-226). Madrid: Ediciones del Prado.
- Clapton, E. (1990). [Notas interiores] Discovering Robert Johnson. En *Robert Johnson: The Complete Recordings* [CD]. Nueva York: Sony Columbia/Legacy.
- Clayton, M, Herbert, T. y Middleton, R. (Eds.) (2003). *The Cultural Study of Music*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Cohen, M. A. (2017). *Recordar, resistir, apostar: conversaciones con judíos hispano-marroquíes es Israel y Argentina*. Tesis doctoral. Facultad de Psicología. Universidad Autónoma de Madrid.
- Cole, M. (1999). *Psicología cultural*. Madrid: Morata.

- Cook, N. y Everist, M. (Eds.) (1999). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cortázar, J. (2017). *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*. Barcelona: Debolsillo.
- Cruces, F. (Ed.). (2001). *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta.
- Cuéllar, M. (2009, 29 de Noviembre). Los Morente se hacen más grandes. *El País Semanal*.
- Davis, F. (1995). *The History of the Blues: The Roots, the Music, the People*. Londres: Secker & Warburg.
- De la Mata, M. L. (1998). Enfoques de Psicología cultural: tres aproximaciones al estudio de la relación entre cultura y pensamiento. En M. D. Valiña y M. J. Blanco (Eds.) *Psicología del Pensamiento* (pp. 361-373). Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Del Río, P. y Fuertes, M. (2004). ¡Cámara! ¡Acción! Un análisis de la confrontación de la tipología industrial y la tipología dramática en el proceso de construcción de la realidad por el cine. *Cultura y Educación*, 16(1-2), 203-222.
- Dilthey, W. (1949). *Introducción a las Ciencias del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dylan, B. (2007). *Crónicas: Vol. 1*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- Español, S. y Shifres, F. (2008). La música entre nosotros. *Estudios de Psicología*, 29(1), 3-6.
- Evans, D. (1971). *Tommy Johnson*. Londres: Studio Vista.
- Evans, D. (1978). African Elements in Twentieth-Century United States Black Folk Music. *Jazzforschung*, 10, 85-110.
- Evans, D. (1982). *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. New York, NY: Da Capo Press.

- Evans, D. (1987). Charley Patton, the Conscience of the Delta. En R. Sacré (ed.), *The Voice of the Delta: Charley Patton and the Mississippi Blues Traditions, Influences and Comparisons, An International Symposium* (pp.109-214). Lieja, Presses Universitaires de Liège
- Evans, D. (2005). *The NPR Curious Listener's Guide to Blues*. Nueva York: Perigee.
- Fahey, J. (1970). *Charley Patton*. Londres: Studio Vista.
- Finnegan, R. (2007). *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Middletown, USA: Wesleyan University Press.
- Foucault, M. (1982/1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Fred McDowell, M. (2001). [Notas interiores] En *I Do Not Play No Rock 'n' Roll* [CD]. Orlando: Fuel.
- Frith, S. (1998). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- García Montero, L. (2019). *Las palabras rotas*. Barcelona: Alfaguara.
- García, J. (2012). *Jazz en la BNE. El ruido alegre*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Gergen, K.J. (1991). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Gioia, T. (2012). *Historia del Jazz*. Madrid: Turner.
- Gioia, T. (2018). *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Madrid: Turner.
- Glaser, B. G., y Strauss, A. L. (1965). *Awareness of dying*. Chicago: Aldine.
- Glaser, B. G. y Strauss, A. L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine.

- González, M.F. (2010). ¿Pueden los clásicos decir algo nuevo sobre la identidad? Una revisión de las ideas de Bakhtin, Vygotsky y Mead en tiempos de identidad líquida. *Estudios de Psicología*, 31(2), 187-203.
- Goyone, D. (1993). Las reglas del juego. En G. Arnaud y J. Chesnel (1993), *Los grandes creadores del jazz* (pp. 252-257). Madrid: Ediciones del Prado. Traducción y adaptación: Juan Claudio Cifuentes.
- Hammond, J. (1977). *John Hammond on record: An autobiography*. Austin: Ridge Press
- Hammond, J. (1999). [Notas interiores] En *From Spirituals to Swing* [CD]. Santa Mónica, California: Vanguard Records.
- Handy, W. C. (1941/1991). *Father of the Blues: An Autobiography*. Nueva York: Da Capo Press.
- Harrison, D. D. (1990). *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s*. New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 34 (17), 25-33.
- Hermans, H. J. (2001). The Dialogical Self: Toward a theory of personal and cultural positioning. *Culture & Psychology*, 7(3), 243–281.
- Hermans, H. J. M., y H. J. G. Kempen. (1993). *The Dialogical Self: Meaning as Movement*. San Diego: Academic Press.
- Hermans, H. J., H. J. G. Kempen, y R. J. P. van Loon. (1992). The Dialogical Self: Beyond Individualism and Rationalism. *American Psychologist*, 47, 23–33.
- Hermans, H. y Dimaggio, G. (2007). Self, Identity, and Globalization in Times of Uncertainty: A Dialogical Análisis. *Review of General Psychology*, 11 (1), 31-61.

- Holler, C. y Klepper, M. (Eds.) (2013). *Rethinking Narrative Identity*. Amsterdam: John Benjamins
- Holquist, M. (1986). *Introduction to Speech genres and other later essays de M. Bajtín*. Austin: University of Texas Press.
- Iglesias, G. y Sastre, L. (2004). *Undeground. La ciudad del arcoíris* [Documental]. Sevilla: La Zancoña Producciones S.L., Canal Sur TV y Televisió de Catalunya.
- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ingold, T. (2008). Tres en uno: Cómo disolver las distinciones entre cuerpo, mente y cultura. En T. Sánchez-Criado (ed.), *Tecnogénesis*. Vol. II (pp. 1-33). Madrid: AIBR.
- Irving, W. (1807). *Salgamundi*. Nueva York: John W. Lovell Company.
- James, W. (1890). *Principles of Psychology*. Nueva York: Henry Holt and Company.
- James, W. (1904). A World of Pure Experience. *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 1(21), 561-570.
- Johnson, J. M. (2001). *In-Depth Interviewing*. En J. F. Gubrium y J. A. Holstein (Eds.), *Handbook of Interview Research: Context and Method* (pp. 103-120). Thousand Oaks, California: Sage.
- Josephs, I. (1998). Constructing One's Self in the City of the Silent: Dialogue, Symbols and the Role of "As-If" in Self-Development. *Human Development*, 41, 180-95.
- Jürgen E. Grandt, J. E. (2004). *Kinds of Blue: The Jazz Aesthetic in African American Narrative*. Ohio: Ohio State University.
- Keil, C. (1966/1992). *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.

- King, B. B. y Ritz, D. (1996). *Blues All Around Me: The Autobiography of B.B. King*. Nueva York: Avon Books.
- Kristeva, J. (1987). *In the Beginning Was Love*. Nueva York: Columbia University Press.
- León, O. G. y Montero, I. (2015). *Métodos de investigación en psicología y educación. Las tradiciones cuantitativa y cualitativa*. Madrid: McGraw- Hill Education.
- Lévi-Strauss, C. (1968/2016). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Limón, J. (2011). Boston, capital del Mediterráneo. En Bet Pujol, *Entre2Aguas*. Madrid, Televisión Española y Movistar.
- Llongueras, J. (1936, 31 de Enero). Coliseum: un concert de jazz presentat per Hot Club de Barcelona. *La Veu de Catalunya*, p. 14.
- Lonner W. J. y Hayes, S. A. (2007a). Symbolic Action Theory and its Applications. En Walter J. Lonner y Susanna A. Hayes (Eds.) *Discovering Cultural Psychology. A Profile and Selected Readings of Ernest E. Boesch* (pp. 45-81). Charlotte, North Carolina: Information Age Publishing.
- Lonner W. J. y Hayes, S. A. (2007b). The Early Years of E. E. Boesch. En Walter J. Lonner y Susanna A. Hayes (Eds.) *Discovering Cultural Psychology. A Profile and Selected Readings of Ernest E. Boesch* (pp. 3-24). Charlotte, North Carolina: Information Age Publishing.
- Lorca, F. G. (1933/1994). Juego y Teoría del Duende. En F. G. Lorca, *Obras VI, Prosa I*. (pp. 328-339). Madrid: Akal Bolsillo.
- Mahal, T. (2005). Foreword. En D. Evans (2005), *The NPR Curious Listener's Guide to Blues* (pp. ix-xii). Nueva York: Perigee.
- Malrieu, P. (1971). *La construcción de lo imaginario*. Madrid: Guadarrama.
- Maluquer, A. M. (2015). *Alan Bike. Alrededor del compás*. Barcelona: Bad Music.

- Marsico, G. (2016). The borderland. *Culture & Psychology*, 2(22), 206-2015.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self and society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyerson, I. (1948/1989). *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*. Paris: Vrin.
- Montero Alonso, J. (1930, 14 de febrero). Josephine Baker en Madrid. *Nuevo Mundo*, n° 1882, 32-33.
- Mora, M. (2008). *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos*. Madrid: Siruela.
- Morton, J. R. (1938/2005). *Complete Library of Congress Recordings* [CD]. Nashville, Tennessee: Rounder Records
- Morton, J. R. (1947). [Notas del disco]. En *New Orleans Memories* [Vinilo]. Commodore Records.
- Mossel, E. (1966). Every Day I Heard the Blues. *Blues World*, 8, 11-18.
- Murray, M. (2003). Narrative psychology and narrative analysis. En P.M. Camic, J. E. Rodees y L. Yardley (Eds.), *Qualitative research in psychology* (pp. 95-112). Washington, DC: APA.
- Neff, R. y Connor, A. (1975). *Blues*. Boston: David R. Godine.
- Neuman, A. (2005). *El equilibrista*. Barcelona: Acantilado.
- Neuman, A. (2009). *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama.
- Neuman, A. (2010). *Cómo viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito*. Madrid: Santillana.
- Neuman, A. (2014). *Barbarismos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Nóvoa, A. (2015). Carta a un joven historiador de la educación. *Historia y Memoria de la Educación*, 1, 23-58.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas globales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Oderigo, N. O. (1949, Febrero). Músicos blancos intérpretes de blues. *Ritmo y Melodía*, 33.

- Odum, H. W. (1909). Religious Folk-Songs of the Southern Negroes. *American Journal of Religious Psychology and Education*, 3, 265-365.
- Odum, H. W. (1911a). Folk-Song and Folk-Poetry as found in the Secular Songs of the Southern Negroes. *Journal of American Folklore*, 24(93), 255-294.
- Odum, H. W. (1911b). Folk-Song and Folk-Poetry as found in the Secular Songs of the Southern Negroes. *Journal of American Folklore*, 24(94), 351-396.
- Oliver, P. (1965/1997). *Conversation with the blues*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oliver, P. (1968). Blues para disipar la melancolía. En N. Hentoff y A. J. McCarthy (Eds.) *Jazz, Psicología y Sociología* (pp. 75-108). Buenos Aires: Paidós.
- Oliver, P. (1976). *Historia del blues*. Madrid: Alfaguara Nostromo
- Oliver, P. (1984). *Blues off the record: thirty years of blues commentary*. Tunbridge Wells, Kent: The Baton Press.
- Ong, A. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ong, A. (2006). *Neoliberalism as Exception. Mutations in Citizenship*. Durham: Duke University Press.
- Palmer, R. (1982). *Deep Blues*. London: Penguin Books.
- Papo, A. (1985). Big Bill en Barcelona. *Solo Blues*, 2, 18-19
- Pearson, B. L. y McCulloch, B. (2003). *Robert Johnson: Lost and Found*. Urbana, University of Illinois Press.
- Pedro, J. (2014). Jam Sessions in Madrid's Blues Scene: Musical Experience in Hybrid Performance Models. *Journal of International Association for the Study of Popular Music*, 4(1), 73-86.

- Pedro, J. (2017a). The purest essence of Jazz. The Appropriation of Blues in Spain during Franco's Dictatorship. En B. Johnson (Ed.) (2017). *Jazz and Totalitarianism*. Nueva York: Routledge.
- Pedro, J. (2017b). Cartografías musicales de Madrid: Ciudad, música popular y nuevas tecnologías digitales. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 22, 169-185.
- Pujol Baulenas, J. (2005). *Jazz en Barcelona (1920-1965)*. Barcelona: Almendra Music.
- Quiñones, F. (1975/2005). *De Cádiz y sus cantes. Llaves de una ciudad y un folklore milenarios*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Ramírez, J. D. (2018). Ficciones y encrucijadas. A propósito de Paul Auster. En J. Saavedra, S. Arias, B. Galván y E. Marqués (Eds.) (2018). *Recorriendo los caminos de la mente. Narrativa y Psicología*. Sevilla: Facultad de Psicología. Universidad de Sevilla.
- Rasskin, I. (2012). *Identidad y alteridad en la escuela multicultural: una etnografía crítica*. Tesis doctoral. Facultad de Psicología. Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Rodríguez, A. y Blanco, F. (2012). Una revisión histórica de la obra de E. E. Boesch y de su recepción en el marco de la psicología cultural contemporánea. *Revista de Historia de la Psicología*, 33(1), 79-96
- Román Antequera, A. (2013). *La transición demográfica en la Bahía de Cádiz: los casos de El Puerto de Santa María y Rota*. Tesis Doctoral. Universidad de Cádiz.
- Rosa, A. y Blanco, F. (2007). Actuations of identification in the games of identity. 12th International LAB Meeting – European Ph.D. on Social Representations and Communication at the Multimedia LAB y Research Center.
- Ross, A. (2009). *El Ruido Eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.

- Rudd, A. (2009). In Defence of Narrative. *European Journal of Philosophy* 17(1), 60-75.
- Rudinow, J. (1994). Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People Sing the Blues? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1), 127-137.
- Ruiz Encina, J. (1944, 11 de Enero). Concepto “hot” sobre la vida y la muerte. *El Correo Catalán*.
- Saavedra, J., Arias, S., Galván, B. y Marqués, E. (Eds.) (2018). *Recorriendo los caminos de la mente. Narrativa y Psicología*. Sevilla: Facultad de Psicología. Universidad de Sevilla.
- Salicrú Puigvert, C. (1947). *¿Es lícito bailar?* Barcelona: La Hormiga de Oro.
- Sampson, E. (1993). *Celebrating the Other: A Dialogic Account of Human Nature*. Boulder: Westview Press.
- Sánchez Varela, F. (2014). *Paco de Lucía. La Búsqueda* [Documental]. Madrid: ZigguratFilms.
- Sanders, L. M. (2003). *Howard W. Odum’s folklore odyssey: Transformation to tolerance through African American folk studies*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Sarbin, T.R. (1986). The narrative as a root methaphor for psychology. En T.R. Sarbin (Ed.) *Narrative psychology: The storied nature of human conduct* (pp. 3–21). New York: Praeger.
- Schafer, R. (1981). Narration in the Psychoanalytic Dialogue. En W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative* (pp. 29-53). Chicago: University of Chicago Press.
- Sennett, R. (2006). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama
- Serrano, J. (1995). La emergencia de la Psicología Cultural en el panorama de la psicología actual. *Anthropologica*, 17, 35-44.

- Shweder, R. A. (1990). Cultural Psychology- what is it? En J. W. Stigler; R. A. Shweder y G. Herdt (Eds.) *Cultural Psychology. Essays on comparative human development* (pp. 1-43). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sierra i Fabra, J. (2016). *Historia del Rock: La música que cambió el mundo*. Madrid: Siruela.
- Silvestri, A. y Blank, G. (1993). *Bajtín y Vygotsky: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona: Anthropos
- Sloterdijk, P. (2012). *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*. Valencia: Pre-Textos.
- Small, C. (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hannover y Londres: Wesleyan University Press.
- Smeaton, B. (2011). *Jimi Hendrix: The Dick Cavett Show* [DVD]. Estados Unidos: Sony Legacy.
- Soler, J. (1977). Entrevista a Julio Cortázar. En Joaquín Soler, *A Fondo*. Madrid: Televisión Española.
- Spence, D. (1982). *Narrative Truth and Historical Truth: meaning and interpretation in psychoanalysis*. Nueva York: W. W. Norton.
- Stiegler, B. (2012). *La quietud en movimiento. Una breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto*. Buenos Aires: Paidós.
- Straub, J. y Weidemann, A. (2007). Introduction Into Ideas: Experience, Method, and Dynamic Self: Prefatory Comments on Ernest E. Boesch's Contributions to Cultural Psychology. En Walter J. Lonner y Susanna A. Hayes (Eds.) *Discovering Cultural Psychology. A Profile and Selected Readings of Ernest E. Boesch* (pp. xxxix-Iviii). Charlotte, North Carolina: Information Age Publishing.

- Strauss, A. y Corbin, J. (1990/2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Strawson, G. (2004). Against Narrativity. *Ratio*, 14(4), 428-452.
- Strawson, G. (2011). The minimal subject. En S. Gallagher (ed.) *The Oxford Handbook of the Self* (pp. 253–78). Oxford: Oxford University Press.
- Strawson, G. (2015). The Unstoried Life. En Zachary Leader (Ed.) *On Life-Writing* (pp. 284-302). Oxford: Oxford University Press.
- Strawson, G. (2017). *The Subject of Experience*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, C. (1985). *Human Agency and language: Philosophical papers 1*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the Self*. Cambridge: Harvard University Press.
- Trinidad, A., Carrero, V. y Soriano, R. M. (2006). *Teoría fundamentada, “Grounded Theory”*. *La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional* (Vol. 37). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Valsiner, J. (1998). *The Guided Mind: A Sociogenetic Approach to Personality*. Cambridge: Harvard University Press.
- Valsiner, J. (2000, 23-27 Junio). *Making meaning out of mind: Self-less and self-ful dialogicality*. Ponencia presentada en la Primera Conferencia Internacional sobre el Self-Dialógico, Universidad de Nijmegen, Holanda.
- Valsiner, J. (2004, 12 Julio). *The Promoter Sign: Developmental Transformation within the Structure of Dialogical Self*. Ponencia presentada en el Symposium “Developmental aspects of the Dialogical Self”
- Valsiner, J. (2007). *Culture in Minds and Societies: Foundations of Cultural Psychology*. London: Sage.

- Valsiner, J. (2009). Cultural Psychology Today: Innovations and Oversights. *Culture & Psychology, 15*(1), 5-39.
- Valsiner, J. (2014). *An Invitation to Cultural Psychology*. London: Sage.
- Van Der Merwe, P. (1989). *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Ventosa, J. y Martin, J. L. (2013). *Barna Blues: La Historia del Blues a Barcelona* [DVD]. Barcelona: Bad Music Blues.
- Voloshinov, V. N. (1929/1973). *Marxism and the philosophy of language*. Nueva York: Seminar Press.
- Vygotsky, L. S. (1970/2007). *La tragedia de Hamlet y Psicología del Arte*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.
- Vygotsky, L. S. (1988). *Pensamiento y Lenguaje*. México: Ediciones Quinto Sol.
- Wald, E. (2004). *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. Broadway, New York: Amistad.
- Wald, E. (2010). *The blues: A very short introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wallon, H. (1938/1946). *Psicología Aplicada*. Argentina: Futuro.
- Weissman, D. (2005). *Blues: The Basics*. Nueva York: Routledge.
- Welch, C. (2016). *Clapton: The Ultimate Illustrated History*. Minneapolis: Voyageur Press.
- Werbner P. y Modood, T. (1997). *Debating Cultural Hybridity: MultiCultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. Londres: Zed Books.
- Wertsch, J. V. (1993). *Voces de la mente*. Madrid: Visor

- Wertsch, J. V. (1995). The need for action in sociocultural research. En J.V. Wertsch, P. Del Río y A. Álvarez (eds.) *Sociocultural studies of mind* (pp. 56-74). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- White, H. (1992). *El contenido de la Forma. Narrativa, Discurso y Representación Histórica*. Barcelona: Paidós.
- Young, J. O. (2010). *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford: Wiley-Blackwell
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

ANEXOS

ANEXO 1: TRANSCRIPCIÓN GUALBERTO GARCÍA

INTER- ACCIÓN	ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL	ENTREVISTADO: GUALBERTO GARCÍA
1	¿Te cojo bien, te llamo un poco más tarde o...?	<i>No, no, está bien, estaba esperándote, estoy limpiando un poco el estudio, esperándote...</i>
2	Ah, vale, vale, que estás en el estudio, ¿no?	<i>...los instrumentos, por el suelo, por las mesas, por todos lados</i>
3	(Risas), yo por aquí, estamos más o menos igual porque hace un levante...ha saltado un levantazo que...bueno, tú sabes por aquí por Cádiz cuando salta el levante...	<i>Oh, ¿no lo voy a saber?, es de las cosas que, que menos me gusta, es la única que no me gusta de Cádiz</i>
4	(Risas), te puedo decir lo mismo, vamos, que no me gusta tampoco a mi, es es que yo creo que hasta me, hasta es más difícil afinar el instrumento porque tengo aquí la guitarra y con levante como que es más difícil, se desafina más o yo que sé, algo tiene que ser de...	<i>Hombre, yo creo que está claro... eh, a mí me desafina la cabeza el levante entonces ya si tienes la cabeza desafinada imagínate, pues ya a partir de ahí todo lo que tu intentas afinar te cuesta más trabajo</i>
5	Claro, pues es verdad, está, está claro vamos...oye que muchas gracias Gualberto por, por, por prestarte a la entrevista que te lo agradezco un montón, para mí ya te digo esto es... vamos, yo tengo treinta y seis años pero conozco lo que significa tu trayectoria y tu trabajo como músico durante tantos años y que te lo agradezco muchísimo	<i>Nada, no te preocupes, yo es que pensaba que como era blues y eso creía que era una cosa más, tú sabes, de anécdotas y de historias que, entonces por eso me daba pereza pero cuando ya he visto cómo eres digo bueno pues vamos a hacerlo porque es una cosa un poco más seria, ¿no?</i>
6	Ya, ya, bueno, eh, eh, es para la tesis, eh, y bueno a cada músico más o menos les hago las mismas preguntas pero son abiertas, cada músico me las, me las responde como está en ese momento, con las ganas que esté, con lo que se recuerde, o con lo que recuerde en ese momento, o lo que esté trabajando en ese momento y... porque de hecho...	<i>Hay cuatro o cinco tesis doctorales que están haciendo, uno en Viena, Cornelius, que este es más sobre rock andaluz y el flamenco, hay otro, otro chaval, no sé si tú los conoces porque son musicólogos, otros tendiendo a la psicología, otros en lo social...</i>
7	Qué interesante	<i>No me acuerdo cómo se llama, no me acuerdo ahora, que... estuvo aquí hace poco... y este ya, este le interesa más, con la música, las partituras, el análisis más de las formas que del contenido, ¿no?, a ti yo creo que te interesa más el contenido, porque tu... pero si, ¿tú sabes tocar, tú sabes tocar blues a la guitarra?</i>
8	Bueno, yo mi instrumento es la batería pero no, quiero decir, no me dedico profesionalmente a la música, me gusta tocarla, también toco la guitarra pero no, no una cosa en concreto, no, no, quiero decir, me gusta tirar un poco entre líneas pero más que nada el estudio...	<i>Bueno pero sabes, hay algunos que estudian sobre música y no tienen ni idea de música y lo que buscan son anécdotas y cosas de esas que el que ya sabe tocar algo pues siempre puede hablar, puede sacar conclusiones un poquito más oportunas, ¿no?, que si no sabe, si no tiene ni oído</i>
9	Claro, ya, ya, ya, no sí, a mí me ayuda, es verdad, me ayuda los conocimientos que tenga de, de, sobre música y mi propia pasión por la música o lo que yo haya tocado de música, es verdad, sí que es verdad	<i>Claro, es que si no, no... es muy difícil, ¿no?</i>
10	Sí, oye me ha gustado mucho la tapita que subiste creo que fue ayer del blues del carromato, como si fuera un carromato ahí en la cuneta (risas), me ha encantado	<i>(risas), eso lo quiero, eso es porque, el, el estar por ejemplo con tiempo, eh, con tiempo por delante, es muy importante para hacer una música digamos pura, ¿no?, que te deja sacar el sentimiento del momento, estás mirando la cuneta, las flores que nacen todos los años y tomando y comiendo un poquito, estando de camino a ninguna parte, es lo perfecto para tocar</i>
11	Eso es, está muy bien eso, sí que es verdad, me ha encantado cómo lo has expresado	<i>No hay nadie ni es un examen que te hacen... cuando hay un concierto tiene un poquito de examen también, ¿no?, pero cuando estás tú contigo mismo, eh, es cuando sale, es cuando disfrutas de la guitarra y cuando la guitarra, o el instrumento que sea, es la proyección de ti mismo que en realidad es lo que hacemos los músicos, ¿no?, igual que tú lo harás a través de la psicología y otro lo hará a través de la pintura, y otro a través de la poesía, la música fundamentalmente es eso, simplemente</i>
12	Una proyección de uno mismo, ¿no?	<i>Claro</i>
13	Eso a mí me, a mí me, quiero decir que es una cuestión que también me pasa con la música, quiero decir, y con otros músicos lo he hablado en las otras entrevistas porque ya llevo nueve y alguno que otro me ha dicho eso, que es como una extensión de sí mismo, ¿no?, el instrumento, ¿no?	<i>Claro, por eso el que toca al nivel que sea, porque en esto no hay niveles ni nada, esto es sacar lo interior hacia afuera, el que toca, toque bien o toque mal, en el momento en que está tocando es una proyección de él mismo, a no ser que lo único que haga es ser un intérprete en el sentido de que se aprende, eh, una partitura de un clásico o lo que sea y lo toca por puro placer, pero así y todo, la forma de tocar de cada uno es diferente aunque sea la misma partitura</i>
14	Claro, claro, claro, eso es muy interesante, cada uno le da su sello, ¿no?, quieres tú decir	<i>Es que eso, eso es totalmente imposible de evitar porque el entorno que tú has tenido de pequeño, cultural, familiar, influye muchísimo en, en todo lo que haces, si tú te pones a estudiar la música americana ves la influencia que puede tener pues fíjate tú, puede, una persona albina como Johnny Winter por ejemplo, puedes, si no le ves la cara, creerte que es el más negro del mundo</i>

15	Es verdad, Johnny Winter, ¿no?, sí, sí	<i>Sí, porque yo lo he visto, y lo he visto, a mí me gustaba mucho Johnny Winter, y lo he visto en Estados Unidos y tocaba cosas que tocaba él, y me llamó la atención el swing tan grande que tenía y el ritmo tan profundo que tenía ese hombre cuando seguramente, sería, vendría de una descendencia, descendencia nórdica o yo qué sé de dónde, sin embargo el entorno cultural suyo es el mismo que puede tener George Benson o Jimi Hendrix, con lo cual ahí tienes ya un estudio psicológico, para tocar un mismo tipo de música por gente muy diferente y cada uno, claro, si te fijas bien en las formas te puede parecer Johnny Winter muy negro, muy negro, muy negro pero seguro que si profundizas un poco le ves también muchas cosas pero sobre todo en este caso el aspecto digamos cultural del entorno de él le ha influido totalmente</i>
16	Eso, eso es, yo, de hecho Gualberto eso es lo que más o menos voy buscando porque yo me acuerdo de una anécdota de, que te escuché hablar sobre esa anécdota en un, en un documental sobre Smash que se llamaba creo la Ciudad del Arcoíris o algo así	<i>Ah, sí</i>
17	Donde tú hablabas de cómo habías visto, no me acuerdo dónde era, si era en un descampado allí cerca de Triana, esa fusión	<i>En El Tardón, sí</i>
18	Esa fusión entre el flamenco y el blues o el All along the watchtower de Jimi Hendrix	<i>Eso lo toqué yo en el parque de los príncipes, que es Triana, el Tardón, vamos lo que, que había un descampado muy grande ahora está el parque de los príncipes, pero había allí escombros, cuatro palmeras y cuatro árboles y nos poníamos allí a tocar y una, una, unos gitanos que llegaron allí, porque no eran gitanos de aquí, eran hablaban, raro, o serían portugueses o serían rumanos o algo, y... bueno como íbamos allí con la guitarra y eso, empecé a tocar y como yo sabía tocar flamenco pues empecé a tocar por bulerías para que ellos tocaran más o menos las palmas, los chavales y eso, los niños, pues All along the watchtower pero metido por bulerías lo cual era una mezcla hecha simplemente por pasar el rato porque no era, no era, no pensábamos, en esa época no pensábamos nada del rock andaluz ni nada pero es que estaba presente porque el entorno era ese</i>
19	Claro, claro, eso es supersignificativo, oye, eso es una cosa que yo no lo he escuchado muchas veces sobre tu biografía, em, en tu casa, ya se escuchaba... quiero decir, de, desde pequeño tú escuchabas flamenco ya o había clásica o... cómo, cómo...	<i>Bueno, yo he tenido dos, en mi casa, o sea mi familia, mi madre era, eh, una cantaora fantástica, cantaba, no, no profesional, porque ella no era profesional, pero cantaba, podía ser, haber sido profesional si hubiera querido, ¿no?, pero ella cantaba por soleá, por bulería, por tangos, por tientos, por serranas, por malagueñas, por todo y casi siempre, y yo pues sin embargo eso lo escuchaba siempre pero yo eso lo tenía como una cosa familiar, mis hermanos, y en el corral de vecinos que yo vivía pues ahí todo era flamenco, sin embargo yo siempre en el colegio escuchaba música clásica porque estaba en el coro, que era un coro a cuatro voces y se tocaban cosas a cuatro voces polifónicas y yo he crecido con las dos cosas y... empecé a tocar la guitarra muy pronto y mi madre muchas veces, aunque yo le tocaba a ella cuando ella cantaba y eso pero yo me ponía a practicar otras cosas y siempre me decía, el niño este, este niño ¿a quién habrá salido, las cosas tan raras que toca? y es precisamente porque el entorno mío no era solamente el de mi madre, porque el de mi madre era Triana, Triana, Triana, desde chica, el mío era Triana pero también escuchaba los discos de la base de Morón y de Rota, todo el rollo americano, el rollo del colegio, clásico, entonces tenía una mezcla y con el tiempo ha ido evolucionando hacia un sitio y hacia otro, en la adolescencia pues estaba más con, pues con la cosa americana, yo tocaba más Beatles, Rolling, Elvis, todo eso, en la adolescencia, eso es una cosa psicológica muy interesante, después cuando ya, um... después cuando me voy a Nueva York, ya empiezo ya a tocar flamenco, aunque nunca, aunque siempre había tocado pero yo he tocado en plan familiar, en una boda allí, o en un bautizo, en una comunión, ¿sabes?, como una cosa de la tierra, pero después entre los amigos y eso siempre era Beatles, Rolling y todo eso y también ha salido el clásico con el primer disco, hay un tema que se llama Diálogo interior, para violín, que es para violín y guitarra, que después lo he grabado con, en toda mi carrera pues lo he grabado cinco o seis veces, uno como concierto de piano, otro para viola, teclado, guitarra eléctrica, o sea que, dependiendo de las épocas te vas, vas</i>

		<i>cogiendo una parte de la cultura y así nacen las mezclas porque a veces en la misma canción hay tres o cuatro culturas diferentes, que son naturales porque son la tuya, aunque la una no tenga nada que ver con la otra pero el haberla vivido te hace que sea una cosa natural</i>
20	Claro, oye es curioso, cuando te fuiste a Nueva York entonces, que allí, ¿qué tocabas más flamenco o...?, ¿me has dicho?, es que no me enterado bien	<i>En Nueva York lo que hice fue al principio pues yo tocaba, porque me fui cuando dejé los Smash pues empecé, tocaba allí con un grupo, que yo era el líder del grupo pero eran gente que venían del jazz, otro del rock, otro del country, y como todos sabían música pues lo primero que hice fue estudiar música para poder, las cosas que yo componía pues que las leyeran, ¿no?, pero ya ahí mismo, al estar fuera hay un elemento, quizá psicológico, que tú de eso sabes más que yo y es que me acerqué al flamenco con la guitarra mucho más que antes (pausa), aunque habíamos hecho allí las cosas con Smash del Garrotín y todo eso, pero ya lo metí de otra forma, ¿sabes?, y ya por ejemplo si tú te fijas en mi primer disco A la vida y al dolor, hay un tema</i>
21	Me encanta eh, por cierto...	<i>Se llama Prisioneros, donde interviene Enrique Morente, donde ahí si te fijas bien, eso no lo sabe mucha gente, pero ese tema el ritmo base es seguiriya, sin embargo las escalas y las armonías son rockeras y también al mismo tiempo que está el rock presente está Enrique Morente cantando</i>
22	Fantástico	<i>Pero el ritmo es por seguiriyas que es un toque solemne flamenco, si tú ves cómo empieza</i>
23	Sí	<i>Está cantao en inglés, claro, en aquella época pues la conexión flamenca poca gente la veía ahí sin embargo tiene mucha intensidad flamenca pero hay que saber verla, claro</i>
24	Claro, claro, ¿eso fue en el primer disco tuyo, A la vida, al dolor, no?	<i>Exactamente, se ve muchísimo más la cosa flamenca en Tarantos para Jimi Hendrix porque ya la escala más que rockera es flamenca aunque mezclo las dos cosas también</i>
25	Sí, sí, sí, es, es muy interesante lo que me estás diciendo y fíjate que fue... es lo que te comentaba en el email que parece como que cuando estamos, lo tenemos lejos, eh, cuando lo tenías lejos el flamenco espacialmente, quiero decir, cuando estabas en EE.UU., te acercaste, te acercaste más al flamenco o te acercaste de otra forma, ¿no?	<i>Hombre me acerqué de una forma, um, ya, es que depende de la edad así... el mundo va cambiando con la edad que vas teniendo un poco, eh, lo bueno es que al principio queremos cambiar el mundo cuando, cuanto más joven eres más quieres cambiar todo, incluso te separas un poco de los padres porque quieres coger tu propia identidad pero a medida que vas creciendo lo bueno es que el mundo no te cambia a ti porque el mundo no se puede cambiar, es exterior a ti, entonces en ese aspecto sí que es verdad que todo lo que compones y lo que estás tocando en ciertos momentos es muy profundo porque lo que te importa más que nada es ser esa herramienta que saca para fuera lo que tú tienes dentro, ¿no?, en ese aspecto me metí mucho en el flamenco porque, porque quiera yo o no quiera es lo que más, más cerca está de mí de cuando nací</i>
26	Claro, claro, es lo que más cerca está de cuando tu naciste, claro	<i>Sin embargo, aunque esté más cerca la grandeza que tiene la música, que ya me la habrás visto en las tapitas decirlo seguramente, es que ese mismo sentimiento que tienes, que se puede tener con lo más temprano que tú has conocido, lo vuelcas también con cosas como por ejemplo el blues que aunque la forma es diferente lo que se transmite es lo mismo, por diferente cultura, pero haberla vivido también te hace apropiarte de ella y en el blues estás al mismo tiempo soltando todo lo que aprendí, todo lo que has vivido del flamenco, con todo lo que has vivido del blues incluso con todo lo que has vivido de la coral con el colegio</i>
27	Es increíble, claro, claro, cómo se mezcla ahí todo, ¿no, Gualberto?, yo es que eso te lo quería comentar al principio, digo mira, yo sé que tu carrera y en las propias tapitas que vas poniendo ahora, pero bueno en lo que es tu carrera como músico a lo largo de todos estos años tienes un amplio trabajo, has incorporado y has desarrollado de manera un montón de original muchas músicas pero como te comentaba en el email estaríamos entonces, sería interminable, entonces yo lo quería centrar un poquillo en el blues	<i>En el blues</i>
28	Aunque, aunque yo sé que, que aunque salga tu relación con el sitar, aunque salga tu relación con el rock o con la psicodelia o con...	<i>Es lo mismo en realidad</i>
29	Claro, es que eso es lo que te quería comentar, que no te quería yo despistar para el tema del blues, de decirte, vas a decir tú, ah, pero este que quiere solo blues, en realidad es que es por centrarlo en algo pero al final está todo relacionado como tú me estás comentando, ¿no?	<i>Sí, es igual pero tú tienes que centrarte... hombre te puedes, lo mismo que te centras en el blues te puedes centrar en el rock o en cualquier tipo de música siempre que la base subyacente de esa música sea el sentimiento que te inspira tocar, que, aunque le</i>

		<i>pongas diferentes nombres, en realidad el estado anímico es el mismo y la motivación es la misma, la forma es la que hace que salga más en la forma típica de una cultura o de otra, la cultura de blues es una cultura intensa y grandísima pero también la del rock, también la del country, también la de la música en general porque tiene en común los sonidos y lo que motiva los sonidos es lo que está dentro de ti</i>
30	Ajá, porque por ejemplo, ¿tú recuerdas, hablando de blues específicamente, tú recuerdas en qué sentido te empezó a interesar de verdad la música blues o qué es lo que empezaste a investigar o rastrear sobre blues?	<i>Bueno a mí me, a mí me interesaba mucho, empecé con el blues... lo primero potente de blues que, de lo primero que yo recuerde que yo escuché es en la película King Creole (El barrio contra mí se tituló en España)</i>
31	Ajá, ¿de Elvis, no?	<i>Elvis sí, si puedes míralo, tú fíjate el principio de la película que se ve, se ve una, en New Orleans que es donde ha nacido el blues y el jazz en Nueva Orleans, al principio de la película se ve un carro con y una gente, una calle que, por las típicas calles de Nueva Orleans y hay una, en un carro va cantando una mujer que en realidad es un blues, que está vendiendo por la calle Catfish, creo que es cangrejo o algo así, (canta) Catfish!, y le contesta Elvis (canta en tono más bajo, como Elvis en la película) caaaatfish! (tararea la canción) when we turn, na na na, y está él en la ventana cantando, y se van respondiendo, se van respondiendo</i>
32	Ah, no la he visto, no la he visto yo, la quiero ver la quiero ver	<i>Con Elvis, míralo, eso es un pedazo de blues, de blues entendido de una manera amplia, claro, y después tiene otro, otro que se llama New Orleans precisamente, que... que ya lo canta Elvis con una orquesta típica de jazz, que son los Jordaner, en un cabaret de estos, buff, increíble, hay ahí, yo he visto esa película, la vi con Silvio, que éramos amigos cuando chicos, la vi por lo menos quince veces, no te puedes imaginar y nos aprendíamos todo, Silvio se aprendía mucho la forma de bailar, y de ahí ha cogido para toda su carrera, ha tenido inspiración, claro eso lo vimos con trece o catorce años, y la vimos yo qué sé la de veces que la vimos, pues ahí eso está lleno de blues, ese, hombre es el nacimiento del rock también, del rock 'n' roll, lo que se llama rock 'n' roll, pero fíjate bien el ambiente de la película es las calles negras de New Orleans, y ahí eso ya, porque en esa época yo lo que escuchaba era Elvis pero otro tipo de cosas, y las cosas de América que venían, que venían, Paul Anka, las canciones de los Blue Diamonds, canciones a dúo, los Everly Brothers, todo ese tipo de cosas es lo que estaba un poquito antes, ¿no?, y el blues estaba ya inmerso sin yo saberlo, eh, no creas que yo tenía... yo eso lo sé ahora pero yo en aquel, para mí en aquella época era una canción como otra cualquiera, pero con mucha... con un toque racial muy grande, ¿no?</i>
33	Claro, racial, claro, sí, sí, era...	<i>Criollo, King Creole quiere decir que son los descendientes de los hispanos que había allí, que era Elvis que es morenito, mezclado con los negros, King Creole significa eso</i>
34	Claro, claro	<i>El criollo es como el mestizo de allí de Nueva Orleans</i>
35	Como el mestizo, claro	<i>Estaba los españoles, los franceses, los europeos, con los negros de África</i>
36	Claro, ahí está la mezcla, ¿no?, otra vez. Estamos hablando...	<i>Por eso te digo que eso es blues puro y que no nos dábamos cuenta si quiera</i>
37	Claro, eso qué fue con Silvio, ¿no?, que, que...	<i>Sí, cuando éramos chicos, éramos, veíamos esas películas, ¿no?</i>
38	Oye, cómo, porque ahora ha cambiado mucho la cosa, puede coger uno un dvd y ponerse a ver la peli veinte veces, pero ¿cómo la veíais tantas veces?, ¿ibais a los cines?, ¿que la ponían un montón de veces?	<i>Claro</i>
39	Que os apasionaba, ¿no?	<i>En cines de verano, en cines de invierno, veíamos, veíamos dos películas principalmente que nos gustaban mucho que eran, una era, bueno tres, una era esa de Elvis, otra era de James Dean, Al este del edén</i>
40	Al este del edén, uf, qué buena esa	<i>Y otra que era Rebelde sin causa, y eso eh, representaba un poco el carácter así ya de la pre adolescencia, rebelde, porque ¿qué tiene que ver con Triana eso?</i>
41	Claro, es verdad, es como que queda lejos, ¿no?, pero al final te estaba diciendo algo, ¿no?	<i>Queda lejos, fíjate, queda lejos, sin embargo por la música a mí me gustaba... igual que me podía gustar cuando cantaban por bulerías allí en el corral de vecinos en Triana</i>
42	Oye Gualberto, se escucha muy lejos	<i>¿Ahora me oyes?</i>
43	Ahora, ahora	<i>Es que me estoy moviendo, a lo mejor hay un punto cuando...</i>

44	Ah, vale, vale	<i>Sí, sí</i>
45	No, bueno, que dices tú, me estabas comentando que eso, que qué tenía que ver eso con Triana, ¿no?, claro	<i>Eso con Triana pues no mucho</i>
46	Pero que al final digo que algo os decía, que os decía, ¿no?, como preadolescentes que erais, ¿no?	<i>Claro... bueno con Triana tenía que ver en un sentido que eso lo vi el otro día porque el otro día le puse a un amigo que va, que precisamente está ahora en Nueva Orleans en un festival dedicado a Louis Armstrong, que actúa todo el mundo desde Jerry Lee Lewis hasta... y... le dije que se bajara la película de King creole y lo viera, bueno pues las casas que había ahí, las casas que se ven en la calle donde está situado, si puedes después te metes en youtube y pon eso King creole y ves un poco la película, es la primera, es un blues, las casas eran corrales de vecinos como los de Triana, además el mío tenía doble piso con una baranda que era muy parecido a como, a las casas de allí de, de los guetos</i>
47	Que fuerte o sea que fíjate que si que hay conexión no?	<i>Hay conexión porque eso lo llevaron de aquí, esas son las casas de la parte criolla, que era la parte hispana, donde vivían los puertorriqueños, donde vivían los hispanos que hubiera de sudamérica, y los franceses, hombre yo en esa época no entendía, no me daba cuenta de nada, pero el otro día viendo se lo dije a mi amigo digo fíjate que eso parece el corral que yo vivía en riana con el patio abajo, no tiene techo ninguno, y esta todo rodeado de una baranda</i>
48	Qué fuerte, o sea que es así, oye el otro día vi que habían hecho, había hecho Ricardo Pachón un documental sobre cómo habían desterrado a los gitanos de Triana, ¿tú los has visto el documental o lo conoces?, es nuevo	<i>Creo que he visto algo</i>
49	Yo no sabía esa historia, yo no sabía esa historia, que había pasado eso en los años cincuenta, no, no lo sabía	<i>Desterrado se referirá a que le dieron, porque de Triana no ha habido, allí en Triana vamos yo he vivido en la calle Pajes del corro, que es la calle más larga de Triana, número uno, y que yo sepa allí no han desterrado a nadie lo único que pasa que ahí se referirá ya últimamente de mayor todo el mundo, de que muchos se han ido a vivir a las tres mil viviendas, aquí en Triana, en la vega de Triana sí hubo, porque las casas estaba hechas al lado del río y se anegaba aquello, pero eso era en los años treinta y cuarenta</i>
50	Claro es que yo, me ha recordado porque salía un reportaje en la televisión, yo es que no lo he visto el documental, pero salía un reportaje entrando en uno de los corrales de estos que tú me comentas, en los que te criaste, se veía así todo muy, estaba, era muy bonito, ¿sabes?, que estaba muy bien conservado	<i>Hombre los corrales es una maravilla porque, es muy limpio, con las macetas... ahora son cosas casi turísticas vamos...</i>
51	Claro, fíjate que ahora, oye y me acuerdo, me estabas comentando que ibas con Silvio, ahí ya tú ya tenías claro lo de la guitarra, ¿no?, que era una cosa que, que te, te, ¿qué te llamó la atención de la guitarra?, ¿por qué la guitarra y no otro instrumento?, bueno luego has tocado otros instrumentos pero...	<i>Bueno yo lo primero que empecé a tocar, eh, fue la batería, teníamos un grupo, que era, yo era el batería pero no tenía ni batería, lo que tenía unas baquetas y tocaba encima de un, ensayábamos, eh, Curro, Alejandro y yo, y después...</i>
52	¿Eso eran Los murciélagos, no?, me parece...	<i>No, Los murciélagos fue después, esto es mucho antes, hay unas fotos incluso que tiene Curro tendría yo eso, quince años así, y entonces yo tocaba la batería pero después entró después Silvio, eso era una barbería que iba y nos pelábamos todos allí en el mismo sitio y coincidimos, entonces cuando Silvio entró yo me convertí en el cantante</i>
53	Ah, claro	<i>Y entonces yo aunque no sabía tocar la guitarra pero corregía (risas), se cabreaba mucho Curro conmigo porque le corregía muchas cosas porque tenía buen oído, entonces ensayábamos y ahí todo el mundo opinaba y me decía el Curro, hijoputa el niño este, pero tú qué sabes ni ná (risas), si tú no sabes tocar la guitarra, entonces ya como me daba cosa también de cantar sin tocar nada, no me gustaba pues aprendí a tocar, o sea que aprendí muy rápido a tocar entonces ya formamos un grupo que eran Los murciélagos, que era Silvio, antes de eso pues pasé por otro grupo que tocábamos Beatles y eso pero después formamos un grupo que era Silvio, Mane, Juan Manuel Tenorio, yo, y Julián Navarro, y eso estuvimos, hicimos, tocamos por toda Europa, y ya tocábamos allí cosas de más potentes ya, Yardbirds, Beatles, Rolling, eh, un montón de grupos americanos, ingleses y después ya los Smash.</i>
54	Ya ahí con los Smash, a mí hay una cosa que me encantó, lo del Blues de la Alameda, que puede ser de las primeras cosas, ¿no?, que se	<i>Hombre ahí hicimos una cosa muy interesante que... si tú ves la tapita de ayer mismo, no sé si la has oído</i>

	mezcló el blues con el flamenco, ¿no?, o que no fue deliberado tampoco, ¿no?, como tú me has comentado antes pero...	
55	Sí, sí	<i>Es un blues en 12 x 8</i>
56	En 12 por 8, sí	<i>Entonces, pues el blues en 12 x 8, intuitivamente lo que hicimos sin darnos cuenta eh, aunque, aunque lo tocábamos, o sea yo tocaba, porque el Manuel y yo solos éramos los que sabíamos de flamenco un poco, los demás no, pero con el, por ejemplo lo mismo que tocaba el All along the watchtower y la ponía en bulerías cuando tocábamos un blues hacíamos un 12 x 8 por un lado que es ternario, que cada tiempo se divide en tres partes, eso encaja con la bulería perfectamente pero al mismo tiempo cada tiempo si lo divides en dos es un 4x4 entonces íbamos tocando al mismo tiempo en 4x4 y en 12x8, que el 4x4 es típico de un blues y el 12x8 es típico de otro blues, mezclábamos las dos partes intuitivamente y así el Manuel podía tocar por bulerías perfectamente y nosotros por blues, ¿entiendes?, entonces hacíamos por ejemplo, pum, pum, pum, o sea, un, dos, tres, un, dos, tres, un, dos, tres, otra, pum, pum, pum, pum, que eso entonces sería un, dos, tres, un, dos, tres, un, dos, tres, un, dos, tres, eso son los cuatro, pero al mismo tiempo es, un, dos, tres, cuatro, en vez de contar tres cuentas uno pero que tiene tres partes</i>
57	Claro, claro, que vas mezclando ahí con el ternario	<i>Eso fue lo que hicimos cuando... porque fue una improvisación lo que tocamos en realidad</i>
58	Ah, claro que fue una improvisación y luego ya se derivó en eso, ¿no?	<i>El disco es casi todo prácticamente improvisado</i>
59	¿Y meterle la letra esa de la Niña de los peines en inglés y eso también fue, eso fue increíble, no?, ¿también, no?	<i>¿La niña de los peines cual dices en el?</i>
60	La de, en la alameda no me importa si un pajarito se pasa de un árbol a otro o algo así, pero cantado en inglés creo que lo canta Julio Matito, ¿no?	<i>Eso es una cosa antigua, sí, no sé si era de la Niña de los peines, seguramente, eso es una cosa muy antigua y no sé, pues seguramente al Manuel se le ocurriría o a alguien</i>
61	Porque eso te quería comentar yo, eh, con otros músicos, uno de ellos me comentaba una anécdota de Juan Claudio Cifuentes, un locutor de jazz que recientemente ha fallecido me parece, em, decía, bueno las mezclas sí te puede salir un cóctel o te puede salir agua y aceite, que también creo que en alguna que otra entrevista con algún componente de Smash no me acuerdo si era, es que no me acuerdo su nombre, Gualberto, pero este, que era...	<i>Julio Matito</i>
62	No, es el que era danés, ¿puede ser?	<i>(no se ha enterado de lo de danés, porque se pisa con lo que le he dicho) Antonio Smash</i>
63	Sí, decía eso de que como íbamos, de que en aquel momento os preguntabais que cómo se mezclaba el agua y el aceite, que muchas veces te podía salir... ¿qué me comentas tú a ese respecto?, porque tú en ese sentido tienes una... tienes mucho trabajo en ese sentido... con muchas mezclas y... mezclando el sitar con la... de hecho en las tapitas yo diariamente veo pues eso, que a lo mejor tocas una parte con sitar y después vas tocando partes con guitarra y tal... el tema un poco de la mezcla, ¿cómo, cómo lo ves?	<i>Hombre la mezcla, es lo que te decía antes, cuando la mezcla es a priori, suponte que alguien me dice, oye por qué no mezclas eh, yo que sé, el blues con el yo no sé qué de Japón, y eso no es natural pues entonces es cuando te sale un cóctel o un gazpacho, pero si la mezcla son cosas que tú has vivido como si fueran tuyas es una mezcla pero al mismo tiempo es una consecuencia natural de lo que tú eres, porque las personas no somos blanco y negro, entonces una persona como te dije Johnny Winter, aunque sea albina y rubito, y que nace en el Bronx de Queens o en California, pues no es lo mismo que si nace en Triana, pero lo que nos liga a una persona y a otra con un estilo tan diferente, esa es la mezcla, es que esa diferencia para él no significa nada porque son dos formas de expresar lo mismo, yo puedo expresar lo mismo tocando un blues, que tocando una seguriya, luego mezclo las dos cosas de forma natural, luego cuando tú haces eso, no hay, veras tú, que es que no hay una (enfatisa ese una) forma de mezclar las cosas, cada persona busca o encuentra la suya, porque si estamos hablando que la música es tu proyección, es la tuya no es la de otro, entonces si es la mía eh, para mí no hay problema ninguno de, no hay ningún problema de hacer un gazpacho ni nada porque sale natural, y al salir natural a posteriori puedo decirte, mira, igual que te he dicho ahora, lo que hicimos allí fue un 12x8 y un 4x4, esa es la forma que ha salido pero la que ha dado pie a esa idea es la psicología que hay detrás, y un estado anímico, entonces si tú tienes el momento adecuado pues haces una creación porque ¿qué significa la palabra creación?, (silencio), no existía antes, ¿no?, lo has creado, si no existía antes, eh, no puede existir una fórmula, eh, previa, sino que la fórmula la tienes que hacer después de hacerla, cuando la haces antes es cuando sale un gazpacho y eso le sale a la gente que trata de imitar</i>

		<i>lo que se ha hecho antes, por eso yo a muchos chavales jóvenes que vienen les digo, sí, mira haz esto, o les enseñe algo, le digo, sí, pero intenta hacerlo a tu manera y tú mismo, no copies, porque si copias entonces no estás creando nada</i>
64	Claro es, es, el tema, el tema de la copia, la imitación, ¿no?	<i>Es que copiar, una cosa es copiar, o tocar una partitura ya escrita, y otra cosa es una cosa que tú interpretas desde dentro aunque esté escrita, da igual, por ejemplo, en el flamenco la bulería digamos está escrita, la forma, pero sin embargo cada persona lo toca a su manera, por ejemplo, se parecen más dos minuetos, uno de Mozart y otro de Haydn, que una bulería cantada por el Borrico de Jerez y otra por el Pericón de Cádiz</i>
65	Qué buen ejemplo, es verdad	<i>¿Sabes por qué?, porque teniendo la misma forma incluso la misma letra y el mismo ritmo no se parecen en nada, ¿por qué?, porque cada persona es un mundo y lo interpreta a su manera y el Borrico canta muy amarrao, muy amarrao por ejemplo la bulería y la soleá, que es un placer escucharlo, porque lo estás escuchando y dices, ¡hay que ver!, que te está dando... que lleva el compás como un reloj, y escuchas a Camarón y te das cuenta de que Camarón está cantando lo mismo y va por delante del ritmo, igual que iba, igual que Charlie Mingus con el contrabajo, Camarón cantaba siempre delante entonces claro, nunca lo puedes coger, porque va delante tuya corriendo, lleva el ritmo a su manera, cada uno tiene su forma, su forma de (pausa, pensativo) de ver el ritmo, y la forma de ver el ritmo, en realidad, es la forma de ver la realidad, porque el ritmo, como va con el tiempo, cada uno lo interpreta a su manera, ¿no?</i>
66	Claro, claro, está muy clarito cómo me lo estás expresando, sí que es verdad, yo te quería preguntar por el, un poco eh, había una anécdota que yo suelo comentarles a ver qué les parece a los diferentes músicos, de Chick Corea, que el otro día estaba hablando en una entrevista con un músico de aquí, creo que es de Madrid, Javier Limón se llama, y le decía, hablaba sobre el eclecticismo y todo lo que, lo abierto que es el jazz, ¿no?, y le decía, bueno, yo pico de aquí, pico de allá, pero y ya no sé ni quién soy, te quería pedir comentario en ese sentido porque me pareció muy significativo, un poco lo decía un poco medio en broma medio en serio a lo mejor, lo de ya no sé ni quién soy, pero me interesa comentárselo a los músicos para saber un poco cómo pilla cada uno su norte y su, lo que tú has referido antes, ¿no?, su identidad, ¿no? y su... ¿qué me puedes comentar tú al respecto?, aunque a lo mejor hemos hablado ya de eso, quiero decir, es que son tan completas tus respuestas que...	<i>Hombre pues yo lo que él piense, ¿él te dijo que que ya no sabe ni quién es?</i>
67	No, no, bueno, eso se lo comento yo a los músicos de una anécdota, o sea, de una anécdota no es, es un comentario que le escuché yo a, que le hicieron a Chick Corea, y se lo comento yo a los diferentes músicos a ver qué me, qué les parece a ellos, en ese sentido ¿qué te parece a ti?	<i>Hombre yo creo que él, creo que Chick Corea lo que quería decir, que no sabe quién soy porque él mismo sentía muchas culturas diferentes, el jazz, el flamenco también le gustaba, el rock y la música clásica, y yo ya no sé ni quién soy, él puede decir eso, pero sin embargo, la realidad es que Chick Corea sí sabe muy bien quién es, porque ha encontrado su forma de expresión, precisamente él es todo lo que él ha cogido, lo que él dice que ha picado de aquí y de allí, todo eso es él, porque si no fuera él no podría haber picado, porque él no ha picado eso previamente, decir, voy a picar esto, esto, esto y esto, y voy a hacer esto, si no que él ha picado de lo que ya él sentía, o sea que más que picar, salía de dentro, él no, picar significa coger por ejemplo, picar, coger unas pijotas o coger unas manzanas que están ahí delante, no (negación enfática de Gualberto), él las manzanas y las pijotas y todo lo tiene dentro y entonces le ha salido natural y ha encontrado su forma de expresión, porque yo lo he visto a él tocar por ejemplo con Miles Davis, se ha expresado él enteramente y ha ido, su fantasía ha ido evolucionando y si te pones a analizarlo pues es inconmensurable lo que, independientemente de que te guste o no, pero cuando toca con Paco de Lucía, cuando toca solo, él siempre, y muchos músicos lo que terminamos tocando somos nosotros, nosotros siempre tenemos que saber quiénes somos</i>
68	Claro, que siempre hay un norte ahí, ¿no?	<i>claro, aunque tú te sorprendas a ti mismo, que eso es lo bueno porque como, el que es creativo se sorprende continuamente, y el que lo ve, le ve que tiene un estilo, pero para tu tener esa ilusión y esa cosa de tocar, y esa creatividad y ese impulso creativo, es que</i>

		<i>tienes varias fuentes de donde vas cogiendo pero más que cogiendo es que te van viniendo, ¿no?</i>
69	Que te va viniendo, claro	<i>Claro, las cosas que has vivido, los pensamientos, nadie, tu piensa un momento, eh, tú no puedes pensar, ¿no te vienen a ti a veces pensamientos que tú dices, tú, coño, ¿cómo se me ha venido esto, este pensamiento ahora?, tú no eres dueño, nosotros no pensamos siempre lo que queremos, ni podemos soñar, por ejemplo, tú no puedes decir, me voy, me voy a dormir pero voy a soñar sobre esto, sobre aquello, tampoco puedes decir continuamente voy a pensar sobre esto, el pensamiento te viene, te pones, te pones a pensar una cosa y de momento te viene otra</i>
70	Claro, es una corriente, ¿no?	<i>Claro, pero la música como es un discurso, no es otra cosa que un discurso, pero musical, una nota te lleva a la otra y hay saltos grandes, enormes, los solos, tú escuchas cualquier solo atentamente y te das cuenta de que una cosa que era muy amable y muy cool, como dicen los americanos, y muy tranquila, se ha convertido de pronto en algo que lleva ya una velocidad y un dramatismo enorme, ¿cómo, cómo ha sido eso?, pues esa es la línea de pensamiento que ha seguido esa persona que está tocando, que eso, eso no lo puedes prever tú</i>
71	Claro que ahí entra un poco lo inesperado, ¿no?	<i>Claro, entonces lo de yo ya no sé quién soy lo que quiere decir es que tiene muchas personalidades diferentes pero que todas son él, vamos creo yo eh, esa es mi interpretación, puede ser que él coja ahora y diga, no, no, yo lo que quiero decir es que me he perdido totalmente ya, que no sé ni dónde estoy de pie, que no lo creo vamos</i>
72	Claro, porque tiene, claro, oye y una pregunta que te iba a hacer, tú, ahora, tal como está la escena musical en España y por ejemplo, sobre blues y tal, porque el otro día, creo que hay un músico ahí en Sevilla, está viviendo ahora que es del Puerto de Santa María, de aquí al lado, se llama Pepe Delgado, me decía, me decía que había mucho circuito, en Barcelona también mucho y tal, ¿tú estás al tanto de la escena de blues aquí en España o algo o... de los artistas, los grupos?	<i>No, de vez en cuando veo alguien, pero no, no estoy... yo el blues me gusta tocarlo y eso, ¿no? y yo creo que a la mayoría de la gente que nos gusta el blues pero no, no conozco los circuitos ni nada</i>
73	Y bueno, y por tu experiencia, ya no sólo de blues sino en general em, el tema del purismo, porque eso siempre por ejemplo yo lo he escuchado por, bueno tengo familiares y tal en el tema del flamenco, siempre se ha escuchado eso, ¿no?, y bueno, con Paco de Lucía, con Camarón y tal, el tema de los puristas que, es lo que estamos hablando, ¿no?, de que al final siempre, siempre sale por ahí esa vena de alguien que, que en realidad no, no es muy natural, ¿no?, ¿cómo, cómo lo ves tú?	<i>Hombre es que depende, ¿los puristas qué quiere decir, de la gente que nada más le gusta un tipo de flamenco... antiguo?</i>
74	Bueno, eh, claro, la, o personas que a lo mejor a lo largo de los años con estas mezclas que se han hecho, al final a lo mejor... porque el otro día escuchaba hablar a, en un documental a Ricardo Pachón, que decía, bueno en aquel momento esto no lo entendía nadie, y con los años pues lo que hacían con Veneno, Pata Negra y toda esta gente y bueno con los años parece ser como que esa cosa se ha se ha, se ve como hasta normal, y hay una flamenquización, me decía, no sé, no sé qué músico me decía, pero tampoco... está todo como flamenquizado, y antes sin embargo era como o el mismo Paco de Lucía que decía, no, mi padre escuchaba estas cosas que yo hacía metiéndole los bajos, el bajo eléctrico, y tal, y decía, eh, esto es una mamarrachada o algo así, a ese tipo de cosas me refiero yo..	<i>Hombre, es que la grandeza de la música está un poco en que la persona que escucha llega hasta donde llega, entonces si una persona está escuchando, em, piensa, y, y escuche lo que escuche nada más que, nada más que realmente escucha lo que tiene en la cabeza porque lo ha oído antes y lo demás, y lo nuevo... eso, eso es un fundamentalista, que significa tener una funda en la mente, y, y no, y no escucha nada ajeno a su propia mente, entonces, eso, eso es muy negativo, pero el, el purista que lo que quiere conservar es lo bueno que hay en una cosa, sea en la literatura, en la pintura, o en la música, eh, el purista auténtico sabe que la creatividad está hecha de impurezas, está precisamente en atreverse a salir del, del entorno que, que estás, y te sirve de base precisamente el entorno en que has vivido para después expresar tu, tu propia proyección de todas esas, de todas esas diferentes influencias que tienes, si nada más que tienes una, ahí no hay creatividad, si tú estás por ejemplo en una familia, tú imagínate en una familia negra, del Bronx de Nueva York, que todo el mundo escucha siempre digamos a Billie Holiday o a quien sea, o a George Benson, o a Louis Armstrong, y están todo el día, toda la vida desde chico han escuchado eso pues... si tú cuando te haces mayor, te haces músico y solamente te gusta ese estilo y todo lo demás no te gusta pues eso, eres un fundamentalista, pero si tu eh... haciendo eso mismo, en esa casa, todo el mundo está con la misma música siempre, y tú esa música, tú la proyectas y la interpretas a tu manera, aunque te salga, y tu padre te diga, o tu madre, ¿pero este niño a quién ha salido, esto que está haciendo tan raro?, pues es porque, es simplemente porque el purismo exacerbado que tienen les impide ver cualquier novedad,</i>

		<i>eso es negativo, ¿no?, pero no es negativo el purista que quiere conservar... porque Louis Armstrong era un monstruo pero tú lo que no puedes es dedicarte en la vida a imitar a Louis Armstrong, porque Louis Armstrong mismo diría, hombre invéntate un poquito algo, ¿no? (risas), si a mí me coge, no sé, mucha gente que quiere que yo le enseñe a tocar el sitar y eso, y yo les digo, hombre yo te enseño, pero ¿qué vas a tocar exactamente lo que yo te he enseñado?, tienes que, primero coger técnica y después te enseño lo que tú quieras, pero después tienes que, que sacar tus mismas consecuencias de las cosas porque si no es..., es una mera copia, la música, yo creo que la música está... lo bueno de la música es que hace visible lo invisible, lo que no existe, con la música... por ejemplo una emoción no la puedes pintar, también se puede pintar abstractamente, ¿no?, pero en la música tú puedes sacar cosas de ti de dentro, que no se pueden hacer fotos ni se puede, en cierta forma es una abstracción que nace del que la toca, ¿no?, y cuando tú escuchas a alguien y dices joder, tío, ¡qué, qué pasión tiene eso, qué, qué belleza, qué maravilla!, y dices bueno pero fíjate eso no se podría hacer una foto, solo se puede oír en música, la música puede hacer visible cosas como los sentimientos, que los positivistas alemanes del siglo pasado decían que eso era imposible, que la música solamente podía expresar las relaciones con ella misma, con las notas, ¿no?, pero en el momento que tú ves a un guitarrista flamenco cómo está el tío, emocionado tocando, te lo transmite también, ¿no?</i>
75	Claro, es una transmisión, ¿no?	<i>Claro, entonces tú al escucharlo sientes lo mismo que está proyectando el guitarrista, pero si tú has escuchado cuarenta millones de veces la misma, la misma cosa pura y llegas ahí a un sitio y te tocas la seguriya igual que la tocaba Paco de Lucía, exactamente igual pues eso no es pureza, yo creo que eso no, no es pureza, lo que sí puedes hacer es, lo que hizo Paco de Lucía, basarte en el niño Ricardo y en Sabicas para crear tu propio estilo, por eso Paco es Paco, el Paco es Paco, Paco no copia, no está copiando a nadie, sin embargo claro, somos enanos subidos a los hombros de gigantes, vamos siempre progresando apoyándonos en los que han estado antes, eso es pureza, la pureza no es ir copiando exactamente lo mismo</i>
76	Claro, es muy interesante Gualberto, oye, ¿de dónde viene?, ¿eso qué fue en los sesenta o en los setenta lo del sitar, cuando te empezó a interesar?	<i>El sitar yo lo compré en Nueva York, en el año 69</i>
77	¿Pero fue también por una influencia un poco de Harrison de aquella época o...?	<i>Bueno, de los Beatles, yo no sabía quién lo tocaba aunque después ya me enteré, pero realmente eso fue lo primero que me llamó la atención, pero también me llamaba en esa época más la atención la guitarra Gretsch que tenía Harrison o la Les Paul o la Fender, pero cuando ya escuché a Ravi Shankar ya le vi otra cosa al sitar, que con los Beatles no, no lo había, igual que vi también cuando tocaban los Yardbirds con Eric Clapton, o Jimi Hendrix, con los Cream, o sea los Cream o Jimi Hendrix, veía la guitarra eléctrica, puf, también diferente, fue con, con Ravi Shankar lo que, a mí me llamó la atención del sitar y sin darme cuenta también pues terminé tocando el cante flamenco en el sitar, ¿por qué?, porque da para, el instrumento tenía cualidades para hacerlo y he desembocado en eso de forma natural también</i>
78	Qué buena la tapita del otro día, de verdad me encantó eh, bueno, el otro día, yo no sé cuándo fue cuando la pusiste que decía un amigo, que te decía, lo que escribías tú en la tapita ponía, que un amigo te había dicho que si se podía tocar con el, el blues con el sitar	<i>Ah, sí (risas)</i>
79	Que no te entendía al final mucho tu amigo, porque entendía de fútbol pero no entendía...	<i>Sí, eso, es que a veces vienen, estoy, viene un amigo, y entonces "espérate que estoy tocando" y se queda aquí mientras estoy tocando y lo ve, y está aquí mientras...</i>
80	Ah, vale, vale, que es eso, ¿no?, que está en tu estudio ahí mismo	<i>Sí, claro, si viene alguien y yo estoy tocando le digo, espérate un momento que voy a tocar esto, porque vamos, lo que hago en las tapitas tampoco me llevo... si no que lo toco... es una cosa para, para mantenerme en forma y después ya practico más tranquilo pero, me pongo el micro, eso, esto me lo dijo mi hijo que a veces baja aquí y yo estoy tocando, y dice papá ¿tú por qué no coges y pones lo que tú estás aquí tocando tranquilamente en la red y eso</i>

		<i>para que la gente lo escuche?, digo bien venga y entonces eso es lo que hago, a veces escribo algo y lo toco el día después, pero mayormente lo que hago es ponerme, ponerme el micro y tocar pues lo que en ese momento me apetezca, ¿no?, ahora que he arreglado la Fender Stratocaster antigua mía</i>
81	Sí, sí, lo he leído, que la has arreglado, ¿no?, te la ha arreglado un músico de ahí, ¿no?	<i>Un vecino, que es un guitarrista muy bueno y además es luthier, entonces me ha puesto un vibrato, porque el Fender de la Stratocaster, o sea, el vibrato, es bastante, que desafina cuando lo usas, entonces le he puesto uno, me lo ha pintado bien y</i>
82	Qué bueno	<i>Sí, el potenciómetro le he echado un liquidito porque si hacia ruido, cositas de esas, ¿no', y entonces pues he estado tocando más, he tocado no sé, varias cosas, también toqué hace dos o tres días con los armónicos</i>
83	Con, ah sí, lo leí, lo leí, sí que hay que tocar... me interesó mucho esa, esa expresión que tú decías de que no se podía tocar eso con mucha fuerza, como, que no se podía forzar, que eso había que estar muy suave tocando los armónicos, dice, y ponías tú entre paréntesis, como, como otras cosas en la vida, y a mí me interesa esa...	<i>Bueno ¿tú sabes lo que es tocar un armónico en la guitarra, no?</i>
84	Sí, sí, sí, de hecho es que hay que tener un montón de sutileza para sacarlos porque si no es que no salen	<i>Exactamente, eh, porque tienes, no tienes, tienes que tocarlo levemente la cuerda y quitarla en el momento que toca</i>
85	Sí, eso, eso, sí, en el momento, es como, que te pilló ahí, y...	<i>Entonces en el momento en que te pones, eso es una cosa para, bueno yo hago como si la guitarra fuera una persona, ¿no?, que dice no, no, no, tienes que tratarme bien si quieres que te de buen sonido coño (risas)</i>
86	Eso es muy interesante Gualberto, eso es una de las cosas que yo, que yo, digamos, me gusta rastrear en eso, estudiarlo, porque eh, es un poco el trasvase que hay de la música a la vida, em, o del instrumento a la vida o del instrumento a ti, lo que hablábamos de la proyección, ¿no?, y lo que tú me estás diciendo es eso, ¿no?, de que la música tiene que ver con la, con la forma de tu moverte en la vida o con la formación de valores personales o...	<i>Claro, la música, si ya estamos de acuerdo en que la música es la proyección de ti mismo pues el ti mismo eres tú, entonces todas las cosas que tú piensas y opinas te influyen, entonces tú tratas de adaptar tu forma de ser y de pensar en todas las cosas que haces, en el tocar la guitarra y en o sea que, todo lo que piensas te influye, o sea, todo, todo, lo que hablábamos antes, si... lo que has aprendido es la semilla que después crece, y después le sale el fruto que, de lo que tú has vivido, como va a ser, por ejemplo, si algún, no sé tú ves a uno que está cantando y canta y le preguntas, oye de dónde eres tú, y te dice yo del Puerto de Santa María, y dices, coño, así, por eso canta así, o de Triana, o, lo que quiere decir es que claro, es lo que ha vivido, el entorno, el barrio de ¿cómo se llama, Santiago no?, yo soy del barrio Santiago, pues yo soy de Triana de la calle tal, yo soy de, o yo soy de Queens de Nueva York o de Nueva Orleans, cada uno, y ahora ya como cada vez el mundo está más cerca, nosotros los músicos acercamos y ponemos el mundo cada vez más pequeño porque, eh, unimos Nueva Orleans con Triana, Triana con la India, y todo eso en la música está más unido realmente que los pueblos entre sí, las naciones, los cuatro músicos que hay por ahí que están haciendo mezclas en realidad está acercando los continentes y poniéndolos en una cosa que va a ser eterna, que está ahí y a lo mejor alguien como tú, o como el otro o como el otro, escribe sobre eso, pero es una forma buena de, de mantener relaciones con el mundo, ¿no?</i>
87	Eso, eso, a mí me parece que los has dicho, vamos, a la perfección, porque, porque al fin y al cabo de lo que va el estudio que yo estoy haciendo es eso, de las mezclas, de las uniones culturales y de que muchas veces somos un poco ignorantes de lo que, del que tenemos enfrente que es hermano nuestro casi, aunque venga de África, aunque venga de EE.UU., aunque venga de...	<i>Claro, por eso la música es una cosa que une, simplemente porque si tú te reúnes con una persona para tocar música antes que nada, antes de tocar te tienes que poner, te tienes que poner de acuerdo en varias cosas elementales, en el tiempo, tenéis que cambiar con respecto a una unidad métrica, tenéis que cambiar con respecto a una armonía, tiene que esperarte él a ti lo mismo que tú a él, tiene que escucharte él a ti lo mismo que tú a él, pero no escucharte y no echarte cuenta, ¡no!, es escucharte y echarte cuenta, cosa que no sucede con un diálogo por ejemplo entre políticos, que no se ponen de acuerdo en nada, pero no se ponen de acuerdo ni antes ni después de hablar con lo cual la música tiene mucho que enseñarle a la gente, y deberían de enseñarla en las escuelas, echarle un poquito de más tiempo, que la música no es solamente para entretenerse, que la disciplina de la música incluye cosas que no la incluyen ni la filosofía, ni la geometría, ni la geografía, de las matemáticas incluye algunas cosas pero que es una disciplina muy interesante porque tiene cosas que no tiene ninguna, lo que pasa es que está dejada de la mano de Dios, a mí me decía todo el mundo, eh, ¿tú qué eres?, ah pues yo soy músico, dice, sí, ¿pero cuál es tu</i>

		<i>trabajo?, digo que soy músico, dice, ¿pero, pero en qué trabajas? (se ríe bastante), pues en la música, pero parece ser que antes, ya no, ya es más normal, ¿no?, pero antes el ser músico era como entretenimiento</i>
88	¿Sí?, es muy interesante, eso mismo, eso mismo me comentó otro músico que tiene, va en torno a los cuarenta o sea que no sé yo, ¿tú crees que eso ya ha cambiado?, porque muchos de ellos que tienen entre treinta y cuarenta me siguen diciendo que la forma de ver al músico en la sociedad es un poco, un poco, me decía, es que además me decía igual, me decía, si es que yo digo yo soy músico y me dicen bueno pero, ¿de qué trabajas o de qué vives o me entiendes?, era un pianista me parece de Barcelona, me lo, me lo comentó, y yo creía, y yo creía que había cambiado porque yo veía, por ejemplo yo me acuerdo el, ya te digo te hago referencia al documental este de Smash porque no sé si eras tú o Antonio Smash que decía que en la época pues esa del franquismo iban con los pelos largos y en veinte metros por la calle Sierpes le habían dicho maricón ya cinco veces o cosas así	<i>Sí, sí, es verdad, eso sí ha cambiado</i>
89	Eso sí ha cambiado pero lo del músico y cómo se ve al músico y tal bueno, ¿ha cambiado también o cómo me...?	<i>Hombre eso depende, por ejemplo te voy a poner mi propio ejemplo, que es el que mejor conozco, mis hijos pues han estudiado filosofía, diferentes carreras, otro es médico, otro es abogado, otro, pero la diferencia es que todos saben leer música, todos tocan instrumentos porque se los he comprado yo y cuando y por ejemplo Meili, mi hija, es profesora de violín, ha estudiado violín desde pequeña, mi hijo que es abogado toca la flauta perfectamente y ha estudiado un montón de años, además de su carrera, los dos que tengo más chicos pues los dos son músicos, tocan la guitarra, el sitar, el piano y uno ha estudiado filosofía y el otro, que no ha terminado, y el otro magisterio, que no ha terminado, y sí ha terminado por ejemplo sonido y producción, la diferencia está en que yo que soy el padre les he comprado los instrumentos y la diferencia que hay con las generaciones de ahora, si pongo a mis hijos como modelo, con la anterior es que mi padre me prohibió tocar la guitarra y entonces (haciendo como la voz del padre), aquí no entra una guitarra en la casa, esa es la diferencia</i>
90	Eso, ¿te lo prohibió tu padre?	<i>Sí, mi padre porque yo cuando estaba estudiando empecé con la guitarra y me dijo que, que me dejara de tonterías y que tenía que, que, que no, que no quería, no quería, o sea que no me iba a comprar la guitarra, la guitarra me la compré yo porque me puse a trabajar y estuve un mes y pico trabajando y</i>
91	Y te compraste la guitarra con el sueldo	<i>Y me compré una guitarra y después ya me salí y empecé y formé, ya empecé a tocar y cuando vio que ganaba más dinero con la guitarra y eso, pues ya le pareció bien, vio que yo, ya como tuve suerte y triunfé de joven pues no hubo problema, yo no veo, o sea que yo no critico a mi padre ni nada, lo veo que es una cosa de la época, ¿qué va a querer el padre?, sin embargo yo, mi hija con tres años le enseñé a tocar el violín con un método, el Suzuki, y ella ahora es, buff, un monstruo, es profesora, toca el violín, canta música barroca, otra la flauta, la otra toca un poco la guitarra, y los dos chicos, bueno el chico tiene ya veinti, veintiséis años o veintisiete tocan también flamenco, blues, hay uno que toca mucho blues, le encanta y canta y toca</i>
92	O sea, no se dedican a, bueno, ¿tu hija sí, no?, pero los otros...	<i>Mi hija sí, tengo una que es violinista y es profesora de violín y se dedica a eso pero vamos tiene seis niños y entonces pues ya está dedicada un poco más que nada a la enseñanza pero ha tocado, ha grabado discos, tiene conciertos, pero a un nivel grande, está en EE.UU.</i>
93	Ah, que vive en EE.UU.	<i>Sí, después Gualberto, que es abogado, ha tocado en muchas bandas de jazz desde chico y la flauta, también toca la guitarra, y tiene muy buen oído pero él, él es abogado, y toca, tiene una guitarra que yo le compré, la que yo tocaba antes, una Ovation, después Guille es pediatra y le gusta mucho el flamenco, se cantinea un poco pero no... toca un poquillo la guitarra pero vamos tiene su profesión y ya está, pero todos (subraya ese todos) tienen contacto y yo no he sido el padre que se lo he prohibido, jamás</i>
94	Claro, claro, en eso sí ha cambiado mucho...	<i>Eso, igual que yo ahora me doy cuenta de que muchos padres pues meten a los niños en el conservatorio, ¿comprendes?, y ya eso ha cambiado un poco porque, porque precisamente porque ya son</i>

		<i>otras generaciones, ¿entiendes?, y eso ha cambiado un poco, entonces la gente, hay una cosa muy buena por ejemplo en Córdoba hay una cátedra de flamenco en el conservatorio, en Sevilla hay otra, se le da su sitio a la gente flamenca, es un arte universal, y antes pues mi madre me decía a mí siempre que ella no tenía mérito ninguno porque ella era, no era de academia, digo al revés mamá, tú cantas bien porque es de nacimiento, o sea que, era la mentalidad, ¿no?, de que no había estudiado en ningún sitio, pues ahora ya se puede estudiar por ejemplo flamenco en el cante, en el toque y en el baile</i>
95	Claro, claro, en ese sentido hombre, tú has experimentado, has visto cómo la sociedad ha ido experimentando un cambio respecto a la consideración del músico, ¿no?	<i>Sí, hay todavía gente que siguen aferrados a lo mismo, ¿sabes?, pero normalmente yo creo que sí, que en ese aspecto va mejor, después hay muchas cosas, ¿no?, que también hay que decirlo, hay muchas cosas del flamenco y del blues y de todo que derivan hacia estilos poco profundos y poco artísticos como puede ser el flamenquito barato que hay por ahí, que, pero bueno todo es necesario, en ciertos ambientes pues está bien y ya está, y del blues también hay cosas muy buenas y hay cosas que, que son como la canción del verano, simplona, con tres tonos, y con frases supermanidas y coletillas tópicas típicas, eso lo hay en todas partes, por eso digo que el purista que quiere conservar lo bueno a mí no me molesta, pero el que solamente quiere eso y es incapaz de ver nada diferente a eso pues ese ya está listo, o sea (risas)</i>
96	(Risas)	<i>¿Por qué?, porque no llega a más, es que el pobre no llega a más, ¿qué se le va a pedir?, pues hay que dejarlo tranquilo y no discutir con él porque...</i>
97	(Risas) Oye Gualberto, hay una cosa que a mí me interesa mucho que me has comentado tú antes, porque yo suelo preguntar a cada músico si él cree que la música puede cambiar el mundo, tú me has comentado antes algo sobre la juventud cuando uno es joven y tal, pero ahora tal como estás, ahora, ¿cómo lo ves tú?, ¿que la música puede contribuir a esa transformación o... qué importancia...?	<i>La música está contribuyendo continuamente pero a nivel individual, el mundo en forma global, eh, no creo que pueda la música cambiar nada, pero es que nosotros globalmente no vivimos, vivimos individualmente, la música es un remanso de paz, o sea, para mucha gente, para mí, y para gente que quiere relajarse un poco porque está deseando que termine el trabajo y poner, unos querrán poner a Chopin, otros querrán poner a Beethoven, otros querrán poner a Perrate de Utrera y otros querrán poner a los Smash o a los Beatles, pero sí que la contribución cambia y da una paz y una vivencia muy, muy grande y muy intelectual y muy espiritual, digamos que, por decirlo así rápido, yo creo que la música es un alimento espiritual, y en ese aspecto sí que cambia muchas coordenadas de la persona en ciertos momentos que necesita de eso, ¿no?, todo el mundo tenemos momentos mejores, momentos peores, y la música, tanto en los buenos como en los malos, es una compañera, ¿no?</i>
98	Claro, claro	<i>Ahora a nivel mundial de masas, más cambia internet que la música, más cambian las convocatorias y la relación y la velocidad en las comunicaciones que tenemos ahora, ha cambiado todo el concepto, ha hundido muchas cosas y ha aupado a otras, ¿no?, eso ha cambiado, pero la música hay que verla en el plano, hombre también hay de masas, la música por ejemplo se utiliza de muchas formas, para el poder se utiliza la música, la iglesia mismo utiliza, los políticos pues cogen a gente que atrae masas para sus mítines, se utiliza, pero eso no, después llega el de turno, que es un tío con gafitas que es el que habla, y es el que, al que, es el que ha formado todo eso, y la música está allí como decorado y para darle pompa, y darle importancia, le da importancia a todo el acto, pero a la música misma no se le da importancia, sirve para atraer a gente para que escuche al político o al que sea, ¿no?, pero ¿eso qué es lo que cambia?, eso está como de adorno un poco, ¿no?</i>
99	Claro, es un poco forzaillo eso, claro	<i>Bueno, y en todas las, porque en Semana Santa pues hay música, muy bonita, que también está ahí y acompaña a las procesiones, en el teatro, en el Corte inglés, la música se utiliza, pero eso es música de consumo, igual que es de consumo el gasoil o lo que sea, ¿no?, se utiliza de esa manera pero cambiar el mundo con la música sería muy bonito desde luego, me gustaría</i>
100	Sí bueno, yo te lo comentaba como, como de un plano individual, antes hablábamos del plano individual pero que también tenía enseñanzas para por ejemplo lo que tú me comentabas de que de considerar el instrumento como una persona, trátame, trátame bien, ¿no?, pues un	<i>Claro es un nexo de unión entre culturas diferentes, entre gente diferente y entre gente igual también, entonces por eso se utiliza en los grandes acontecimientos sociales, siempre hay música, es casi, es desde un entierro hasta un nacimiento</i>

	poco esa enseñanza que se traslada de la música a la vida, ¿no?, entre tú y yo, entre fulano y mengano, entre uno que viene de África y otro que viene de, de India, ¿trátame bien, no?, es un poco como que enseña a ese nivel social la música, ¿no?	
101	Hasta un nacimiento es verdad	<i>Entonces la música sí que está pero si tú te refieres cambiar el mundo en el sentido de que se va a volver mejor o peor creo que, que no porque, hombre vuelve mejor a las personas que, que se lo toman en serio y que utilizan la música pues para por el puro placer de escucharla como me imagino que eres tú, ¿no?, y yo también, a mí me encanta, y en los momentos buenos y en los momentos malos siempre hay una música que me apetece oír</i>
102	Qué bueno, oye a mí me encanta, yo que estoy ahora creando una familia, mi niña tienes ya casi tres años y ahora va si Dios quieres va a nacer la segunda	<i>Ah, qué bueno, ah ¿qué tienes una niña?</i>
103	Sí, yo tengo ya una hija, tenemos una hija mi mujer y yo de dos años y medio, bueno va a cumplir tres años en julio y ahora pues está a punto, a puntito, para primero de mayo	<i>Principios de mayo</i>
104	Para primeros de mayo sí	<i>Mira te voy a decir una cosa que yo hacía que es curioso, es una anécdota que a veces he contado, con mi hija Meili, la que toca el violín, cuando ella estaba, bueno un día, un día estábamos, estaba ella haciendo los deberes, tendría ella doce o trece años y entonces puse un disco mío antiguo que yo tenía, de Vivaldi, y, no sé si era el concierto de mandolina, que es muy bonito y estaba ella escribiendo y estaba sentada en la cama y me dice, mira papá, estoy escuchando este disco tuyo antiguo, mira, mira, em, sé todo lo que viene, me lo sé de memoria, yo nunca he escuchado esto, y digo, es que ese disco, es que este disco te lo ponía yo cuando tú estabas, cuando mamá estaba embarazada y después cuando tu naciste tenía varios discos, tenía uno de Jimi Hendrix, otro de Manolo Caracol, otro de, de Vivaldi, y ese disco lo ponía mucho, y entonces tú la lo has escuchado ya este disco desde antes</i>
105	De que naciera	<i>Y después, y dice es que mira, me lo sé de memoria (tararea), digo, por eso te digo, ponle música ahora, que la escucha</i>
106	Qué bueno, es increíble esto que me estás contando, es buenísimo, ¿no?	<i>Bueno, yo te lo juro que es verdad que es que me lo dijo mi hija que yo no lo había pensado, yo lo ponía allí, porque siempre estoy poniendo música ¿no?, y entonces desde entonces yo a mis hijos siempre le, les he puesto música, y cuando están en la cuna durmiendo les pongo música y bueno, ahora tengo quince nietos</i>
107	¿Quince nietos tienes?	<i>A todos, a todos les he regalado armónicas, guitarras, y cuando vienen aquí, ahora vienen cuatro, eh, con mi hija, y a Lucía la que es la mayor de la, de los cuatro, yo tengo aquí un, un instrumento indio que es como un, como un arpa y cuando viene saco el arpa y antes de, cuando ya se pone en la cuna le tocaba y se quedaba grogui, dormida, entonces ya me, ya me lo pedía, y ahora cuando viene que ya tiene 5 años también cojo y le dejo el arpa y lo toca así un poquito, yum, le da a las cuerdas y enseguida se queda dormida, es un sonido muy dulce, ¿sabes?</i>
108	Claro, claro, claro, qué bueno	<i>Hombre, es mejor eso que pegarle voces, ¿no?</i>
109	Hombre, imagínate (risas)	<i>(Risas)</i>
110	Qué bueno, Gualberto, es que es un montón de cosas, mira, yo, ya estamos terminando que te dije una horita y no te quiero entretener más, es que hay una cosa que no te he preguntado, porque me gustó mucho la tapita esa que hablaba, ¿estás ahí? ¿sí, hola?	<i>Sí, es que se estará acabando la pila del, tengo un inalámbrico</i>
111	Bueno, intento que sea así muy breve, el, el, que me comentabas, que comentabas tú en la tapita esta de de cómo puedes viajar del puente de Chicago al puente Triana con la música y tal, cuando tu viajaste a EE.UU. que en algún sitio he leído que fuiste a Woodstock y tal, ibas buscando también un poco eso que habías escuchado en las canciones, en las letras y, un poco era ese tipo de viaje experiencial así de vivir la música allí donde, la música que te está gustando y fascinando, de ir adonde se estaba haciendo	<i>Sí, claro, yo fui a Woodstock porque estaba Jimi Hendrix estaba, vi, en las calles de Nueva York hablé con Frank Zappa, eh, John Lennon, vi a Bob Dylan por la calle, a George Harrison, yo fui a conocer la tierra de mis ídolos y a aprender todo lo que pudiera, ¿me oyes?</i>
112	Sí, sí, sí, te escucho, te escucho, yo creo que es el tuyo, es tu teléfono, si se cortara, ¿te puedo, te puedo llamar al móvil si se corta?, ¿sí?, ¿y terminamos ya la entrevista, si se cortara vale?	<i>Pues, sí, yo fui, bueno en realidad la excusa fue de que mi novia, que después me casé con ella, su padrastro era, era socio de Frank Sinatra en Las Vegas en un casino grande donde había actuado Elvis Presley, los Rolling, y entonces iba a hablar con él para que tocáramos los Smash</i>

113	No me digas, ¿sí?, ah yo eso no lo sabía, claro, que tú ibas a hablar...	<i>Yo eso no se lo he dicho a nadie porque es, pero vamos</i>
114	Bueno, total, esto se queda aquí entre tú y yo (risas)	<i>(Risas) Yo cogí y, y claro yo estaba encantado de conocer in situ pues a toda la gente que yo, que me gustaba y aprender y me compré la guitarra, bueno, era como ir a la tierra prometida, porque América es, era eso, y de hecho en Woodstock vi allí a Bob Dylan, a Jimi Hendrix, a Sly and the Family Stone, a Leonard Cohen, a la Incredible String Band de Janis Joplin, a Miles Davis, a Santana, yo qué sé, a, a estos que me gustaban mucho, además estuve con ellos, los Grateful Dead</i>
115	Ah, qué buenos esos, los de San Francisco, ¿no?	<i>Oh, qué buenos, pero, estuve tocando la guitarra con dos o tres de ellos después de la actuación de ellos allí, eran tres días en medio del campo</i>
116	Qué bueno	<i>Y me lo pasé allí, vamos fantástico, y entonces me compré el sitar y me lo traje y, estuve tres meses en ese viaje y cuando volví grabé con El Lebrijano lo de Behind the Stars, yo llevaba tocado el sitar un mes</i>
117	Ah, con El Lebrijano, ese es el disco que tú tienes con el	<i>No, no, ese es el Agujetas</i>
118	Ah el Agujetas espérate sí, es verdad	<i>En el primer disco de los Smash hay un tema que se llama Behind the Stars que es El Lebrijano y yo, él cantando y yo también cantando y tocando el sitar, míralo, y escúchalo, verás tú, es, tiene todas las épocas, todo el rollo, el sabor de la época hippie, yo estoy catando en inglés y El Lebrijano y eso es lo primero que se hizo en flamenco, el rock andaluz, pero vamos fue, prácticamente era una canción mía, donde El Lebrijano que vino, eh, vino con Paco de Lucía que estaba en la mili y, llegaron allí los dos y El Lebrijano me dijo que quería cantar, le dije venga, y Paco le dije que si quería tocar y me dijo que es que llevaba quince días sin tocar la guitarra y que no... que estaba en la mili, y ahí, así hicimos esa canción, fue el tema mío Behind the Stars, que también lo tengo grabado en otro disco</i>
119	Behind the stars, ¿no?	<i>¿Lo has oído?</i>
120	Behind the stars, no, no, ese no lo he escuchado yo	<i>Sí pues es una canción que toca Henrik las tablas, yo el sitar y canta El Lebrijano</i>
121	Qué bueno, ¿y eso que fue al volver tú de EE.UU. o cómo?	<i>Sí, sí, nada más volver</i>
122	Joder qué fuerte, qué bueno, claro pero que tú buscaste allí eso que te gustaba, claro	<i>Yo vi un sitar en una, en una tienda y lo compré, era un sitar barato donde, he grabado los primeros discos con él, y me quedé sin un duro pero no podía evitarlo (risas) (enfatisa ese no podía evitarlo), estaba tocando todo el día, todo el día, y entonces llegué aquí, grabamos el disco, el primer disco de Smash, y en esa canción, y en una de las canciones que yo estaba tocando y llegó El Lebrijano, que era amigo mío, y le gustó la canción, y le metió unos quejíos, igual que lo que pasó con Morente</i>
123	Ah claro	<i>Morente fue, ya fue después</i>
124	En A la vida y al dolor, ¿no?, en el disco	<i>Morente fue en el 75, y esto fue en el 69 o 70</i>
125	Qué bueno, bueno Gualberto, yo es que, es que, bueno tú ya lo sabes, contigo se podía hablar veinte horas, es que, o más, veinte mil, pero es que claro, risas, ya no te quiero entretener más, simplemente yo suelo terminar las entrevistas un poco preguntando por cómo ve, por los proyectos musicales que estás abordando o que te gustaría abordar en un futuro o en los que estás ahora trabajando, yo sé que son las tapitas, ¿no?, y tal pero, ¿estás teniendo bolos y eso últimamente?	<i>Sí, tengo varios conciertos en perspectiva, eh yo sigo tocando eh, y ahora estoy trabajando también tengo un concierto que voy a tocar de música de cámara que, que le voy a llamar El Concierto de Juventud que es cuando empecé a escribir música flamenca pero con orquesta, eso lo haré en el, ya tengo la fecha pero queda tiempo, tengo que reunir a los músicos y por otro lado estoy también aprendiendo continuamente, o sea que es lo que más me gusta, lo que estoy haciendo, vamos</i>
126	Claro, aprendiendo continuamente, ¿no?, porque eso	<i>Sí, y haciendo cosas claro, porque aprender para no hacer nada, ¿no?, o sea que, estoy, con las tapitas por ejemplo aprendo mucho porque todas las cosas que se me ocurren pues las vuelco ahí, y la toco de improviso pero después sigo experimentando</i>
127	Claro, luego sigue, digamos que es como una primera piedra de toque, ya luego	<i>Claro, las cosas que me gustan pues las sigo, con los armónicos, con el blues, con el rock, con la mezcla de los dos y lo voy introduciendo en los conciertos, claro, ahora tengo en Marbella uno, el día veintiuno del mes que viene, el 8 de mayo también aquí otro en Sevilla</i>
128	¿Tú tocas, lo tocas en solitario o vas con alguien?	<i>¿Cómo?</i>
129	¿Vas en solitario o tienes o vas con...?	<i>Tengo una cosa solo pero otra con guitarra, y el sitar, la guitarra eléctrica por un lado solo y que lo, que voy a hacer una cosa con armónicos y de blues y eso, que todavía no lo he hecho pero lo voy</i>

		<i>a empezar a montar ahora, y después toco el sitar con Ricardo Miño que va a tocar la guitarra flamenca</i>
130	Claro, que vas con él muchas veces	<i>Sí, y en Cádiz toqué el verano pasado ahí, en un sitio precioso</i>
131	En el Castillo de Santa Catalina, ¿no?	<i>Ahí, sí</i>
132	Ahí, qué pena que, no te pude, mira que fue, fui, estuve a punto de ir pero al final no pude, de verdad me hubiera encantado	<i>Además la gente, la gente de allí de Cádiz maravillosa, eh, los que organizaron aquello eran eh, biólogos, vino muchísima gente porque tenían miedo porque los conciertos que daban allí no vendían pero ese concierto se llenó</i>
133	Qué bueno	<i>Me lo pasé bomba allí comiendo pescao frito</i>
134	(Risas)	<i>¡Cadi coño!</i>
135	Claro, claro, a ver si vienes otra vez hombre	<i>Cuando vaya por allí ya te daré un toque, ¿vale?</i>
136	Vale, vale, muchas gracias Gualberto, bueno, oye mira te iba a decir cuando...	<i>Bueno pues que venga muy bien la niña</i>
137	¿Perdona? Que no me he enterado, no me he enterado, es que se ha cortado	<i>No, que te digo que felicidades por el nuevo alumbramiento que va a ser ya mismo</i>
138	Gracias, muchas gracias Gualberto, a ver si, eso, que sale todo bien y estamos ya deseando que este aquí con nosotros	<i>Claro, claro</i>
139	Y que muchas gracias por la entrevista Gualberto, ha sido muy interesante, seguro que se me quedan cosas en el tintero pero yo creo que hemos hablado de bastantes cosas y son muy interesantes, vamos tal como me las has contado y cómo me las has expresado y tal me encanta y te lo agradezco un montón, de verdad es	<i>Nada, gracias a ti, Marcos</i>
140	Yo cuando haga algo, esto todavía y más yo ahora que entro otra vez en la paternidad y bueno va a tardar tiempo en que yo digamos forme algo con todas las entrevistas y las analice y tal pero cuando salga algo publicable o eso te lo paso, ¿vale?, y para que tú lo tengas porque	<i>Vale, hombre claro, me gustaría tenerlo</i>
141	O quiero pues que todos los músicos que han participado pues lo tengan y que te lo agradezco muchísimo y que mucha suerte y mucha energía para, para los bolos que tienes y, para lo que te vaya saliendo estos días vamos, que tú me estás diciendo eso, que sigues, sigues en activo, y sigues tocando	<i>Claro, claro, no puedo dejarlo porque es que es lo mío</i>
142	Eso es una cosa que es un alimento de todos los días, ¿no?	<i>Claro, e igual que me pasa a mi pues yo creo que le pasa pues a la mayoría de los músicos, nosotros no nos jubilamos nunca</i>
143	Eso, a mí me ha gustado mucho la expresión esa de alimento espiritual de la música, la verdad es que sí	<i>Es que es verdad</i>
144	Sí, ¿hola?	<i>¿Sí?, ¿me oyes?</i>
145	Sí, sí, que me ha gustado esa expresión y además es que es verdad	<i>Sí, es verdad, es que eso lo dijo un indio, Alia Parkan</i>
146	Alia parkan	<i>Sí, vamos eso se ha dicho muchas veces, o sea que es una cosa que se le ha ocurrido a mucha gente, ¿no?, pero a él se lo escuché yo hace ya mucho tiempo y me di cuenta de que era, era, bueno él dijo alimento para el alma</i>
147	Alimento para el alma	<i>Pues sí, porque para el cuerpo dan poco</i>
148	Para el cuerpo dan poco, ¿no?	<i>Sí</i>
149	Para el cuerpo van mejor lo que tú dices, las plataformas de microorganismos marinos, ¿no?, las tortillitas de camarones y esas cosas, ¿no?	<i>Claro, claro, eso es lo bueno</i>
150	Bueno pues Gualberto muchísimas gracias	<i>Ya se va a acabar esto</i>
151	Venga que tengas buen día, muchas gracias	<i>Un abrazo</i>
152	Y cuando vengas por aquí por Cádiz a ver si nos vemos muchas gracias	<i>Vale, gracias a ti</i>
153	Muchas gracias venga, que pases buen día, hasta luego, gracias	

ANEXO 2: TRANSCRIPCIÓN AMADEU CASAS

<i>INTER- ACCIÓN</i>	ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL	ENTREVISTADO: AMADEU CASAS
1	¿Tienes algún bolo a la vista Amadeu?	<i>Sí, vamos teniendo, no nos podemos quejar, la verdad, que no nos podemos quejar, vamos haciendo ruido por ahí</i>
2	¿Va bien no?	<i>Sí, sí, teniendo en cuenta cómo está el patio, sí</i>
3	Eso me han comentado otros, otros músicos que he entrevistado, que hombre, que está la cosa un poco... justita de...	<i>Sí, pero dentro de todo no nos podemos quejar, no nos podemos quejar</i>
4	Bueno, yo te quería preguntar, lo primero digamos, de una manera un poco general y muy abierta, ¿qué significa el blues en tu vida, Amadeu?	<i>Bueno, eh, eh, el blues forma, forma, es, es simplemente, es, es musicalmente hablando, es, es mi vida, es, es la música que me ha influenciado más y la que, la que... enfoca casi toda mi actividad musical, es blues, yo empecé tocando blues, he seguido tocando blues hasta ahora y... eso no quiere decir que no tontee con otros estilos pero básicamente mi fuente principal de inspiración y mis intereses van siempre ligados al blues</i>
5	¿Siempre no? O sea... ¿y el valor?, ¿qué me podrías decir?, ¿qué valor le das al blues y en relación a qué?	<i>Adeu (a otra persona) Ah, eh, mmm, ¿en relación a?, ¿aquí, a la situación nuestra o...?</i>
6	¿A qué, a qué?, no, ¿a qué, a qué?, de tu vida, ¿qué valor le das... no?	<i>Bueno para, para mí el blues es, es, es muy, es muy importante, mmm, hay que tener en cuenta que la, la, la pers, la perspectiva geográfica, histórica, social, no tiene nada que ver, ni mi vida con lo que es el blues, o con lo que se entiende que es el blues, ¿no?</i>
7	Ajá...	<i>Entonces si lo despojamos de todo eso y nos quedamos solamente con lo que es la música en sí, que es lo que a mi realmente me interesa, lo, lo, lo otro me puede interesar después como añadidura, o como ampliación de conocimientos relacionados con la música, pero a mí lo que me interesa básicamente es la música, es una música fácilmente digerible, tiene unas, o sea, unas armonías que no son excesivas, excesivamente complicadas, eso no quiere decir que sean fáciles, pero... a diferencia de otros estilos que quizá sean mucho más ricos en cuanto a... a armonías, en cuanto a, a, a procesos, musicalmente hablando, más, más, o sea, más complejos, el blues es aparentemente más sencillo, tiene una, unas escalas, de manera tradicional, las pentatónicas, que, que enlazan con músicas orientales, africanas, etcétera, y, y... las cadencias suelen ser un poco más simples, como cualquier música tradicional, las músicas tradicionales siempre suelen ser tónica, dominante y subdominante, y en, y en ese caso, siguen siendo, siguen, esa misma, esos mismos principios</i>
8	Ajá...	<i>A partir de aquí, claro, puedes decir, es que yo con el blues me puedo expresar, puedo, los sentimientos, no sé qué, no sé cuántos, pero es que esto, esto (remarcando y se para) debe existir en cualquier tipo de ámbito profesional, porque si no deja de tener alma lo que hagas, puedo sentir, puedo expresar mis sentimientos tocando flamenco, puedo expresar, explicarlos tocando rumbas o tocando una polka... claro, el, el, el, el estilo musical es simplemente para mí el, el, el medio en el, por el que tu traduces tus alegrías y frustraciones, entonces el blues tiene esta cierta facilidad que lo hace más digerible, desde mi punto de vista, a mí me ha resultado mucho más fácil conectar con el blues que con otro tipo de música quizá más cercana geográficamente o culturalmente, pero esa tampoco estaba tan alejada de la mía porque yo crecí con este tipo de música, porque la música era la que había cuando yo empecé a tocar la guitarra, claro, yo empecé a tocar cuando habían Rolling Stones, cuando había Cream, cuando había Hendrix, cuando estaba Clapton en su pleno apogeo, cuando eran novedad, cuando te comprabas el último disco de Hendrix todavía, y claro, he vivido eso, era mi música, como que ahora a lo mejor habrá gente a la que le guste Juanes y su música es Juanes, ¿por qué?, porque es la música con la que crece, yo crecí con esa y me quedé con esa, a partir de los músicos blancos enganché con los músicos negros y ahí descubrí todo el universo del, del blues real, diríamos,</i>

		<i>el blues auténtico, de raíz, tanto del Delta, como de Texas, Chicago, Kansas City, o lo que sea, ¿no?, de los diferentes estilos pero a partir de la música que para mí era moderna en el momento, claro, yo, yo, yo escuchaba, eh, Little Red Rooster de los Stones y decía, qué guay, qué tema más bonito, ¿no?, pero resulta que es de Howlin' Wolf, ¿no?, entonces cuando descubres que Howlin' Wolf es Chester Burnett, que es el que firma la canción, ves en el single, y lo vas a buscar y lo descubres, entonces, te vas como embadurnando con todo eso y al final crea una película y dices eso es lo que llevas, pero eso venía a cuento de que no es una música cercana geográficamente pero sí social, eh,... ambientalmente, porque cuando yo fui con mis amigos y digo, ostia me he comprado el último de John Mayall, resulta que estás escuchando blues, filtrado por los ingleses, pero no deja de ser eso lo que después te va a influir y te ayudará a buscar sus raíces y, y en ese sentido, el blues ofrece la posibilidad de que, como las músicas negras en general, tienen la parte importante de improvisación y la parte de improvisación es la que la hace más atractivo porque los compases son muchos más fáciles, es, es una, es una carretera con muy pocas curvas, me refiero a que puedes ir cambiando de carril de una manera cómoda, a lo mejor te pones a tocar jazz y estas todo el día dando giros y ahora subo, ahora bajo, y a lo mejor la conducción es un poco más complicada, en cambio en este es mucho más fácil encontrarte y poder desinhibirte y tocar simplemente y, sin dejar, sin, sin traicionar el estilo, quizá eso, esa facilidad aparente es la que hace que el blues sea, desde mi punto de vista, un poco más atractivo y fue así</i>
9	Vale, vale, y tú has dicho, “eso es lo que yo quiero hacer. ¿no? En un momento determinado dijiste eso “es lo que yo quiero hacer”, ¿no?	<i>Claro, yo quiero tocar como mis ídolos, claro, primero mis ídolos son Eric Clapton y Jimmy Page, por ejemplo, o Jimi Hendrix, y después pasan a ser B.B. King, Albert King, Freddie King, T. Bone Walker, Robert Johnson, etcétera</i>
10	Claro, porque, ¿qué es lo primero que recuerdas de blues que escuchaste?	<i>Lo primero Rolling Stones, lo primero los Rolling</i>
11	Claro, claro, ¿y qué te llamaba la atención, qué te llamaba la atención de eso que...? ¿Recuerdas especialmente algo?	<i>Las guitarras</i>
12	Las guitarras, ¿no?	<i>Las guitarras, me, me, me, bueno yo soy un apasionado de las guitarras, yo no sé, no sé si me gusta más la música o la guitarra, ¿sabes qué quiero decirte?, que, no sé, a mí la guitarra como instrumento, cómo sue, so, sonido y tal, me vuelve loco, a lo mejor, a lo mejor si en la música desaparecieran las guitarras me, me dejaba de interesar la música, no lo sé, para mí la guitarra es, es, guitarra y toda su familia, ¿no?, eh, todos los instrumentos de cuerda me apasionan y... y... y yo lo primero que recuerdo es eso, ¿no?, cuando descubro los Rolling Stones, veo que las guitarras tienen una gran importancia y cuando descubro que guitarristas como Eric Clapton tocan como tocan, bueno, yo me vuelvo loco, Peter Green, toda esa gente me vuelve loco y... yo quiero tocar como ellos, quiero tocar como ellos, y cuando descubro que ellos tocan como Freddie King o como B.B. King, yo quiero tocar como Freddie King o B.B. King, y eso, esas son mis primeras, mis primeras impresiones son esas, lo difícil que para mí representaba oír eso y decir “cómo pueden tocar de esta manera esta gente” ¿no?, cuando yo he estado empezando a tocar y tenía mis problemas obvios pero, eh, llega un momento en que te vas acercando al lenguaje que quieres, cuando, cuando lees mucho acabas expresándote como lo que lees un poco, ¿no?, y eso es lo que pasa escuchando muchísima música, muchos discos, muchas veces los mismos discos, tocando encima de ellos... te das cuenta de que bueno, puedes intentar acercarte un poco y en eso estamos</i>
13	O sea, eh, la, digamos que en el primer contacto que tú me comentas con la música que me estás comentando, el primer contacto que tuviste, ¿qué pasó luego, Amadeu?, ¿cómo se fue, digamos, qué sucedió después, cómo se desarrolló tu relación con la música una vez que empiezas a descubrir eso, el Little Red Rooster, los Rolling, cómo se fue desarrollando...?	<i>Me compré una guitarra eléctrica, con mi primer trabajo y mi primer sueldo me compré una guitarra eléctrica y ya está, con los amigos de la escuela montamos el primer grupo y empezamos a intentar imitar a nuestros, a nuestras referencias, ¿no?, tocamos temas de Ten Years After, de Rory Gallagher, de Cream, etcétera, y a partir de aquí pues vamos aprendiendo y descubriendo técnicas y uno te dice una cosa, vas a tocar con otro y te cuenta otra cosa, y así vas incorporando los conocimientos de tu entorno a tu manera</i>

		<i>de tocar hasta que, a medida que vas avanzando y que vas controlando un poco más el instrumento ya sacas el partido a los discos que oyes, y te, y vas absorbiendo toda la información que recibes</i>
14	Claro, porque fue autodidacta, ¿no?, entonces, ¿no?	<i>Yo soy autodidacta, sí, sí, totalmente</i>
15	E ibas incorporando poco a poco lo que ibas recibiendo, ¿no?, o de lo que te, lo que te iba interesando, también, porque ¿en qué sentido te empezó a interesar de verdad la música blues, qué es lo primero que investigaste?, ¿te acuerdas o, o recuerdas?	<i>Una de las primeras cosas, una de las primeras cosas fue el slide</i>
16	El slide, ¿no?	<i>Sí, tocar con el bottleneck, eso, esa es de las primeras cosas que alguien me dijo “es que los negros tocan con slide”, entonces yo toqué con el slide, busqué eso y empecé a tocar de manera que... yo no sabía que se cambiaba la afinación cuando se toca con slide en muchas ocasiones, no todo el mundo pero casi todo el mundo usa afinaciones abiertas para tocar con bottleneck, yo no lo sabía y toqué toda la vida en afinación estándar, hasta mediados de los ochenta o así, que ya entonces ya sabía que existían afinaciones abiertas pero no las usaba porque no, en principio bueno, no las necesitaba, hasta, fue una vez tocando con Louisiana Red me dice: “pero tú cómo tocas” y, y yo pero sí, se toca con afinaciones de acordes y tal... y entonces el tío me explicó cómo, cómo afinaba su guitarra, y no sabía ni cómo se llamaban las notas, por cierto, me volvía loco porque tomaba notas de lo que me decía él, y... pero a partir de ese momento me, me empezó a interesar investigar sobre ese, ese terreno pero yo siempre había tocado en afinación estándar, de hecho sigo haciéndolo ahora pero... pero entonces ya he, ya he incorporado a mi manera de tocar afinaciones abiertas, la de sol y la de re, básicamente, y, y, esa fue una de las primeras cosas que, características del blues, que incorporé a mi manera, con la que empiezo a estudiar un poco, obviamente lo que me interesaba de los guitarristas eran los solos, yo iba de solo, todo el día estaba haciendo solos, empecé antes a aprender puntear que a hacer acordes, los acordes vinieron después, para, todo en un periodo de tiempo relativamente corto eh, pero, lo primera, mi primera, un, ya, mi primera manera de aprender a tocar la guitarra fue con, con solos, quiero decir con notas sencillas, sin acordes, punteo diríamos, lo que se llama puntear, sí, y después incorporando los acordes...</i>
17	Um, se ha cortado, ¿hola Amadeu? ¿Amadeu? Oh, un segundito, a ver qué pasa, ¿qué pasa aquí?	<i>Qué tal vas, ¿Joan?</i>
18	Hola Amadeu, ¿me escuchas ahora?	<i>Sí, te escucho, no te veo, te escucho</i>
19	Ah, no se me ve, un segundito	<i>Ya vendrá, ya vendrá, ¿tú me ves a mí?</i>
20	Yo te veo a ti y te escucho pero un segundito a ver si te puedo... a ver te cuelgo y te llamo un momentito, ¿me respondes? Ahora, no sé qué ha pasado, se ha cortado	<i>¿Vale?</i>
21	Sí, sí, sí, he, estábamos hablando del, del, del slide, ¿no? Y de lo que empezaste a investigar en técnica musical del blues y lo ibas incorporando a tu forma de tocar, ¿no?	<i>Exacto, exactamente, y ya te digo, en principio lo primero aprendí a hacer es, es, es tocar notas sencillas, punteo, dominar las escalas y todo eso, más adelante, más adelante no me refiero al cabo de cinco años sino al cabo de poco, incorporo los acordes, pero, pero lo primero, la primera, eh, la primera manera de acercarme al instrumento es así, de esta manera, con escalas, y así cada vez pues complicando un poco más la cosa</i>
22	Claro porque tu también me has comentado que había una parte... al principio cuando me comentabas lo de la perspectiva geográfica y cosas que digamos conocías pero que te quedaste con la música, ¿no?, pero ¿también te iba interesando algo investigar, investigabas en su momento la parte esta de, el relato de la música blues, los anecdotarios, la, los bluesman, y toda esta historia...?	<i>Claro, cuando, cuando empecé, yo no sabía que era música negra, em, después me, al, al, al, al decir que me gusta esto, alguien te dice pues esto, el blues viene de los negros, entonces, te encuentras algún artículo, había una revista que se llamaba Rompeolas, que aparecía un artículo que ponía el blues en la portada y me la compré obviamente, y había todo un dossier, te explicaba qué era el blues y quiénes eran sus protagonistas etcétera, entonces yo busco, voy a buscar discos, y, o en las tiendas y pregunto discos de blues y me dicen “ve a mirar a la caja de jazz”, entonces había una cajita de jazz, te estoy hablando de cuando yo tenía catorce, quince años, pues que tampoco conocía la ciudad, ni sabía dónde ir a buscar la información que necesitaba porque tampoco lo conocía, y... te estoy hablando de finales de los sesenta, entonces, las cosas han cambiado notablemente, entonces encontrabas una cajita que ponía jazz y entonces ahí encontrabas algo de blues y lo único que</i>

		<p>encontré fue John Lee Hooker, con lo cual el bofetón fue importante porque salir de una música como el blues inglés, encontrarte con John Lee Hooker, que era absolutamente África, es, es, hipnótica, mantra, etcétera, no entendí nada, no entendí nada, y pensé, esto no puede ser, no se parece en nada a las canciones de los Stones ni... entonces seguí buscando y lo único que encontraba era John Lee Hooker, no sé por qué pero encontré dos o tres discos de John Lee Hooker y no había, no había ya manera de entrar, lo escuchaba y decía: uf, es que esto es muy duro... pero en una tienda de segunda mano encontré uno de Lighnin' Hopkins que se llama Lightnin' Strikes y ese sí, que es que era un blues de Texas mucho más parecido a lo que, con distancia, a lo que yo estaba acostumbrado a oír y considerar que era blues; entonces a partir de ese momento, digo, claro, ahora sí que lo entiendo y a partir de ahí, buscando, buscando, fueron apareciendo otros músicos, Big Bill Broonzy, B.B. King, Albert King, y hay discos de esos que los he fulminado de tanto, de tanto, de tanto hacerlos, hacerlos girar, el Blues Power de Albert King, para mí ha sido abrir el universo de la guitarra eléctrica... y otro el blue, el blue, se llamaba Live and well de B.B. King, son discos que para mí han sido...</p>
23	Increíbles ¿no?	<p>Increíbles, sí, sí, así como, como la biblia, ¿no?, ostia, esto... esto es así, ya está, voy bien por ahí, por ese camino voy bien, entonces ya está, fui tirando, Freddie King, redescubro, entonces descubro el blues acústico con Robert Johnson, y a partir de ahí, y con Big Bill Broonzy, como dije, Big Bill Broonzy es para mí el, el, uno de los máximos referentes en este momento y sigue siéndolo ahora pero pues con el blues del Delta la cosa cambia un poco, me interesa mucho Robert Johnson, me gusta mucho Son House, obviamente Charlie Patton, siempre estoy mucho con lo acústico y me dedico a eso, aprendo a tocar acústico, me compro una buena acústica, me compro un dobro, me compro instrumentos con los que...</p>
24	O sea, en su momento ibas descubriendo eso y decías me voy a comprar un dobro, me voy a comprar...	<p>Sí, quiero comprar esto, me lo compraba cuando podía, porque no había dobros aquí, pero hablaba con las tiendas de instrumentos que a ver si me conseguís uno y efectivamente me consiguieron uno en una feria, en una feria de Alemania me consiguieron un buen dobro, es mi principal dobro y sigue sonando maravilloso y... y, y... voy estudiando lo que es el blues acústico...(cambio) A mediados de los ochenta yo, empiezo, descubro un poco el, el, el blues más cercano al jazz, con, con, es el, es el swing y todo esto, descubro y entonces, me centro en T. Bone Walker, uno de mis grandes maestros y con el que se produce en mi manera de tocar un cierto cambio de estilo, de lenguaje prácticamente es el mismo pero incorporo el lenguaje de T. Bone Walker a mi manera de tocar</p>
25	Oye ¿qué cambio, en qué consiste ese cambio de estilo?	<p>En incorporar el swing de una manera mucho más, más clara y, y, y utilizando el fraseo de T. Bone Walker quizá un poco más sencillo pero, las pausas, eh, no necesariamente un buen solo tiene que ser un solo estridente, histérico y chillón sino puede ser suave y...descubro eso, la melodía, esa, esa, esa especie como de, esa elegancia, no sé si es la palabra, pero, T. Bone Walker marca, marca un cambio importante en la manera de tocar la guitarra eléctrica</p>
26	Y yo me refería también Amadeu a, porque he visto que sueles dar conferencias referente al blues, yo me refería también a la historia detrás de esas personas, ¿no?, el aura que envolvía a los bluesmen y tal, ¿te influyó de alguna manera a la hora de...?, porque... ¿investigaste también de eso, leías cosas referente?	<p>Sí, obviamente, leo, investigo, intento, intento aprender todo lo posible, pero el objetivo de todo esta, de toda esta búsqueda es, para mí, musical, no me considero un teórico, ni me considero un histórico, no voy, no voy, no voy a hacer un libro nunca sobre blues, pero todo esto intento que me ayude a, a, a captar mejor la música que hay detrás de esas, de esas historias, entonces si alguna conferencia o si hago alguna explicación o una clase, todo esto va orientado a la música, no me interesa la anécdota porque sí, un pacto con el diablo o una, una aventura especial o la composición de un tema en concreto no, no es, no es más importante que el tema en concreto, para mí, eso, eso, eso, es, está bien, a mí me da una visión mucho más amplia, mucho más concreta de las cosas y, y me ayuda a entender el por qué pasan las cosas en el blues de una manera concreta, ¿no?, las anécdotas me interesaban más antes que ahora, cuando te vas, cuando te vas formando, a medida que te</p>

		<i>vas formando todo esto hace mucho más atractivo que tú te sientas vinculado a un género, ¿no?, el hecho de que sepas cositas de lo que hacía esto, o que cómo es que la guitarra le sonaba así si tenía el altavoz roto y ponía un papel de periódico, porque le distorsionaba la guitarra, esas cosas, ¿no?, son, son anécdotas que sirven para contarlas cuando eres más joven para como, para, eh, ornamentar un poco todo lo otro, ¿no?, pero a mí lo que me interesa en realidad es el resultado final, un disco suena independientemente de las anécdotas que hay detrás, lo que pasa que el hecho de que estén a veces te hace que lo oigas distinto y eso, eso es lo interesante, eso es interesante</i>
27	Entonces digamos que hemos ido hablando de eso un poco y me has ido comentado muy bien eso, pero yo suelo preguntar, podemos hablar de un estilo personal en música, entonces, ¿cómo aplicarías, cómo se aplica esto a tu caso, no?, ¿cómo, cual ha sido el proceso?, estilo personal, porque yo, el otro día estaba viendo a Chick Corea, una entrevista y decía, “en el jazz somos, es una música muy creativa, tomamos de aquí, tomamos de allá y ya no sé ni quién soy”, alguna cosa así, ¿quién es, quién es Amadeu, en, en medio de todo...?	<i>Claro, mira yo creo que los estilos, los estilos personales no son más, ahora voy a decir una chorrada probablemente pero, no son más que la in, la in, la, la incapacidad de tocar como nuestros referentes, eh, probablemente Stevie Ray Vaughan, para poner un ejemplo que todo el mundo conoce y es uno de los grandes referentes de la guitarra eléctrica, ya no digo de blues sino digo de la guitarra eléctrica, es quien es porque no pudo ser ni Jimi Hendrix ni Albert King, porque si hubiera sido Albert King no hubiera sido Stevie Ray Vaughan nunca, y, y lo mismo con Hendrix, es, él, él es un buen alumno de ambos, pero mejor Stevie que Hendrix o Albert King porque, porque él no es ni una cosa ni la otra, ellos hicieron su trabajo, y él, obviamente, en su discurso se oyen a los dos, pero los lleva a su propia incapacidad de tocar como ellos, entonces la manera en que él se acerca a sus referentes hace que su lenguaje sea único, entonces ¿quién es Amadeu Casas desde esta perspectiva? Pues podría ir como un caldo con todos metidos dentro y saco lo que puedo de cada uno de ellos, me gustaría tocar como B.B. King, me gustaría tocar como T. Bone Walker pero no lo hago, como que no puedo, pues toco lo que me sale, entonces ese es mi lenguaje, ¿quién soy yo?, ¿tengo mi propia, mi propia identidad? Probablemente la gente que me ve bien debe distinguir mi manera de tocar, dice “ostia, este es Amadeu Casas, probablemente, pero tampoco estoy seguro que sea así, ojalá fuera así, ya me gustaría, ¿no? Pero también es, es debido un poco a eso, a la incapacidad de tocar como los grandes maestros a los que, en los que intento reflejarme, no sé, no sé si esto es una buena respuesta o no pero creo que va por ahí la cosa</i>
28	Buenísima	<i>Si yo pudiera tocar como, como Stevie Ray Vaughan, tocaría como Stevie Ray Vaughan, seguro, pero como que no puedo, entonces (risas)</i>
29	Me parece muy buena respuesta, y, oye ¿y cuando empiezas a componer tus propios temas?	<i>Pues mira, justo después de, de, de la, de que nos, con Blues Messenger, la banda con que, en la que tocaba con Big Mama, se disolvió, entonces me empecé a plantear, yo siempre pensaba que compondría cuando estuviera preparado pero según ese principio nunca estás preparado, entonces llega un momento que se separaron los Blues Messengers y pensé “qué hago”, pues voy a hacer mi proyecto y voy a empezar a componer, y empecé a componer</i>
30	¿Eso cuando fue, en los ochenta?	<i>Hace, no, noventa y cuatro</i>
31	Los noventa	<i>Sí, en los noventa</i>
32	Porque ¿tú hasta entonces habías estado en grupos, o sea...?	<i>Grupos, siempre hacíamos versiones, siempre tocábamos standards, y temas que intentábamos buscar, este tema, este otro y... nunca había compuesto, a lo mejor alguna tontería, un temilla y tal pero no de manera, de manera regular, sino era una cosa muy aislada y... y... fue a partir de ese momento que me lo planteo hacer una, empezar yo mi propio proyecto, y mi propio proyecto se aparta del blues, como un eje...</i>
33	Se apartó del blues, o sea que ese, ese caldo, ese caldo que me has dicho antes, te daba, cuando quisiste componer, te dio ese caldo para algo que incluso no tenía que ver con el blues, ¿no?, podemos más o menos decir, ¿no?	<i>Es que, es que, me gusta, me gusta explicar este, esto porque creo que es importante desde mi punto de vista. Yo tengo un gran respeto por el blues, obviamente, me encanta que se me considere un guitarrista de blues, me gusta antes pertenecer a este clan que a otro cualquiera, me siento muy orgulloso de ser un músico de blues y que alguien me considere músico de blues para mí esto es lo mejor que me puede pasar. Ahora bien, si yo compongo mis canciones, por el propio respeto que tengo a este estilo, que es muy alto, soy... no es que sea incapaz, es que no me siento bien haciendo un blues,</i>

		<p>poniéndole una letra mía, un instrumental sería, es distinto, porque un instrumental, los instrumentos en sí no tienen ni idioma ni acento, es el que tú le das, si consigues que suene, ya está. Pero cuando le pones una letra, cuando le pones, la cosa ya es distinta, yo no puedo componer en inglés porque no pienso en inglés entonces...cuando hago mis canciones tampoco puedo hacer una estructura de blues y ponerle una letra en un idioma que no es el que le toca, porque lo que he oído y lo que, no me gusta, no, no, no, lo veo raro, es como flamenco en japonés o yo qué sé, o en francés, suena raro, ¿no? No digo que no esté bien, hay gente que lo sabe hacer, yo no. Y, y, y no me interesa tampoco, no, no, a lo mejor si me pusiera, igual, pero ya de entrada, por principios ya no me interesa y entonces lo que hago es apartarme de este estilo en concreto y aprovechar todas las influencias que tengo, que son muchas, y... intentar mantener como un, como una llama de blues en algún, en algún rincón de cada tema, ¿no? Probablemente es mi manera de tocar la que va a mantener, tener el concepto de blues, pero... pero no en la forma, la forma ya entonces son canciones, quizá un poco más, más canciones que no tanto blues o baladas, etcétera, y este es mi, este es mi, mi gran reto, intentar buscar una línea coherente sin traicionar el blues pero tampoco siendo un músico de blues que hace cosas que avergüenzan al género, (risas), no sé si...</p>
34	Vale, vale, manteniendo llamas, ¿no?, está muy bonito cómo lo has explicado, lo has descrito, ¿no?, poniendo una llamita de cada...	<p>Exacto, claro, el blues tiene que estar ahí, porque yo cojo la guitarra y lo primero que hago es tocar blues, no puedo tocar otra cosa, en una prueba de sonido lo primero que hago es hacer un fraseo de blues aunque después vaya a tocar otra cosa quizá, ¿no? Pero, es, el blues, es, es, el blues y la guitarra son para mí una misma cosa, están ahí siempre, siempre están ahí, aunque utilice otro tipo de, de traje para vestirlo pero es, es por eso, por una cuestión de, de, de excesivo respeto al género, no sé</p>
35	Ajá, entonces me gustaría saber la opinión que te merecen, por ejemplo, las mezclas del blues con otras músicas, por ejemplo de la tradición de aquí, alguna tradición de aquí de España, por ejemplo el flamenco, ¿qué te parecería?	<p>Interesantísimo, interesantísimo (remarcando), me parece muy bien, me parece realmente bueno, eh, el blues, el blues casa con todo, las músicas, las músicas populares y de raíz son muy fácilmente, eh, son mestizas en, de origen, entonces es, es fácil que sean, que sean, eh, maleables con otros, con otros géneros. Blues con música hindú, funciona, blues con música árabe (chasca los dedos) funciona, con música de Mali, funciona, con flamenco, funciona, claro, es que, porque son músicas de raíz, entonces, eh, ah, eh, se, se unen en, en, en el inicio, claro las formas son distintas pero puedes construir algo junto que no traicione ni a uno ni a otro estilo, claro, eso mezclarlo con según con qué, yo no tengo música de raíz, por, por mi ambiente, porque yo soy de Barcelona y en Barcelona la música popular es excesivamente popular en el sentido de que no es música de raíz, es música muy, no sé, la sardana y todo eso, no, para mí tengo muy pocas conexiones con esa música, aunque sea culturalmente mi entorno, no la he vivido, no la siento como mía, porque he crecido con el, con el blues y con la música americana entonces no puedo mezclarla con algo que sea mío, no me puedo considerar como Raimundo, por ejemplo, Raimundo puede, le, le es muy fácil ir de un camino al otro, entra y sale, porque es su música, pero no es la mía, no sé si me explico, yo no he crecido con flamenco tampoco, entonces no puedo, no puedo tocar flamenco, yo no sé tocar flamenco, yo solamente puedo tocar blues y no es mi música porque no me toca, a un tío de Barcelona no le toca tener esa música, pasa que, eh, ha pasado, ha cruzado fronteras a lo largo de la historia y en estos últimos cuarenta, cincuenta años, el blues ya es una música absolutamente popular y absolutamente de todo el mundo, es patrimonio, ni los negros, ahora los negros no tocan blues, los que menos tocan, entonces, casi todos los bluesmen son blancos, entonces...yo también puedo decir que es mi música, creo que puedo decirlo</p>
36	Entonces, en ese sentido, hablábamos de lo de cantar blues en español, me comentabas antes que no lo veías que...	<p>No lo veo muy claro, no significa que no se deba hacer, y lo único que, hay gente que lo hace y lo hace bien, pero... yo personalmente no, yo no, no estoy...</p>
37	Oye, y de la escena, la escena musical española de blues, la, ¿estás al tanto de ella, la conoces, qué te parece?	<p>Conozco cosas, conozco cosas, sí, conozco cosas, obviamente de mi entorno inmediato, como debe ser, ¿no?, conozco la gente, en</p>

		<i>Barcelona hay mucho, muchísima, muchísima música blues ahora, muchos buenos músicos, buenos grupos, y... hay todo un movimiento alrededor del blues que nunca había existido en Barcelona, y que hace que la música se dignifique, hay una escuela de blues, hay una sociedad de blues, hay, hay una escena de blues, em, regular, es decir, puedes escuchar blues casi cada día en la ciudad, en directo, y... eso no había pasado nunca antes, con lo cual se incrementa también el número de músicos que, que, que tocan blues y que salen a tocar blues, entre los aficionados y los profesionales hay un buen plantel ahora en Barcelona, y en el resto de España, obviamente conozco, conozco a la gente de Sevilla, Raimundo, a Lolo, a... a Quique Bonal, a Mingo, toda esta gente, que son colegas y que son, uf, tienen un nivelón realmente importante, son grandes músicos</i>
38	Con Quique estuve hablando ayer, sí, sí,	<i>¿Sí?</i>
39	Sí, sí, sí, sí	<i>Gran guitarrista, muy gran guitarrista, soy superfan suyo, me encanta cómo toca, es muy elegante tocando, me gusta mucho, sí, sí, cierto</i>
40	Entonces estás al tanto también, hay también un foco en Sevilla importante, ¿no?	<i>Importante, siempre lo ha habido</i>
41	Oye, ¿y qué opinas de...? hay algunos músicos que me han comentado que lo ven la escena un poco, pu, la palabra que me dicen es purista, ¿cómo lo...qué opinas tú?	<i>(Pensativo) Sí, es posible</i>
42	Sí, ¿no?	<i>Sí, sí, estoy, estoy, estoy de acuerdo, claro, a mi ahora me es absolutamente indiferente, sinceramente, me es igual, porque yo hago lo que me da la gana, y me es igual si me lo critican, si me dicen que es blues o que no es blues, me da absolutamente indiferente, pero antes no, antes yo también formaba parte de ese clan, considerábamos que el blues era, era, era como un espacio muy concreto del que no te podías apartar, pero eso también forma parte un poco de, de, del aprendizaje, hay que, hay que madurar, hay que aprender que el blues es lo que es, pero el blues es John Lee Hooker, pero también es Stevie Ray Vaughan, y de John Lee Hooker a Stevie Ray Vaughan hay muchas cosas, y, y, si no hubieran, si no hubiera habido gente que se atreve a hacer eso, todavía estaríamos tocando en el delta. El blues, el blues, vamos a ver, el blues es una música moderna, es decir, es o era una música moderna, es decir, es una música que conecta con el, con, con el público, conecta con su audiencia, primero eran los cuatro vecinos del campo de, de trabajo, después la gente que pasa por la calle, después la gente que va a los clubs o a las jug joints o donde sea y después las salas de concierto, conecta con la gente, es moderna, deja de conectar con la gente, deja de ser moderna, ¿qué pasa ahora?, no conecta con la gente porque no hay producción de blues, no hay producción de blues, claro, porque el blues es música de negros, hecha en principio para negros, desde una realidad social muy concreta, que ahora no hacen ni los negros, ni la audiencia negra lo escucha, ni la situación social es la misma, porque los que están ahora más maltratados hacen hip hop, hacen otro tipo de críticas, no usan el blues, los músicos, la población negra, no escuchan blues prácticamente, entonces, ¿el blues quién lo está haciendo?, los negros universitarios que recuperan sus raíces, pero gente que vive bien, que tiene un nivel social importante, que vive en las grandes ciudades, en un apartamento muy mono, entonces "a mí me interesa mucho conocer la vida de mi abuelo que era, que trabajó en un campo de algodón", vale, pues ya estoy en el blues, pero mi realidad no es la de mi abuelo y entonces, ¿qué hacen?, interpretan, son buenos intérpretes de blues, léase Harry Hombrodheart, que es mi amigo, como se llama, Connie Harris, etcétera, son músicos negros pero que, que no son bluesman tampoco, esta es una parte. Otra parte, músicos blancos que recuperan estilos, básicamente los músicos blancos que recuperan el, el, el jam blues o la música de los años cuarenta, con una estética de trajes, corbatas, etcétera, zapatos combinados... no es moderno, estamos haciendo, recuperando a Beethoven, a Mozart, es lo mismo, lo que pasa que con una parte importante de, de, de, de tu aportación personal porque hay una, una, una, el ochenta por ciento del tema es</i>

		<i>improvisado diríamos, entonces tú aportas tu lenguaje a eso, pero un lenguaje que ya no es el tuyo ni estás intentando llegar a una audiencia para que digan ¿has oído el último de tal?, no, porque el último de tal es igual que el penúltimo de cual, em, y eso, eso es, es lo que, lo que actualmente está pasando con el blues, por lo tanto, ahora actualmente lo más interesante del blues es que la música, la música de blues, que la gente que amamos el blues, em, interpretemos, tenga lo que has comentado antes, esta especie de mestizaje, una mezcla con otras cosas para crear algo que continúe siendo moderno en el sentido de conectar con una audiencia que no sean los, los religiosos que van, hoy toca concierto de blues, vamos a escuchar Sweet Home Chicago, I got my mojo working, etcétera, etcétera, eso, eso, eso es lo que hay que intentar evitar, porque Sweet Home Chicago, Got my mojo working, etcétera, etcétera, Caledonia, todas esas que son standards, Shake my money maker, canciones que están en los repertorios de todas las bandas de blues que tocan cada noche, puedes ir cambiando de sitio y oírás tres o cuatro de esos temas seguro, seguro que lo va a repetir cada banda, entonces hay que intentar evitar eso porque para escuchar eso me pongo los originales, creo yo, creo yo, entonces hay que hacer, es algo que sea un poco distinto y mantener vivo el espíritu del blues, es algo que creo yo, no sé</i>
43	Claro, eso creo yo, eso creo que se referían cuando decían lo de purista, ¿no?... estábamos hablando de esto, ¿no?	<i>Claro, es que si tú no tocas el estilo de Chicago, el de Texas, o el de Kansas City, no estás tocando blues porque ahora imagínate que incorporas aquí una balada jazz, dirán “esto no es blues” vamos a ver, vamos a ver, ¿tú has escuchado jazz?, escucha, pero no me escuches a partir de Coltrane o, o... Charlie Parker, escúchame un poco antes, Freddie Kikernilson, Count Basie, Duke Ellington, escucharas blues a saco, Louis Armstrong, Louis Armstrong es uno de los más grandes bluesman que existe, pero eso no se lo puedes decir a alguien que le guste el blues de Chicago porque dirá que no, dirá que no, pero Louis Armstrong canta blues como nadie, y toca la trompeta... porque claro, eso, eso lo traduces en guitarra y es exage, exageradamente potente, es increíble, y estamos hablando de jazz, claro te dirán esto no es jazz, esto no es blues, vale, pues no es blues, pues no será blues, pero sí que lo es, quero decirte, Chick Arrachin, grandes cantantes, ostia, que no son específicamente bluseros, ¿por qué?, no se llama blues porque se llama jazz, pero la música que hacen es lo mismo pero con orquesta</i>
44	Claro	<i>Hay que ser abierto, yo creo que sí, pero esto se hace con el tiempo, también las actitudes cerradas no conducen a nada, hay que ser, hay que intentar tener una perspectiva lo más amplia posible de lo que es el panorama, y para eso hay que conocer, hay que investigar, no te puedes... a mí me gusta el blues de Chicago, solamente el blues de Chicago, pues no sabes la pena que me da porque te pierdes todo lo otro, hay muchísimo blues bueno, muchísimo blues que no es de Chicago, y que no tiene guitarra eléctrica, a lo mejor tiene guitarra acústica, o que no tiene ni tan solo guitarra, yo qué sé, em, hay, hay, en cada, en cada, en cada estilo, en cada zona, se cuecen cosas distintas, todas muy interesantes, es decir, a mí solamente me gusta la tortilla, ¿tortilla?, pero ¿por qué solamente tortilla?, no, es que yo solamente como tortilla pero, ¿por qué?, es absurdo, pues, pues hay muchísimas cosas que se pueden comer riquísimas, ¿no?, claro, pues es lo mismo, yo creo que es eso, yo creo que es eso, y no estoy renunciando al blues en ninguno de los momentos, siempre el blues presente, tiene que estar el blues ahí, y eso hablando dentro del mismo blues no se puede ser cerrado, ni dogmático ni absolutamente talibán, porque eso no lleva a nada</i>
45	Entonces digamos que la relación tuya con el blues ha ido cambiando, ¿no?, porque esa es la pregunta que te iba a hacer pero bueno, más o menos me la estás respondiendo, digamos que tú pertenecías digamos a ese, ese, tú lo has llamado clan, ¿no?, como un clan, ¿no?	<i>Sí, por decirlo de alguna manera, ¿no?</i>
46	Por decirlo de alguna manera, claro, sí, es una forma de hablar, pero que digo, que luego has ido, como tú dices, abriéndote en esa, en esa perspectiva...	<i>Bueno, primero descubro el blues con los músicos blancos, con lo cual, bueno, de una música que me gusta mucho resulta que es de, de una, de una comunidad concreta, vamos a investigar la comunidad concreta, descubres eso y dices ¡j!bua!/, esto es, sí que</i>

		<i>es la bomba, lo otro me gustaba pero esto me gusta más, entonces llega un momento que dices, ¡¡bua!!, esto, nada más que esto, solo esto. Y claro, si te viene otro diciendo eh, George Orwell, eh, este no es blues, eso ya es rock, eso ya es rock, y después, estamos en esa situación de exclusión, y, y vas diciendo no, esto no, “es que esto no es blues”, ¿por qué no va a ser blues?, vamos a verlo, ¿por qué no a va ser blues?, en el momento en que dices, bueno, vamos, esto es así, ahora vamos a investigar un poco más, a medida que vas conociendo te das cuenta de que el blues es lo que es precisamente porque ha habido influencias francesas, españolas, obviamente americanas, irlandesas, claro, depende de la zona suena de una manera o de otra, ¿qué dices que Elizabeth Cotten no canta blues?, ¿por qué no canta blues? Porque las estructuras de sus canciones parecen más música irlandesa que, porque era del norte de Carolina y a lo mejor la influencia era más importante ahí la irlandesa que no la mejicana, por ejemplo, y suena, suena distinto, pero esa mujer canta blues, etcétera, etcétera, ¿no? Entonces al final empiezas a aceptar que el blues es mucho más amplio que doce compases u ocho y que una formación concreta de músicos</i>
47	Y para eso te ha ayudado muchísimo eso, la investigación y el conoci, el querer conocer, ¿no? hay una ansia por querer conocer qué hay detrás de eso, ¿no?	<i>Exactamente, exactamente, exactamente, yo, yo, yo, yo, yo, consulto, voy mucho, soy usuario habitual de las bibliotecas públicas, entonces lo que hago es ir a mirar los discos, y miro discos, y cuando veo alguno que me sorprende o por la portada o por el posible contenido, como que la suerte de esa es que te los puedes llevar gratis, voy allá y escucho y a veces me llevo sorpresas y descubro gente que no hubiera descubierto fácilmente, a lo mejor algún día alguien me lo dice, escucha esto y te gustará, entonces escuchas, escucho música y a veces no tiene nada que ver con lo que me gusta, a veces de hip hop, y a veces te encuentras con... R.L. Burnside, un músico que me parece que era de Detroit y que tocaba al estilo de John Lee Hooker, y que de repente sus nietos le dicen, venga que te haremos un disco, y hacen un disco con bases de hip hop, con un negro cantando blues que te puedes morir, y eso me encanta, ¡¡me encanta!! ¡¡Bam, pu pum!! ¡¡Pá pá!!y el tío I was born in Misisipi...</i>
48	¿Quién es, quién es?	<i>R.L. Burnside</i>
49	¿Cómo se, cómo se escribe?	<i>R.L. que serían las iniciales, R.L</i>
50	Ah, vale, R.L Bur, vale, vale, vale, Burnside, vale, vale...	<i>Este, este, hay, hay unos discos de los últimos que hizo, que se los produce su nieto, su nieto toca un poco la guitarra y le hace, le pone unas bases hip hop, ¡¡pum pupá pupum!!, y bueno aquello camina que no veas, nen, te vuelves loco, y dices ¡ostia qué guapo!, ¿no?, pues las cosas aparecen así, por, por casualidad, me encontré un disco de una señora negra con un, con una guitarra que parecía, no sé qué parecía y digo vamos a verla, y descubrí a Elizabeth Cotten, la que te hablaba hace un momento y ostia, claro, claro, y no es blues de ese que dices, uh qué blues, son cancioncillas pero que, con ese regusto negro de lamento, de no sé qué, que tiene el blues, ¿no? Hay que estar abierto, hay que estar abierto...</i>
51	Oye, en tu caso, en tu caso te quería preguntar, en tu caso eso que tiene de lamento y de, porque antes me has dicho también como vehículo también de alegría y frustraciones, ¿en tu caso también has utilizado digamos la música como...?, hoy... porque había otro músico que me decía sí, pero cambio el repertorio en función de mi estado de ánimo y cosas así, ¿no? ¿Cómo lo ves tú eso, en tu caso particular?	<i>Eh, yo, yo el repertorio lo cambio en función de la audiencia, depende de cómo funciona la audiencia cambias, vas para un lado o para otro en función, hay, hay gente que quiere algo y que tira hacia un lado o hacia otra y entonces hay que tener la habilidad de adaptarte un poco. A mí el blues me ayuda muchísimo, mi estado de ánimo, cuando estoy contento pues el blues es mucho más alegre, cuando no lo estoy, pero em, yo, antes te lo comentaba, yo no sé si es el blues o es la guitarra, lo que sea, pero cuando estoy más jodido cojo la guitarra y al menos durante un rato dejo de estarlo, es como una especie de (se lo piensa mucho)um, no sé, sublimación o de momento de éxtasis o lo que sea, yo cuando toco la guitarra no oigo nada, estoy absolutamente aislado del, del universo, entonces estoy ahí con la cosa, no que esté haciendo, no es que esté haciendo una creación maravillosa y que decir qué bien que toco, no, no, es que es, es una manera, es como una extensión de tu mismo que te ayuda a romper según qué tipo de conexiones con los malos sentimientos. Yo a mis hijos siempre les digo, yo no les he forzado nunca a estudiar guitarra ni música ni nada, si quieren tocar que toquen y si no quieren tocar que no toquen pero les aconsejo que lo hagan, es un compañero que nunca te va, te va a fallar, cuando estés triste</i>

		<p><i>no hay mejor cosa que un instrumento para canalizar tu tristeza y cuando estás contento no hay nada mejor que un instrumento para canalizar, canalizar tu alegría, estás solo con ella (silencio), es una maravilla, es una maravilla, no hay nada que supla obviamente un abrazo, bah, eso no lo, eso no lo, no lo, no lo puede sustituir nadie, pero... pero hay veces que un abrazo no lo tienes cerca y en cambio la guitarra...</i></p>
52	...está ahí...	<p><i>Sí, creo que, yo por eso, la, la, para mí, es, el blues, el blues permite, por lo que te comentaba antes, esa aparente sencillez armónica, em... permite dejarte bastante libre en cuanto tú ya controlas las palabras que vas a usar en el discurso, si no sabes hablar, difícilmente podrás explicar nada, pero si sabes decir cuatro frases eh... el blues te ayuda a explicarlas con mucha más facilidad y desde este punto de vista yo creo que, que es un buen, un buen cauce para dejar, dejar libre cualquier sentimiento. Pero, pero insisto, que esto no es una exclusiva del blues, al blues se le, se le, se le ha, se le atribuían las, las cualidades de, de sentimiento, de dar rienda a tu, a tu creatividad y tal pero es que esto es, esto es en cualquier actividad humana, en cualquier actividad humana tienes que tener la capacidad de expresar tus sentimientos, si estás trabajando en la ventanilla de un, de un, de un supermercado o si estás trabajando haciendo libros o haciendo una pared, lo tienes que hacer con sentimiento, es mucho más difícil cuando no haces, cuando no haces una actividad artística involucrar una parte de ti, pero, pero sí que es cierto que si tú haces las cosas con... eh... con un sentimiento positivo, con, con, con un, diciendo vamos a ver, ahora eh, no sé, voy a redactar una carta, la puedo redactar de una simple manera o puedo intentar hacerla lo más atractiva posible porque la carta la va a recibir alguien, si hago una pared de baldosas vamos a ver, la puedo poner de cualquier manera, poniendo poco material o mucho, que caigan o no caigan, que queden más bonitas o puedo hacerlo de la manera que a mí me gustaría que lo hicieran, poniendo algo de mí, ¿no?, que no se va a notar al final porque las baldosas van a quedar todas bien puestas en cualquiera de las situaciones pero si yo pongo algo de eso, yo cuando termino de ponerlas, yo, no el que me ha pagado, sino yo, voy a decir, vaya, eso ha estado bien, pues es lo mismo con una guitarra, lo mismo con un, conduciendo un tranvía o yo qué sé, yo creo que eso hay que intentar extrapolarlo a cualquier actividad que hagamos porque, al fin y al cabo, es lo que te va a dar la satisfacción personal del trabajo bien hecho o mal hecho, no hay más, no hay más secreto, lo que pasa que el blues ayuda, ayuda, a mí me ayuda porque es el lenguaje que conozco, pero si, si en lugar del blues tocara rancheras, serían las rancheras en la que tendría que meter yo todo mi sentimiento y mi energía, mi saber o no saber, es que a mí no me, no me gusta mucho estos, estos em... estos estereotipos de, “el blues, sentimiento” “el blues, pena” no, el blues no tiene porqué ser la pena, el blues, si hubiera sido una pena, una pena, los negros del sur se hubieran suicidado todos, ¡el blues es alegría coño!, el blues estaba hecho para que la gente olvidara los problemas que tenía durante el día, y a lo mejor la manera, la mejor manera de olvidarlos es cantando sobre ellos, igual, o cagándose en el, en el John Henry que les está maltratando, o quien sea, ¿no? Entonces el, el blues no es por definición triste, es por definición, tiene que ser forzosamente alegre, porque ellos son tristes, porque su situación es triste, porque su ambiente es triste, porque su futuro es triste, entonces la música tiene que ser el exorcista de todo eso, entonces, el blues es, tiene, debería ser alegre, pero a lo mejor la mejor manera de hablar de, de, de las cosas para darles un aspecto positivo, riéndote de ellas o hablando de ellas, es una manera de solucionar un problema, entonces, yo creo que el blues, el blues tiene, tiene la tristeza que debe tener en algunos momentos y la alegría en la mayor parte, en la mayor parte de ellos, la gente bailaba con el blues, entonces no iban a, no iban a escuchar, qué mal estoy, qué mal me tratan, que mala suerte que tengo mi mujer me deja, no tengo dinero, claro que son, pero eso lo hacían bailando, entonces, eh, no sé si, si me explico...</i></p>

53	Sí, sí, te entiendo perfectamente	<i>El blues es sentimiento como puede ser cualquier otra actividad, no sé, (ring, ring) me llaman a la puerta, ¿puedo un momento?</i>
54	Sí, sí, de hecho Amadeu, ¿puedo un momentito...?	<i>Na, nada, un momento</i>
55	Hola Amadeu, sí, es que estaba hablando, he estado hablando con mi mujer que había que recoger a la niña y eso y digo si se puede acercar un momentito... es que me quedan un par de preguntas, dos o tres preguntas, pero eh, em... pues ¿tienes todavía un ratito, no?	<i>Perdona (vuelve), sí, sí, sí,</i>
56	No que me parece un montón de interesante lo que estabas comentándome, de hecho, pero lo que sí, eh, me has dejado claro es eso, que, que el contexto de ellos no es el contexto de uno, ¿no? y que uno lo conoce bien, eso, ¿no? Pero que, aún así, sirve muchas veces para eso que me has dicho de la guitarra que... como compañera y tal	<i>(asiente) claro, claro, es así, es así, es, em... el hecho de conocer más cómo funciona históricamente una cosa te ayuda a entender cómo ha llegado a dónde llegó y te hace sentir más cercano</i>
57	Hay una pregunta que yo suelo hacer referente al blues que es si crees que tiene alguna relación con la forma de ver la vida	<i>(Silencio, se lo piensa mucho), um, no estoy seguro, no estoy seguro, porque cuando, yo cuando no toco, cuando no lo toco la guitarra, soy una persona normal, nadie me identifica como un bluesman, entonces...no hay ningún, creo que no hay ningún patrón en el blues que se, que se, desde mi punto de vista que se, que se pueda traducir en, en una manera de vivir concreta, um...yo sinceramente desde mi perspectiva, no, el blues me, es para mí una música, es mi música, es la música que yo toco y tal, pero no... no afecta mi, no es mi, mi, mi vida en el sentido de que yo hago una vida normal, mi familia, con mi mujer y mis hijos y... y mis actividades, y psss, y el blues está ahí, escucho blues continuamente y...intento aprender, investigar, mirar, leer, pero no, no, no condiciona mi existencia, es una profesión como otra, pero, no desde la vista, el punto de vista de profesión como algo, em... em... cómo se diría... antiséptico, es decir, trabajo y vivo(remarca, separando ambos términos), no, no, yo trabajo y vivo, en, para mí la música forma parte de casi toda mi, mi de, mi existencia diríamos, mi día normal está lleno de música, pero, pero la música no, no condiciona mi, mi, mi manera de, ni mi talante, ni nada, no sé cómo decirlo, no sé cómo lo ven los otros músicos, pero yo...</i>
58	¿No crees que tiene relación, alguna relación con, con la formación de valores de tipo personal o de relación, de tipo personal para uno y de relacionarte con los demás, formarte algún tipo de valores o...?	<i>No lo sé, no lo sé, yo creo que en todo caso no sería el blues, sino sería la música, porque la música es un, es un...</i>
59	Sí, sí, aunque, aunque, sí, si quieres hablamos de la música en general, tampoco... Nos podemos salir del blues porque yo acentué un poquito en el blues pero que no...nos podemos salir de él...	<i>El hecho, la música en sí, tiene, tiene, em... (pensativo), una, una, un valor que, que...que se tiene que realmente, em... tener en cuenta y es el hecho de que normalmente no tocas solo y cuando tocas con gente no es un trabajo mecánico, no puede ser un trabajo mecánico, entonces hay, hay, hay una comunión importante entre los músicos que están, que estamos tocando, tan en un ensayo, en una actuación, en una grabación o lo que sea, tiene que haber, tiene que, tiene que haber cosas más allá de lo profesional porque si no, no funciona, puedes tener, encontrarte con músicos que solamente vamos a hacer un bolo pero no nos conocemos de nada y vamos a tocar un día, y puede salir genial por lo que sea, por lo, por, pero, pero tiene que haber unos valores, o de respeto o de mutua admiración o algo así para que funcione eso un día pero para que funcione siempre tiene que haber, em... una comunión humana, tiene que haber algo, es una cuestión de piel, entonces yo ya hace, desde hace muchísimo tiempo, los músicos con los que toco no tienen, no tienen por qué ser los mejores, que lo son, pero tienen que ser amigos míos, tiene que haber complicidad, tiene que haber "cosa", hay que saber reír, hay que saber quejarse, hay que saber compartir un rato fuera del escenario, hay que saber ir a cenar o a comer o salir con los chavales, quiero decir, una complicidad personal para que musicalmente funcione muchísimo mejor, de hecho yo casi siempre trabajo con los mismos músicos y durante muchísimo tiempo y cuando aparecen nuevos es porque se produce eso, una, una vinculación personal que ayuda a que la profesional funcione también</i>
60	Vaya, se cortó otra vez, te voy a llamar otra vez yo, no sé qué pasa... (tono de llamada) vaya, se ha cortado otra vez	<i>Bueno, ya está</i>
61	Dime, dime	<i>Te decía que hay, hay mucho, compartes mucho rato, mucho tiempo con los músicos, no solamente las, el rato del concierto, solamente las pruebas de sonido suelen ser un par de horas antes o tres de que se produzca el concierto, después cuando se termina el concierto</i>

		<i>hay que desmontar y marcharse etcétera, etcétera, e inviertes más, una hora y media o dos más en irte, es decir, que, estás cada, en un concierto puedes tardar cinco, entre cinco, seis, siete horas compartidas con gente que, que después estarás una hora, hora y media tocando solamente, por tanto hay que tener una cierta complicidad y un buen rollo para que después funcione todo y... en ese sentido creo que, que es, es, es importante la música pero no el blues en sí, sino la música para que estas relaciones sean fluidas, sean agradables, y que todo el mundo esté contento, no sé, es, es, las relaciones humanas, al fin y al cabo</i>
62	Eh, eh, yo hago esta pregunta, suelo hacerla, eh, un poco en relación a... también si crees tú que la música puede cambiar el mundo...	<i>Al mundo no lo puede cambiar nada, (risas), lo único que puede cambiar el mundo es el dinero, y si la música da dinero igual lo cambia pero tal como están las cosas, yo lo veo todo muy mal, no sé, la música no creo que cambie el mundo, lo que puede hacer es distraerte un rato de los problemas que trae el mundo en sí, pero... no creo que la música esté preparada para cambiar el mundo, uf, ¿qué mundo?, aparte, hay tantos mundos ahí... No, no lo creo, sinceramente, yo creo que la música está para ayudar, para ayudar individualmente o... o en pequeños grupos a, a olvidar los problemas y hacer un poco lo que hacían los bluesman, exorcizar sus propias, eh... circunstancias negativas, no sé, pero cambiarlo en sí... no lo veo muy factible</i>
63	...Porque tú me has comentado, antes hemos saltado del blues a la música, ¿no?, para hablar de lo que me has comentado de la comunión con los músicos, ¿no?, pero ¿el hecho de dedicarte a la música crees que, eh, cambia un poco cómo, cómo se ven las cosas o...?	<i>Sí, yo creo que sí,</i>
64	Sí, ¿no?	<i>(respuesta muy pensativa y con pausas todo el tiempo) Yo creo que sí, porque yo creo que cualquier, cualquier actividad (pensativo) relacionada con el arte, con la creatividad, o con llámala como quieras, ayuda a que, a que, las, las cosas sean mejores, uf (dubitativo), no sé si eso es una utopía, pero, pero creo que desde el arte es, es de donde se tiene que hacer que el mundo sea un poco mejor, um... los artistas suelen ser gente en principio que hacen, hacen lo que hacen porque quieren hacerlo, no, no es el objetivo no es la fama, dinero, todo eso, eso no, lo hacen, lo hacemos porque nos gusta por encima de cualquier otra cosa y que por eso harías lo que fuera, ¿no?, entonces, partiendo de aquí, hay muchas cosas que se olvidan, el, el, el exceso de egoísmo, la ambición desmesurada, todo eso, no tienen lugar cuando, cuando estás tocando, al fin lo único que cuenta es, estás tú con tu grupo, con el público, es lo único importante y es ese momento como de comunión mística, eso no se puede suplir con nada, entonces yo creo (pensativo) que por ese lado, eh, (se corta), y se, en ese caso, nos volvemos ya como todo el mundo, no voy a decir que los músicos sean una persona, ay qué bien, qué ideal ser músico pero un poco, un poco sí va por aquí la cosa, creo, no sé si esa es la pregunta que me hacías</i>
65	Sí, sí, sí, no, no, totalmente iba por ahí, lo que pasa es que se ha cortado un poco, justo antes la, la, lo último, ¿lo último que has dicho qué era, exactamente, es que se ha cortado...?	<i>Decía que...</i>
66	Cuando me decías, no es que los músicos diga yo uy qué persona	<i>Claro, no es los músicos sean, sean, sean, eh, una maravilla de gente, todos los músicos son buenísimos, ¿no?, porque te digo, en cuanto terminas de tocar, tienes los mismos problemas que todo el mundo, hay que, hay que llenar la nevera, hay que pagar el alquiler, etcétera, etcétera, y... y en eso estamos todos igual, pero en el, en el rato largo que se invierte en hacer una actividad musical te conviertes como en buena gente, no sé cómo decirlo, ¿no?, parece, todo el mundo parece más bueno, luego ya no, luego somos todos iguales pero, en ese rato, parece que seas una excelente persona, no sé</i>
67	Vale, pero entonces, digamos que algo sí crees tú, aunque me has dicho lo de que está chungo de que la música cambie el mundo pero algo sí que me has comentado de que el artista tiene que intentar algo ¿no?...?	<i>Claro, una, una de las, de las, de las, eh... fuerzas que tiene cualquier persona que se dedique al arte, es decir, a una actividad de creación, es que está delante de un público, normalmente una actividad artística necesita su público, si es para una exposición, como si es para un libro, como si es para la música, en un momento u otro necesitas un público, y, porque si no, no tiene sentido hacer un arte anónimo, y como, como escaparte, puedes, puedes convertirte en la voz de mucha gente que no tiene voz, eso, y eso</i>

		<i>puede ser bueno, debería ser bueno, em... pues eso, de que, de ahí a que consigas cambiar algo va un abismo, pero, pero que sí que, que sí que deberían, que de hecho está, está ahí la, la, la posibilidad de hacerlo, sí, en eso estoy de acuerdo contigo, eso sí</i>
68	Hay otra pregunta que te quería hacer, qué sentido le das tú a esto que le comentaron a Jimi Hendrix en los sesenta, um, eh, un periodista que le dijo, ¿se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero? Y le dijo Jimi Hendrix, “sí, sí, cuanto más dinero hago más blues puedo cantar”, ¿qué, qué te parece?	<i>Bueno, me parece una buena respuesta, ya me gustaría que me la hicieran a mí también, jeh!, la pregunta, no por lo del blues sino por lo del dinero, (risas), que... que sí, que no tiene nada que ver, no tiene nada que ver, estamos hablando de circunstancias después del concierto, pero es lo que, lo que comentaba hace un momento y es que cuando estás en el escenario hay algo que te hace un poco distinto a una persona normal, te hace que tus problemas tanto si son buenos como si son malos, bueno si son buenos ya no son problema, que tus problemas se queden, queden abajo del escenario, entonces... Hendrix podía tocar blues con dinero o sin dinero, eso está clarísimo, y... y en, en mejor, en menor medida, porque Hendrix era quien era, cualquiera puede hacerlo, igualmente, con un traje de Armani o con unos pantalones del mercadillo, es lo mismo, el blues es, es un lenguaje, si lo sabes hablar, lo hablas bien, es decir se puede, ¿se puede escribir sobre el Tercer Mundo desde un sofá?(silencio, pensativo), quizá sí, quizá no, pero si tienes las palabras, puedes hacerlo, ¿por qué no?, bien, puedes hacerlo bien, hay que saber utilizarlo todo eso, si lo sabes utilizar, ¿qué más da el traje que lleves?, yo creo que sí, que el blues se puede, se puede, es que es un, es el mito de que para tocar blues tienes que ser negro y del sur, y estar maltratado, obviamente para crear el estilo sí, para crearlo</i>
69	Para crearlo, ¿no?	<i>El estilo, el estilo ya está creado, lo único que tienes que hacer es interpretarlo, porque para, para, para, para tocar clásica no tenías que ponerte una peluca con bucles ni ponerte la levita esas, ¿por qué yo tengo que ser negro y no sé qué, que sería lo mismo no? Yo controlo el lenguaje como tú controlas Vivaldi, claro, entonces yo creo que, que sí se puede, sí que se puede, claro que sí, una cosa es la música otra cosa es, es el dinero y etcétera, etcétera, le decían a Clapton también, Phil Collins le tiraba en cara, pero cómo puedes tocar blues con trajes de Armani, a mí me parece que Clapton puede...</i>
70	¿Quién?	<i>Phil Collins le decía a Clapton</i>
71	Ah, Phil Collins, el batería, que era, fue su batería durante un tiempo, ¿no?, también, ¿no?	<i>Exacto, tocó con él bastante tiempo, sí, y le produjo algún disco, el August y eso</i>
72	Y Phil Collins se lo decía a él, ¿sí?	<i>Se lo decía a Clapton porque hizo From the Cradle, el disco ese de blues que hizo hace, hace veinte años o así, uno que era todo blues, que tocaba a la manera de los clásicos, de Elmore James, de, de Muddy Waters, etcétera, pues él le comentaba, “cómo puedes tocar blues vistiendo de Armani”, claro, pues, yo creo que puede tocar blues porque conoce muy bien el estilo, porque conoce el lenguaje, y porque toca de cojones, y la prueba está que el disco suena cojons, está muy bien, entonces es la misma pregunta que a Hendrix, sí que se puede, claro que se puede</i>
	Es que también habría que preguntarle a Phil Collins, “bueno, y lo que tú haces, por qué... hay que vestirse, cómo hay que vestirse lo que tú haces, ¿no?... quiero decir	<i>Claro, claro, claro</i>
73	Oye, ¿y cómo ves la música blues, el futuro de la música blues?	<i>No lo veo, no lo veo, de momento no es que sea pesimista es que creo que, que estamos ahora en un, algo tiene que pasar para que deje de ser solamente una música de género reinterpretada mil veces, debería pasar alguna cosa que aportara algo y no ha pasado nada desde que murió Stevie Ray Vaughan</i>
74	Sí, ¿no?, desde que murió... oye, ¿me escuchas?	<i>Sí, sí</i>
75	¿Desde que murió en accidente de helicóptero, creo que fue, no?	<i>Helicóptero, sí, sí, desde que murió él no ha pasado nada, porque no han, no han habido músicos... él aportó algo al blues que es esa, esta energía bestia del rock'n roll y no sé qué, y un lenguaje que todo el mundo imitaba y, eso, eso fue bueno, buenísimo, y desde él no ha pasado nada, todo el mundo toca, hay muy buenos músicos, buenísimos, un nivel espectacular de músicos, obviamente, pero novedades, que han aportado, algo que, que digas, “ostia el blues sigue interesando a la gente porque mira qué pasa”, um, no, estamos, todos, de momento estamos en, en, en la eterna mimetismo, el eterno este, repeticiones, imitaciones, a la manera de, a la manera</i>

		<i>de cual, pero novedades no hay, entonces deja de ser moderno, deja de ser, deja de existir, claro, no interesa un género que no aporte cosas nuevas, creo yo, no sé</i>
76	¿Y tú dentro de lo que es el blues y dentro de la música, cómo ves tu futuro, proyectos...?	<i>¿El mío?</i>
77	Sí, sí, sí,	<i>¡Bueno! Como siempre, picando piedra, yo soy un obrero de... (risas), de mis métodos, voy haciendo lo que puedo, sí, yo me veo así, trabajando día a día que es lo que, lo que hemos hecho toda la vida, sí, sí, no esperamos muchas, muchos milagros, pero si podemos seguir haciéndolo me doy por satisfecho</i>
78	Eso, has presentado, el otro día vi un video nuevo, ¿no?, un video nuevo de una canción tuya...	<i>Sí, sí, ahora me he metido, he musicado a un poeta de, de, de aquí del Ampurdan, que es un poeta muy poco conocido y me ha interesado mucho el trabajo y lo he pasado superbién</i>
79	¿Cómo es? ¿Has musicado sus poemas?	<i>He musicado sus poemas, sí, los he vestido de la manera que, con mis influencias y todo eso</i>
80	Sí, lo que hablabas antes, ¿no?, del caldo, cómo lo has ido...	<i>Sí, exacto, esos, esos universos paralelos, pero que el blues está ahí siempre, tiene, debería estar ahí, espero que esté, y estoy en ello, ahora estamos intentando mover este disco pero sin mucha, tampoco esperando grandes cosas porque el mercado está como está</i>
81	Pero es un disco, ¿ese es el disco que me hablas de la, musicar los poemas de este poeta?	<i>Está hecho, está hecho...</i>
82	Ah, ¿ya está, no?	<i>Está, ya está</i>
83	Ah, ¿que creía que era un anticipo o algo, no?	<i>No, no, ya está hecho, es de, acaba de...</i>
84	Oye me enteré en Facebook, ¿Facebook tienes?	<i>Sí</i>
85	Yo es que me lo saqué hace poco, digo, me meteré y voy viendo las novedades y eso, ¿no? Y de ahí escuchando...	<i>Sí tengo Facebook, tengo página web Amadeu casas, que lo puedes buscar en el google y por ahí, añade las cosas que hago y los enlaces, sí, voy haciendo cosillas, y bueno conciertos continuamente, obviamente</i>
86	Pero por allí, por aquella, o sea por, por tu zona, ¿no?, ¿bajas un poco por aquí?, ¿no, no?, menos...	<i>A mí no me contratan fuera de aquí, nen, yo lo intento y no hay manera, no hay manera, no hay manera, a ver si, a ver si conseguimos movernos un poco pero las fronteras son muy, muy marcadas, muy marcadas, cuesta mucho moverse, y... a mí personalmente me cuesta muchísimo</i>
87	Hablando de fronteras, ¿viajaste... alguna vez a Estados Unidos buscando un poco esas, esas historias del blues y tal, no,?, ¿no?	<i>Nunca he estado en Estados Unidos, nunca estuve ahí, nunca, me gustaría, la verdad es que ahora, ahora pienso, hasta ahora no me, no me atraía mucho pero ahora me gustaría echar un vistazo por ahí a ver qué pasa, nunca, nunca, nunca fui</i>
88	¿Sí? Pero en base a eso, ese conocimiento que tienes del blues y eso, ¿irías buscando algunas historias de estas o...?, porque hay alguno que sí que me ha comentado que viajó en ese sentido...	<i>Sí, hay gente que lo han hecho, y eso es interesante, a mí me gustaría básicamente conocer un poco los sitios que imagino y me siento, me siento como si hubiera estado ahí un montón de veces, donde han pasado cosas, Clarksdale, la zona del Misisipi, el río, el Yazoo, y todo eso, me gustaría mucho conocer esos sitios, verlos, donde se movían ellos...pero, no sé si lo haré algún día...</i>
89	Es curioso sentirse, haber estado en algún sitio donde en realidad, en realidad no, no hemos pisado la, la tierra allí, ¿verdad?	<i>Yo es que, tengo la, tengo, tengo la sensación de cerrar los ojos y me imagino exactamente cómo son, yo creo que, que si algún día voy, voy a pensar, "sí claro, era así, no podía ser de otra manera"</i>
90	(risas) Hay una cosa, ya para terminar, hay una cosa que se me ha olvidado al principio cuando hablábamos de, de, de cuando empezabas tú a escuchar música, ¿esa era la época, era la época todavía franquista, no? ¿Sesenta, setenta, no?	<i>Claro, era finales de los sesenta</i>
91	¿Cómo era la, cómo era España, te acuerdas, en relación, en relación por ejemplo con la música?	<i>Horrible, horrible, era horrible, había muy poca cosa, costaba muchísimo conseguir discos. Nosotros estamos cerca de Andorra, entonces, íbamos a comprar discos a Andorra, yo muy pocas veces porque no tenía manera de llegar, pero había gente que sí que iba, entonces cuando iba hacían lista y de escondidas bajaban discos. De esa manera he conseguido tener muchos discos que aquí no aparecieron hasta muy tarde o que aparecían con portadas mutiladas, como la del Sticky Fingers de los Stones o cosas así, ¿no? O la de, el de, cómo se llama, la del Electric Ladyland de Hendrix, con las chicas desnudas, de aquella época, eso si te pillaban...y, y lo, lo, lo conseguíamos así, por gente que iba a Andorra, o gente que, con amigos que iban y traían, o alguna vez que íbamos nosotros y comprábamos algún disco, solo te comprabas uno, a lo mejor se lo compraba un compañero para repartirlo y lo dividíamos entre todos, porque las cosas las hacíamos así y los discos que</i>

		<i>conseguíamos comprar... mira, yo no conocía a Elvis Presley, porque aquí no había, no llegaban los discos de Elvis Presley, llegaban muy tarde, hasta que, hasta el In The Ghetto, imagínate tú, In The Ghetto,</i>
92	Joder eso ya...	<i>Eso ya era muy al final y era una balada que pensabas, este tío es el rey del rock'n roll, macho, yo creo que es el rey de la, de la salsa porque, ya me dirás tú, pero...</i>
93	¿Y ni siquiera por la radio tampoco sonaban las cosas...?	<i>Sonaba muy poca cosa música extranjera, cogíamos Radio, Radio Luxemburgo por las noches</i>
94	¡Guau! ¡Radio Luxemburgo!	<i>Que emitía, emitía en abierto, entonces allí ponían mucha música moderna, mucha música rock, mucha música inglesa, Radio Luxemburgo, era una emisora que era un barco</i>
95	Ah sí, sí, pero eso fue una buena, digamos...	<i>Esto lo cogíamos con onda, con onda larga, por las noches y podíamos escuchar música</i>
96	¿Y tú lo, lo escuchabas, no?, ¿en tu caso, eso ha sido...?	<i>Sí, sí, sí, sí, con el transistor</i>
97	¿...que ha sido una buena escuela esa o más que nada ha sido la de buscar vinilos y eso?	<i>Con lo de buscar vinilos yo también lo que sí que hacía es me compraba periódicos ingleses, me compraba el Melody Maker, y el New Musical Express con lo cual ahí por un lado intentaba aprender inglés, quiere decir, por deducción ibas aprendiendo, y después, después allí habían todo lo que pasaba en la escena inglesa que era muy importante, salen las novedades discográficas, los conciertos, la gente, los músicos americanos que pasaban por Europa, y eso era una buena manera de aprender, sí, sí, pues no llegaban aquí, era muy difícil encontrar discos eh</i>
98	Era muy difícil, ¿no?...?	<i>Sí, sí</i>
99	O sea, era una labor digamos, de, de, de investigar, de oye, de hablar entre vosotros...	<i>Sí, sí, amigos y amigos, mira este, el padre de este que tiene un disco de no sé qué, esas cosas eran así, cuando comprábamos nos repartíamos el botín porque claro, no teníamos dinero suficiente para pagar, comprar muchos discos, en aquella época, chavales de catorce, quince años, se compraba uno, uno, un disco, otro, otro, y entonces hacíamos como discoforums y escuchábamos los discos mil veces hasta que, o con la guitarra intentando sacar cosas...</i>
100	¿Hacíais discoforums?, o sea en casa...	<i>Bueno, eso nos encontrábamos en casa, eso, llámale como quieras, nos encontrábamos en casa de uno y poníamos los discos, o singles, Lp's, y ahí a escuchar todo el fin de semana, sábados por la tarde, domingos por la mañana, todo el día escuchando los discos que traíamos, ibas con cinco discos y a reventarlos, una vez, otra vez</i>
101	Anda que no ha cambiado eso, ¿eh, verdad?	<i>Claro, ahora aprietas un botón y tienes el universo, estoy aquí hablando contigo que estás en Sevilla, ¿estás, donde estás?</i>
102	En Rota, en Rota, en Cádiz, en Cádiz...	<i>Ah, ¡en Cádiz! ¡ah, joder, qué lejos, todavía más lejos!, imagínate, con un botón...</i>
103	Estamos en la otra punta...	<i>¿Y qué estás haciendo con esto?</i>
104	Esto es una, previo a lo que se supone que tiene que ser mi tesis, ¿no?, no sé si al final irá, irá encaminado a lo mismo o lo abriré a jazz y a otra, otro tipo de historia, digamos que ahora lo hemos acotado un poquito al blues para hacerlo un poco más operativo pero en realidad es lo que tú comentas, ¿no?, el blues, blues, jazz, esto lo otro, está todo... pero es un trabajo un poquito... me surgió a partir de querer hacer algo con la serie Tremé, ¿la has visto?, ¿la serie americana Tremé?, es una serie que va sobre, es una serie de ficción pero tiene mucho de social y de real porque va sobre unos músicos en Nueva Orleans después del Katrina, cómo reconstruyen sus vidas, y eso, yo te la recomiendo si sueles ver series y tal...	<i>¿Cómo se escribía?</i>
105	Se llama, Tremé, te, erre, e, eme, e, es un barrio de Nueva Orleans, Tremé, o sea, es en verdad, tiene un acento en la e, en francés, porque es un barrio de allí francés, de origen francés, y estaba interesante y entonces en una asignatura en la carrera, que se llama psicología cultural, bueno en la carrera no, posterior, en el, en el, en un, cómo le dicen ahora, le dicen máster pero digamos que es, lo que se hace luego si quieres seguir...	<i>Posgrado</i>
106	Posgrado, exactamente, había una asignatura, se llamaba Psicología Cultural, que digamos se centra en las manifestaciones culturales y en cómo le damos sentido un poquito a la existencia a través de eso, los productos culturales, del arte, de la música, la pintura, me interesó eso y quería hacer algo de eso pero era un poco complicado, porque era como reconstruir o construir sobre algo que alguien ya había	<i>Pasa que, ellos, ellos tuvieron la suerte de que los músicos de blues americanos estaban aquí, estaban vivos</i>

	construido, ¿no?, porque digamos que ya la serie... entonces pues me comentó Jorge, mi, mi profesor de, que me está llevando la tesis, pues me comentó, oye mira sería interesante cómo ha sido el viaje de, igual que hay muchos estudios sobre el viaje del blues a Inglaterra y cómo lo vuelve, una circularidad, pues sería interesante eso, pero en España, lo que pasa que claro, en España no ha vuelto digamos, no ha vuelto de alguna manera para allá, sino que, como hizo, como hizo, como hicieron los ingleses que, de alguna manera volvió el blues hacia allí, hacia Estados Unidos incluso algunos ni conocían qué era aquello, ¿no? Decían oye...	
107	Exacto, claro	<i>El retorno fue mucho más fácil, pero ahora mismo... de todas maneras ya, haremos algo ya desde aquí, les vamos a mandar un, un par de clases a esos a que se enteren de qué va la cosa (risas)</i>
108	Pues eso, en eso es lo que ando, Amadeu, y he entrevistado a varios músicos y bueno ya hice, ya hice un trabajo para la asignatura esta en concreto, hice un trabajo con Alan Bike, que es un músico catalán, por cierto, ¿me escuchas?, ¿hola?, se ha cortado (llamamos otra vez) vaya, se ha cortado...	<i>Ahora</i>
109	Ahora, lo siento	<i>No sé qué pasa, es que no sé cómo funciona eso...</i>
110	Ahora no se ve	<i>Me estabas hablando de, de Álvaro, ¿no?</i>
111	Sí, de Al, ¿oye lo conoces, no?	<i>Hombre claro, si hemos tocado juntos y todo</i>
112	Entonces ¿lo conoces a Álvaro?	<i>Sí, hemos tocado juntos y todo, claro, claro, claro, hace mucho que no está por aquí</i>
113	¿Sabes que se ha vuelto a Barcelona, no?	<i>No, ¿ha vuelto?</i>
114	Se ha llevado aquí en Rota, viviendo, cerca, de hecho yo he dado clases con él, he tomado con él, porque bueno, yo, me gusta la batería y soy batería pero, bueno no me dedico a... profesionalmente, pero me interesa también la guitarra, entonces he estado con él dando clases durante unos tres años cosa así, y vive muy cerquita aquí de mi casa, pero se ha llevado aquí nueve años pero ya ahora se ha vuelto pa'llá	<i>Ah, no lo sabía</i>
115	No sé, creo que está en Barcelona, Barcelona, sus padres creo que son de Balaguer me parece... pues no lo sabía yo que habías tocado con él	<i>Sí, sí, hace, debe hacer dos o tres años me parece, que presentaban disco los de Justo y los Pecadores, que son un grupo de rock que hay aquí</i>
116	Ah sí...	<i>Yo colaboré en su último disco con unos temas y el día de la presentación él vino y estuvo tocando con nosotros ahí, sí, sí, hace muchos años que lo conozco, de cuando estaba en la Ley Seca y todas esas cosas</i>
117	O sea que, ¿que digamos que lo conoces de hace tiempo?	<i>Mucho tiempo, pero mucho, tendría pelo y todo</i>
118	(risas) pues se lo voy a decir que he estado hablando contigo, pues sí, con él hice, hicimos una entrevista, la verdad que fue muy bien y y el trabajo dio para un montón y digamos que esto es la continuación de todo eso, un poquito más, digamos, extenso, y luego pues que quisiera contactar luego ya más adelante para, ya he terminado, digamos, hoy, ¿no? pero, más adelante con músicos así que juegan un poco entre líneas con no sólo el blues, el jazz, sino incluso flamenco o gente como Javier Ruibal, gente como Chano Domínguez, cosas así, ¿sabes? Digamos que también se mueven en la misma línea que tú, que me has comentado de, de, de tener un norte, un, el blues, el jazz y unas músicas, y luego irte moviendo por cosas que te han tocado de cerca y eso, en eso andamos, yo creo que, bueno, ha sido, ya hemos acabado, y la verdad que ha sido muy agradable hablar contigo, no solo lo que me has contado sino cómo me lo has contado, la forma de contármelo, que ha sido muy conciso, muy claro, y muy, y de una manera muy rica y, yo te lo agradezco mucho	<i>Un placer, ya sabes cualquier cosa estoy a tu disposición</i>
119	Te seguiré la pista musical, hombre...	<i>Pues venga, (risas), a ver si hace por un día, vemos por ahí al sur a tocar algo, ya lo veremos</i>
120	Vamos a ver, vamos a ver	<i>Estuve hablando con Raimundo hace poco para ver si hacíamos algo juntos, vamos a ver</i>
121	¿Ah sí? ¿Y eso?	<i>No sé, dijimos de hacer algo, vamos a ver si lo podemos hacer, claro eso es otra cosa</i>
122	Ah, ¿tú con Raimundo también tienes conexión?	<i>(asiente) hombre el mundo este es así, con Lolo hace millones de años que nos conocemos</i>
123	Con Lolo Ortega, el de la Caledonia...	<i>Caledonia, sí, sí</i>
124	Estaría interesante porque eso, sería ya meter el flamenco ahí, el blues, el rock...	<i>Sí, estaría bien, a ver si lo hacemos, ya, a mí me gustaría, me gustaría</i>

125	Pues genial, muy bien, pues bueno mucha fuerza y mucha energía para tus proyectos Amadeu	<i>Igualmente, que te vaya superbién y que te den el Cum Laude como mínimo</i>
126	Oye, si sale algún tipo de publicación y tal referente a esto, que bueno, que va para largo, pero eso, te lo paso, ¿vale?	<i>Obviamente, sí, lo esperaré, lo esperaré con mucho gusto</i>
127	Pues nada, un placer Amadeu, muchas, muchísimas gracias por la entrevista que ha sido interesantísima	<i>Gracias por contar conmigo</i>
128	Gracias, hasta luego	<i>Ciao</i>

ANEXO 3: TRANSCRIPCIÓN MINGO BALAGUER

	<i>ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL</i>	<i>ENTREVISTADO: MINGO BALAGUER</i>
1		<i>¿Tú me ves?</i>
2	<i>¿Tú a mí sí me ves, no? ¿Y me escuchas bien?</i>	<i>Sí espérate, voy a intentar poner la cámara, cámara frontal, un segundo</i>
3	<i>Ok, ah, ahora, ahora te veo bien, ahora te veo bien</i>	<i>Qué tal hombre, qué pasa</i>
4	<i>Un segundito, un segundito Mingo, un momento, que voy a poner esto</i>	<i>Vale</i>
5	<i>Vale, eh... Hola</i>	<i>Hola, qué tal</i>
6	<i>¿Cómo estás? Encantado de conocernos aunque sea a través de, de Skype</i>	<i>Igualmente, igualmente hombre</i>
7	<i>Y muchas gracias por, por querer colaborar conmigo en esto hombre que...</i>	<i>Nada, nada</i>
8	<i>Que, que la verdad que es una suerte para mí poder contar contigo, con tu experiencia como músico</i>	<i>Gracias hombre, gracias</i>
9	<i>Bueno, eso sí, yo eso, quería pues eso, que habláramos un poquito sobre tu relación con la música, sobre todo con relación con el blues y... bueno ya si luego quieres que te explique alguna cosita un poquito más de lo que, de lo que yo estoy haciendo con la tesis pues bueno pues ya te pongo más en contexto, ¿no?, ¿tú me escuchas bien?</i>	<i>Sí, sí, perfectamente, perfectamente</i>
11	<i>Vale, vale, yo te veo a ti bien y te escucho también bien, vale, vale, yo pues eso, lo que te comentaba en el email a mí me gustaría... bueno el otro día me, me comentó Luis que estaba, estábais preparando un, unas actuaciones, ¿no?, para noviembre, ¿no?</i>	<i>Sí, estamos preparando unas actuaciones que tenemos ahora a principios de noviembre, ahora estaba viéndolo precisamente que ya está anunciado y vamos a aprovechar para grabar</i>
12	<i>Ah, qué bueno</i>	<i>Queremos grabar un, bueno, que sea nuestro primer disco entre los tres, con Paco Simón, no sé si lo conoces, de...</i>
13	<i>No, no, no lo conozco, no lo conozco</i>	<i>Paco Simón es un músico, bueno yo lo conozco prácticamente de la misma época de cuando yo empecé, lo que pasa que el empezó en Madrid, y el es músico de una banda que se llama Red House, entonces...</i>
14	<i>Red House, ah, pues me suena, me suena</i>	<i>Eso, te sonará seguramente, pero este hombre es más conocido porque el antiguo programa que hacia Wyoming que se llamaba CQC, caiga quien caiga,</i>
15	<i>Ah, vale, el rubio, ¿no?</i>	<i>¿Cómo?</i>
16	<i>Uno que era rubio, ¿no?, más o menos o con...</i>	<i>Sí, él era, bueno, rubio o pelirrojo, sí, que tocaba la guitarra, sí, en el grupo de ese programa, con el reverendo, que ha muerto hace poco, que era el pianista, y un batería, entonces pues se le conoce por eso, porque ha estado muchísimos años haciendo el programa, pero es un músico ya consagrado de toda la vida ¿no?, y bueno, yo tengo mucha amistad con él porque prácticamente empezamos en, lo mismo que yo empecé aquí en Sevilla con una banda, mi primera banda que tuve digamos a nivel profesional que se llamaba Caledonia Blues Band, pues él empezó en Madrid debutando con, con otro artista, bueno él empezó por su cuenta pero ingresó en las filas de un guitarrista de Madrid que se llama Tonky de la peña, no sé si lo conoces,</i>
17	<i>Tonky de la peña</i>	<i>Tonky de la peña, sí, un guitarrista de blues que hay, que digamos que ha creado escuela, prácticamente todos los músicos que actualmente hay en Madrid, hoy en día de blues y en, y en gran parte de la península, han ingresado en las filas de Tonky que ha sido digamos el precursor a nivel de música blues en España vamos, entonces pues este hombre tocaba en su banda, ¿no?, cuando yo lo conocí, desde entonces hemos coincidido en muchos sitios y somos muy colegas y con el grupo llevo trabajando mucho tiempo también, pues si quieres empiezo desde el principio, a resumirte un poquito lo que, lo que ha sido mi vida dentro este mundo, ¿no?</i>
18	<i>Sí, sí, no, a mí me encantaría, solo que primero te quería plantear una cuestión un poco más, de una forma un poco más general y abierta, para situarnos un poquito, yo te quería hacer la pregunta, eso, de una forma muy general y muy abierta, ¿qué significa para ti, Mingo, el blues en tu vida?</i>	<i>Para mí mucho, el blues para mí es lo más importante que, o sea, una de las facetas más importantes de mi vida, ¿no?, yo, yo empecé, yo descubrí la música antes que el blues, yo desde los once, doce años, ya tocaba un poquito la guitarra pero escuché, escuché el sonido de la armónica, o sea, a mí me entró primero la armónica y después el blues, yo cuando descubrí lo que era la armónica, pues fue, siempre lo cuento, porque pienso que es así, siempre en toda mi biografía, todo lo que veas por ahí, pues verás escrito, en una excursión que hice</i>

		<p>en concreto a Córdoba en el colegio, iba en un autobús, en una excursión escolar en segundo de bachillerato o algo así, pues escuché a alguien que tocaba la armónica y ya pues, me, me alucinó, yo de alguna manera intuía que yo, sí es verdad que tenía oído, entonces yo tocaba entonces lo que era la melódica, una especie como de, de pianola que se soplaba y tal, pero cuando yo oí la armónica, que era la típica armónica de doble canal, Hohner, ondulada, que había antigua, pues a mí me, me, me dejó impresionado ese instrumento y de hecho pues le pedí a mi madre que me comprara una y, y yo tocaba la música de aquella época, te puedes imaginar, ¿no?, te estoy hablando ya de hace un montón de años, yo tengo ahora cincuenta y seis, y eso fue con once años, pues la música que se tocaba, aquí el blues prácticamente no existía en España, no había, o apenas empezaba a través de las bases americanas que había, entonces pues yo, ya te digo, empecé a chapurrear cositas con la armónica y tal, y luego pues en el colegio pues a través de amistades y tal pues empezaron un poco a, a, a meterme a través de los discos que entraban como, ya te digo, por las bases americanas de aquí de Rota y de Morón, empezaron a pasarme grupos y discos de, de, el primero digamos armonicista que descubrí pues fue un tal John Mayall, que era un músico británico que, pues, lo primero que entraba aquí era blues británico, digamos, y luego pues, y luego empezó a entrar blues americano y ya pues empecé a descubrir a músicos de blues antes que armonicistas, músicos de blues blanco, me gustó mucho ese tipo de música, y luego pues ya empecé a descubrir a músicos y armonicistas ya norteamericanos, de color, afroamericanos que le llaman ahora, y fue cuando ya realmente pues me, me apasionó ese tema ¿no? Y ya a raíz de entonces ya, pues no sé, catorce, quince, dieciséis años, cosa así, pues ya me metí en este tema y la verdad es que siempre me encantó, a nivel siempre de, de eso, de, de los solos pues intentar imitar lo que yo oía con la armónica y recopilar discos y los elepés que había en esa época y tal, y luego a raíz de eso pues ya digamos que me enganché en ese tema, es una cosa que siempre, porque es una cosa que te apasiona, ¿no? Todo el mundo que conozco que está con esto le apasiona de una manera especial, ¿no?</p>
19	Ajá, sí, sí, a ti te apasionó desde que... oye pero eso que escuchaste primero de armónica ¿no te acuerdas qué era?, ¿qué estilo o quién era?	<p>Yo, yo, el, el, el primer, la, lo primero que yo escuché de armónica de blues fueron cosas de John Mayall, que él... ¿sabes quién es, no, John Mayall?</p>
20	Sí, sí, que empezó Eric Clapton con él, ¿no?	<p>Exactamente, yo me compré, me acuerdo que me compré en una cadena de tiendas que ya no existen hace muchísimos años que se llamaba Simago, me compré un single, un, un, un single pequeñito, tenía un tema que se llamaba Room to Move(1969), que es uno de los de los, de los singles de éxito que, que tuvo este hombre y, y yo pues la verdad es que lo gasté escuchándolo, ¿no?, yo tenía los típicos estos pickups que había pequeñitos con radio incorporada y tal y a mí me gustó mucho este tema, luego ya pues empecé, seguí escuchando grupos, eh, eh, británicos en los que había armonicistas y gente como Ten Years After, Keef Hartley Band, y toda esta gente digamos británicos de la época, ¿no? Y ya pues empecé un poco a descubrir lo que era el blues, luego ya el remate, el remate fue cuando ya, a mí lo que me dejó, escuché un disco a través de la radio, porque aquí seguíamos mucho las emisoras de radio que había en aquella época en los años setenta y tal, escuché a Muddy Waters con, con un armonicista que no sabía ni quién era que luego resultó que es James Cotton, uno de los más famosos que hay dentro del, del, que sigue to, permanece vivo, cosa extraña porque casi, prácticamente casi todos han muerto y yo cuando escuché esa armónica me pareció una cosa completamente distinta ya, e innovadora y especial, no tenía nada que ver con, a pesar de la calidad y de lo que había en esa época de intérpretes de blues británico, blancos todos, pues cuando yo escuché esta cosa me pareció una cosa muy superior y ya pues entonces empecé a investigar a, a través de eso y poco a poco pues eso, a hacerme con discos y tal y luego ya pues una una labor de, de, de digamos, de investigación y de búsqueda, y, y lo que pasa es que entonces había muy pocos referentes, ya si quieres, si entramos más adelante ya te comentaré lo que hay, a día de hoy, lo que se ve en la gente joven que hay a día de hoy, la diferencia que hay porque en</p>

		<i>aquella época no había nada, te lo tenías que buscar todo a partir de gente que tuviese, éramos ávidos coleccionistas de, de vinilos, y, y, y de todo lo que caía en nuestras manos de información sobre eso, como aquí estaba censurado, estamos hablando de la época de Franco y tal y luego pues la, la cultura que había aquí en esa época, ya ves, años setenta, a nivel de ese tipo de música, el año setenta y ochenta que coincidieron con la movida madrileña y tal, pues era muy poca, ya luego empezaron a surgir grupos pero bueno, resumiendo, mi pasión empezó en esa época y desde que lo escuché pues he seguido este tipo de de, de, de música, de palo digamos, dentro de la música, pues me encantó y me fascinó, vamos desde el principio</i>
21	Eso, sí, sí, a mí me interesa mucho eso que tú has dicho de, de que vayamos luego un poquito a, a eso, ese ese estudio que hiciste en las raíces, esa investigación y eso, a mí me encantaría hablar de eso, pero yo te quería preguntar, específicamente, específicamente tú me has dicho que en un viaje que hiciste con la escuela o el colegio, te llamó la atención la armónica, pero eso no era que tu escucharas... tu ahí no sabías identificar todavía, "eso es un blues" sino que tu escuchaste alguien tocando la armónica ...	<i>No, no, de hecho yo no escuché blues, yo no escuché blues hasta más adelante, eh, eh, incluso antes que escucharlo por discos, te explico, yo escuché ahí lo que fue el sonido de la armónica, fue lo primero que me, que me atrajo, la armónica, la armónica a nivel convencional</i>
22	Eso, eso, eso, eso, ¿pero qué era, un tema pop?, ¿era un tema pop o algo que sonaba por la radio?, ¿da igual, no?, tú lo escuchaste...	<i>No, yo lo recuerdo, yo lo escuché a alguien, a un chaval que había delante mía que estaba...</i>
23	Ah, vale, ah, vale, vale	<i>No era, no era nada, sino un chaval que tenía una, se la pedí y me gustó el tema, pero que ya en esa época se tocaba, pues qué te digo yo a ti, con la armónica pues se tocaban cosas de, de, de Los Mismos, de Karina, de, de, del Baúl de los Recuerdos, el Tamborilero, canciones de navidad, villancicos, cosas de Mocedades, o sea, canciones tradicionales, ¿no?, yo no tenía ni puñetera idea de que existía un género que se llamaba blues, no tenía ni idea</i>
24	Claro, claro, claro	<i>Sí es cierto que luego, ahora que lo, que lo dices, una vez estando por allí por el barrio, yo vivía en la zona de Bami, de aquí de Sevilla, una zona que se llama Bami, y un día pues sí pasó un chaval, sí pasó un chaval que hacía unos sonidos muy, muy atípicos con la armónica y entonces pues yo lo, lo paré, recuerdo, eso hace muchísimos años, y, y, y me enseñó lo que era una armónica diatónica, que es la armónica que se toca para blues, que es una armónica de 10 agujeros solamente, y, y, y no de doble canaleta, porque antes la armónica que yo te digo que yo empecé a comprar, el tipo de armónica era la armónica de, de, de las que tenían cuatro, cuatro canales en un, en un solo agujero, dos para soplar y dos para aspirar, eran las armónicas que había entonces que no sirven para tocar blues. Yo cuando vi a, o escuché los primeros sonidos así de blues, así de la armónica, me quedé muy impresionado. Luego sí es verdad que más adelante había un chaval, que me parece que se llamaba Alejandro Amores o algo así, estudiando bachiller, que ese hombre sí tenía una gran discografía de, de lo que es de blues y de rock, de Jimi Hendrix, Joe Cocker, todo lo que hacía en esa época, y ese hombre también chapurreaba un poquito con la armónica, y me enseñaba "mira, Mingo, esto es lo que se... esto es blues, tal y cual, y bueno ahí empezó un poco el tema, ¿no?, como quien dice pero, ahí empezó, ya empezaba a venir por varios sitios porque ya empezaba a introducirse un poco la música aquí en España, pero fundamentalmente a través de, de músicos ingleses. Si querías escuchar música norteamericana pues tenía que ser a través de coleccionistas que o bien tenían familia en el extranjero o bien le llegaba música a través de las bases americanas que había aquí</i>
25	De las bases, eso también me interesa, de hecho tú sabes que yo soy de Rota, ¿no?, que aquí pues ese tema pues sí que es verdad que toca, que se sabe que por ahí entraba y por Morón y...yo te quería comentar una cosita, ¿qué te llamaba la atención Mingo de la, de la de la armónica, qué te llamó la atención que...?	<i>¿De la armónica o de, o de la armónica blues o de...?</i>
26	De la armónica blues, del blues, del blues y en concreto cómo te llamó tanto la atención, que tú me has dicho que te llamó tanto la atención la armónica pues en concreto pues de eso, de, primero de qué te llamó la atención del blues, porque lo primero que escuchaste del blues me has dicho fue John Mayall, ¿puede ser?	<i>Sí, digamos que sí, que fue John Mayall, yo creo que sí, yo es que ya, ya se me va un poco porque posiblemente hubiese escuchado también... (pensativo), yo creo que sí que fue John Mayall lo primero que yo escuché en cuanto a armónica sí (más convencido ahora con lo de la armónica) porque igual muchas veces cuando no conoces un género no sabes si quiera que estás escuchando una armónica, o no sabes que estás escuchando un saxo, no sabes que estás escuchando</i>

		<i>no sé, igual yo había escuchado algo pero no lo identificaba, pero lo primero claro que yo escuché, el tema blues que yo escuché a mí me pareció algo, eh, eh, fuera de lo normal</i>
27	¿Y te llamó mucho la atención, te llamó mucho la atención, fuera de lo normal? ¿Y, qué, qué, qué era, qué era, no se puede describir algo o...?	<i>Buff, no, la verdad es que no era, era una cosa, era, era, era un, era un, un, un disco que hizo John Mayall, una grabación en directo, creo que el disco se llamaba, creo recordar que se llamaba California, no, no, no, Twenty, Twenty more(se refiere, como luego rectificará, acordándose, al disco The Turning Point, de 1969), me parece que se llamaba, y era, era, California era una canción que había dentro, y era una grabación en acústico, no había batería, o sea, había, había flauta, guitarra, armónica y voz</i>
28	¿Ese puede ser Usa Unión? ¿Ese puede ser Usa Unión?	<i>No, Usa Unión no sé si vino antes o después, esto se llama, el disco se llamaba eh... The Turning Point, The Turning Point, y de ahí se extrajo un single del éxito mundial y por todos los años que lo toca siempre Mayall, incluso ahora que está ya muy mayor, en sus, en sus conciertos, que se llama Room to Move, eso fue lo primero, que era un tema muy dinámico, muy, muy, muy visceral, ¿no? muy, muy no sé, a mí me llamó mucho la atención, pero más me llamó la atención cuando escuché luego una armónica, cuando escuché a James Cotton tocando con, con, con Muddy Waters, y cantando, eso me llamó muchísimo más la atención porque era una cosa totalmente diferente, fue otro tipo de interpretación</i>
29	¿Por qué, por qué?, ¿qué, cómo?, eso, eso es lo que me interesa a mí, eso es lo que me interesa a mí, las diferencias y cómo lo percibías tú en aquel momento, ¿cómo recuerdas tu...?	<i>Pues no lo sé, más profundo, mucho más profundo, si lo tengo que decir de alguna manera, mucho más profundo, yo esta, yo recuerdo yo estaba, yo escuchaba todos los días la, la, la, Rosa María Pinto, que era una, una locutora que había, eh, en esa época había Jose Luis Jurado, y gente que, que, que pinchaba cosas de rock y de blues y yo escuché una vez, escuché un, un, un disco que tengo, me lo compré en vinilo, y en cd lo tengo también, de Muddy Waters que se llama con Get No Drying (se refiere a Can't Get No Grinding, álbum de 1973) que es el título de un tema de, de este hombre, y, y lo escuché, es más, puso, pusieron el, el disco completo por la radio, yo fui a comprármelo al día siguiente al Corte Inglés, me costó 300 pesetas de aquella época, y, y lo que había, lo que había, lo que se escuchaba ahí era, era más profundo, era, era una cosa que no tenía, tenía similitud con lo que se escuchaba de blues digamos europeo o británico pero era mucho más profundo, era más, no sé cómo explicártelo, más visceral y más profundo, te llegaba más, cosa que te, que te dejaba, aunque no quiero desmerecer con esto ni mucho menos el blues británico o el blues blanco que se hacía entonces, porque yo empecé con eso, y, y, y me gusta mucho pero esto era diferente, esto es una cosa como, como si tu escuchas, qué te digo yo a ti, como si escuchas a los flamenquitos y de buenas a primeras escuchas a Camarón, ¿no?, o escuchas algo así, lo otro es mucho más profundo, una cosa así, ¿no?, era más, más profundo y que te llena más, ¿no?</i>
30	Claro, ¿eso cuándo fue Mingo, eso de, de escuchar ya algo más profundo, más adelante?	<i>A mí, a mí, a mí, sí, más adelante, evidentemente más adelante, pero que no sé decirte si fueron, no sé decirte si fueron a lo mejor 4, 5 años más tarde de lo que yo te digo que es cuando yo escuché...</i>
31	O sea, que fue en aquella época, quiero decir que fue por aquella época, no fue diez años después ni nada de eso...	<i>Sí, sí, no, no, a lo mejor fueron dos, yo ahora mismo tengo demasiadas lagunas mentales de, de poner en pie, me acuerdo de, de cosas muy bien y de cosas apenas me acuerdo pero no sé decirte a lo mejor qué fue primero, ya voy perdiendo un poco la noción de qué fue, tengo cosas muy marcadas que sé cuándo fueron antes y después, pero no sé precisarte el tiempo exacto</i>
32	Vale, vale, no, no, no, yo tampoco quiero...	<i>Sí, sí, sí</i>
33	No quiero, no te pido, quiero decir, quiero que nos relajemos, que tampoco quiero yo precisión ni nada, sino que, eso sí que lo tienes tú muy claro, aunque no sea preciso cuándo ni cómo pero antes fue una cosa y después digamos se desarrolló hacia algo más profundo que te gustaba, te gustaba incluso más, ¿no?, me dijiste...	<i>Sí, sí, sí efectivamente sí, sí, me gustaba mucho más, claro que sí</i>
34	A mí en esa primera, en ese primer contacto a mí me interesa un poco que hablemos, aunque sea un poquito, tú recibías cosas de, ¿te llegaba algo por, por, por la base de Morón o de Rota?, ¿tenías amigos o contactos o algo...?	<i>Tenía, tenía amigos, eh, en clase, y, y compañeros de barrio, eh... yo vivía en Bami y tal, que sí le, a ellos si le llegaban discos</i>
35	¿Y tú te sorprendías de que llegaran algunas cosas que tú, no se podían escuchar, porque, ¿tu, tu vía cual era en realidad, la radio, la radio?	<i>Sí, sí, mi vía es la radio, mi vía era la radio, entonces no había ni cassettes siquiera, te estoy hablando, la vía era, lo que yo te hablo,</i>

		<i>había, en la época esta, había vinilos y radio, yo lo que he escuchado fundamentalmente era la radio, era la radio</i>
36	¿Y no te sorprendías de verlos a ellos con discos o con cosas que tú no podías, que todavía no habían llegado aquí?, ¿eso es verdad que pasaba? Quiero decir, que yo como tengo treinta y cuatro años, yo no sé...	<i>Había gente que sí lo tenía... generalmente era gente mayor que yo, generalmente era gente que era mayor, que tenía a lo mejor tres o cuatro años más que yo y entonces pues ya había descubierto eso antes y bien a través de familiares, luego un poco más adelante descubrí al que es el padre de la armónica, un poco más a través de un gran amigo mío que todavía vive, vamos que mantenemos contacto, que vive en Huelva, que se llama Manuel Martín, Manolo Martín, eh, su hermano estaba estudiando en Inglaterra y trajo, y me regalo él a mí, sabiendo que a mí me apasionaba esto, el, un disco de Sonny Boy Williamson que es uno de los de los padres del blues, es un disco que si quieres ahora te lo enseño, lo tengo por aquí, eh, estaba escrito a pluma, dedicado por un amigo al hermano de este amigo mío, este amigo mío se lo regaló al hermano, el hermano me lo regaló a mí, y yo cuando escuché esto fue ya el súmun también, fue, fue más o menos, fue un poquito después a lo que te hablo de cuando escuché a Muddy Waters, pero esto fue ya un, esto fue ya un solista digamos, esto fue ya un disco de él, tocando precisamente con Eric Clapton, dentro de un grupo de blues británico que se llamaban The Yardbirds (se refiere efectivamente al disco "Sonny Boy Williamson and The Yardbirds", grabado en 1963 pero comercializado en 1965), entonces era un concierto en Inglaterra de cuando esta gente traían a Inglaterra el American Folk Blues Festival, porque esta gente traían a toda la gente que no, que no, nadie la quería en Estados Unidos, que eran todos los, todos los, los artífices del, del blues allí, los traían y hacían festivales en Europa, pues luego grababan con músicos británicos, que los músicos británicos estaban flipados con todos esos negros que venían de allí, entonces este disco cayó en mis manos, ahora si acaso en una pausa lo busco, lo tengo por ahí y te lo enseño y ya con eso me quedé, me quedé flipado, y era, todo eso, era todo a través de amigos, de contactos, el hermano de este que estaba en Inglaterra estudiando, este que tenía ya cierto poder adquisitivo porque este, este compañero que te digo, Alejandro, que estaba trabajando con, que estaba conmigo estudiando, estaba trabajando ya en el Corte Inglés y entonces tenía cierto poder adquisitivo, se movía, compraba discos, un vecino de donde yo vivía que, que estaba trabajando su padre en donde, donde yo trabajo ahora pero en lo que era antes construcciones aeronáuticas y tenía relación a través del aeropuerto con gente del mundo de la aviación y a través... de cualquier manera a través de las bases le llegaba de jazz sobre todo, de jazz y de blues, y cosas así, ¿no?... el, el, el hermano de un amigo mío a lo mejor que también tenía, tres o cuatro años mayor que yo, y que también pues, pues le interesaba este tipo de música y conseguía discos a través de... cosas así, vamos, porque es lo que se, todavía no había, no había mercado o sea, aquí, cuando, yo recuerdo cuando fui a comprar el disco este que escuché por la radio al Corte Inglés de Muddy Waters, eh, tuve que preguntar dos o tres veces porque nadie lo conocía y había uno o dos por allí perdidos, eh, no, no, no había mercado prácticamente, no había... no se podían obtener</i>
37	Oye hablando un poquito de cómo era España en aquellos momentos, la relación que la gente tenía con la música, ¿qué me puedes contar, cómo era España en aquellos momentos...?	<i>Bueno</i>
38	Bueno me has comentado algo de la época franquista y tal, sí, sí, podemos, háblame un poquito más de eso...	<i>Sí, bueno en aquella época, eh, eh, este tío que yo te digo de la clase por ejemplo, al que le gustaba Grand Funk Railroad y todos estos músicos, el Jimi Hendrix, todos estos, era un bicho raro, era un tío que tenía el pelo largo, era, era un tío este que se consideraba un bicho raro, la gente decía este tío está loco, este tío en clase pues, me acuerdo que en trabajos manuales se llevaba allí un, un magnetofón de estos de cintas y ponía este tipo de música y la gente, quillo quita eso ya, tal y cual, era una cosa extraña, ¿no? Era, era, era una cosa pintoresca, luego ya un poquito más adelante ya empezó, empezaron aquí Julio Matito y Smash y toda esa historia, y todo ese rollo, empezó aquí, coincidió con ese movimiento, eh, y lógicamente todo el mundo que le gustaba, que le gustaba este tipo de música era, digamos, el rebelde de esa época, se vestía, me acuerdo que se, que se llevaban</i>

		<i>las casacas estas militares verdes, coincidiendo un poco con, quizá, con la imagen de, del movimiento del, del Vietnam y toda la historia, porque sí, había gente todavía que sus padres estaban en, a través de las bases, en, en, todavía en Vietnam, y toda esa historia, pero vamos eso era, yo ahí tengo un poquito de confusión en cuanto de qué año... de qué año, desde que yo escuché por primera vez, porque como te dije, hay, hay, hay una época, hay unos años entre lo que, cuando yo escuché la armónica, y empecé a descubrir este tipo de música, ya cuando empiezo a descubrir este tipo de música es cuando ya de alguna manera, eh, bueno, involuntaria no, voluntariamente empiezo ya a moverme por estos círculos, ¿no?</i>
39	Sí, sí, sí, o sea tú una vez que, eso te quería yo comentar, una vez que el primer contacto que tuviste con la música o tu primera, digamos, fascinación con la música, en concreto con la música blues, a partir de ahí, ¿qué, qué, qué sucedió después de ese primer contacto, empezabas a formar grupos...?	<i>Espera, espérate, espérate...</i>
40	¿...o dabas clases con alguno o practicabas tú por tu cuenta, qué pasaba...?	<i>Nada, nada, yo siempre, yo siempre he sido autodidacta, yo siempre he sido autodidacta, y, y, y yo entonces lo que hacía digamos era intentar imitar lo que yo escuchaba en los discos, ¿vale? Y como te dije antes, sin ningún tipo de información, o sea, yo no sabía lo que yo escuchaba y trataba de imitar, no sabía, no sabía técnicas ni sabía nada de nada, eh... ya está, eso, eso fue, y luego a raíz de, de que fueron pasando los años y eso pues siempre de alguna manera u otra yo iba conociendo gente que, que le gustaba este tipo de música y lógicamente pues yo me acercaba a este tipo de movidas, ¿no?, eh, em, y ya está, luego yo estuve mucho tiempo fuera, y... yo estuve cinco años fuera de España y yo cuando volví fue cuando ya, poco tiempo después empecé digamos ya a trabajar con lo que fue la primera banda esta Caledonia que fue cuando ya me metí digamos, entre comillas, aunque no tenía ningún tipo de experiencia pero cuando me metí digamos un poco más profesionalmente a ello, porque yo siempre he trabajado para la calle, yo no he estado dedicado full time a la música, yo nunca he estado...</i>
41	Ah, es que eso no, es que eso se ha cortado la comunicación, eh, ¿qué dices, que no trabajabas, o sea, la, no te dedicabas a la música no?	<i>No, no, no, yo nunca me he dedicado a la música, yo la música la he tenido como, como, como, como hobby al principio, y ya, y ya con los años lo tengo como, digamos, como un pluriempleo o una segunda fuente de trabajo pero yo no, yo no me he dedicado a la música cien por cien, no soy músico digamos lo que se dice profesional que vivo de la música ni mucho menos, evidentemente ahora al cabo de los años, bueno y en los años, en los años, mediados finales de los ochenta y los noventa, que fueron los años dorados aquí, donde había dinero de verdad, sí ganaba mucho dinero con la música pero como yo tenía, tenía mi trabajo y yo me dedicaba a otra cosa lo que pasa es que el resto del tiempo pues lo, lo, eh, yo, yo entraba a trabajar a, bueno y sigo entrando, de siete a tres de la, de la tarde, o incluso algunas veces más, pero que yo los fines de semana me metía en una furgoneta y me iba a tocar por ahí y prácticamente pues todos los fines de semana los pasaba tocando, ¿no?, porque era una cosa que no me, no me pesaba porque era lo que realmente me motivaba, me llenaba, ¿no?, entonces digamos que ha sido una segunda, una segunda fuente de ingresos económicos, pero que no me dedico cien por cien a eso</i>
42	Pero te, eso te lo he preguntado porque como tú me has dicho, a partir de que entraste en la Caledonia, ¿no? Blues Band, digamos que fue un poquito más relacionado con el mundo profesional pero, ¿antes?, eso es lo que yo te quería preguntar, ¿antes, cuando a ti te fascinaba esa música, lo que te dedicabas digamos era a hacer lo que había en los discos, a aprender lo que había en los discos, no?	<i>Claro, siempre, siempre pues había, acudíamos a bares y sitios donde había gente tocando y lo típico, a lo mejor tocaba algún tema con ellos pero siempre a nivel amateur, ¿no?, en la calle, con amigos con guitarras y tal y cual, pero siempre, luego conocí a otro armónico que falleció hace unos años aquí en Sevilla, que le apasionaba, se llamaba Rafael Barbudo, le llamaban Rufus, e hicimos mucha amistad y tocábamos los dos, él tocaba muy bien la armónica también y tocábamos los dos juntos, tocábamos en la calle, pero cosas así, a nivel amateur, ¿no?, nada profesional</i>
43	Claro, claro, vale, vale, vale, y, y entonces ya luego, ya empezó un poquito más específicamente aunque se, mantenías tu trabajo pero cuando entraste en Caledonia ya la cosa fue un poquito más...	<i>Sí, sí, ya nos dedicamos en serio, ya estuvimos después de estar un año juntos pues ya sacamos nuestro primer disco, luego el segundo, luego el tercero, luego el cuarto y ya a raíz de eso pues ya formé otro grupo, otro más y hasta ahora que tengo pues varias historias, voy un poco de freelance y además tengo mi cuarteto aquí en, en, en Andalucía, pero toco con gente de, de la península y ya, vamos ya si</i>

		<i>quieres nos adentramos un poco más en este tema pero que yo me empecé a dedicar digamos profesionalmente ya a partir de año ochenta y siete, ochenta y ocho, a partir de esa época...</i>
44	¿Y tú me podrías recordar, tu podrías recordar en qué sentido te empezó a interesar de verdad la música blues, en qué sentido, em, qué es lo que empezaste a investigar o a rastrear de blues, qué es lo primero que te interesó de verdad, que te hizo ir más allá, no, de...?	<i>Sí, obviamente primero saber qué era, porque yo no, no, no tenía ni idea de lo que, de lo que era, yo, bueno, tenía, sí esto es blues y tal, pero no, eh, eh, intentar, intentar localizar el, todos los grupos que había en la época, em, hombre fundamentalmente a mí en esa época lo que me interesaban eran grupos que tuviesen armonicistas o que sonara la armónica o que la armónica formase parte... porque el blues... ha habido épocas y hay muchos, un montón de palos dentro del blues, hubo una época en la que, una época determinada en Estados Unidos en la que un grupo de blues que no tuviese armónica pues no, no, no tenía éxito o no triunfaba, lo que pasa es que eso fue durante una época, luego hay infinidad de grupos de blues y de solistas y de grupos en los que no hay armónica, pero yo a mí en esa época, lo tenía muy relacionado, ¿no?, a mí, a mí me apasionaba el, el blues pero, pero yo cogía los discos y, y, y pasaba hasta donde veía armónica que era lo que a mí realmente me, me llamaba la atención, ¿no? porque era, claro, es que era lo que a mí me gustaba, era mi instrumento, ¿no?, luego ya pues empecé a cultivar el género y a adentrarme más y no sé si he contestado a la pregunta con, con lo que tú, lo que tú querías...</i>
45	Sí, sí, sí, no, sí, yo, lo que te llamaba, eso, siempre lo que me interesaba era eso, que, saber, ¿qué te, qué te llamaba tanto la atención?, ¿el sonido?, como me dijiste antes que escuchaste una vez a un, a un, a un chaval tocando sonidos un poco extraños con la armónica allí en Bami, que pues eso, ¿qué te llamaba tanto la atención que te hizo a ti profundizar tanto, me has dicho que es por saber lo que era, no?	<i>Saber, que era una cosa distinta, era algo distinto, era algo que no se había oído nunca, yo estaba acostumbrado a escuchar sonidos de armónica por ejemplo, que era lo que a mí me entró primero, esto es como el huevo y la gallina, a mí me entró primero la, la armónica, pero cuando yo vi que este, este tío que iba por la calle hacía, emitía los sonidos bluesy digamos, las notas estas afinadas (se despide de otra persona), entonces ya a raíz de eso, esos sonidos eran lo que me llamaba la atención porque era una cosa inusual, no se escuchaba, yo no lo había escuchado nunca, entonces a raíz de entonces me llamaron la atención y, y, y todo lo que lo que se hacía en torno a este tipo de música, hombre que fundamentalmente, en aquella época, por lo menos en los primeros años, luego ya aprendí a saborear y a disfrutar lo que era gente como B.B. King o gente como la, en la que la armónica ni formaba parte siquiera de, de, de la banda, de, de, o de estos grupos, ¿no? porque ya el género me entusiasmaba y ya, fue, empecé a conocer gente, empecé a conocer estilos, porque hay muchos palos dentro del blues, que si el, el blues tejano, que si el blues rural, que si el blues de chicago, que si el blues urbano, que si el blues... y ya poco a poco con el tiempo, eh, con mucho trabajo en esa época porque ya te digo que había escasez de medios, hoy con internet pues escuchas y ves todo, todo, todo lo que quieras y consigues todo lo que quieras pero en esa época éramos todos, los que nos gustaba ese género, luego ya un poco adentrándonos en la época de Caledonia y tal, que estaba Tonky en Madrid, había un grupo en Mallorca que se llamaba Harmónica Coixa, Coixa perdón, que era de, de, de también era de un armonicista que se llamaba Víctor Uris, luego estaba Ñaco Goñi en Madrid que tocaba la armónica también, todos los que éramos, era, éramos coleccionistas y, y, y de eso, y ávidos de, de, de vinilos, de todo lo que, y de revistas de la época, apareció Solo Blues, escrita por una gente que vivía en Madrid. Y ya era un poco digamos una, una parafernalia entorno a eso porque lo que hacíamos era, era devorar todo lo que caía en nuestras manos, ¿no?, de, de, de ese tipo de música, éramos coleccionistas vamos</i>
46	Tu entonces ibas aprendiendo e incorporando el blues en tu trabajo como músico aunque no te dedicaras a la música profesionalmente pero digamos que tu practicabas, querías sacar lo que había en los discos, ¿no? Te fascinaba eso y querías imitar y querías tocar con, a lo mejor, con cualquiera que se diera el caso, ¿no?	<i>Efectivamente, efectivamente</i>
47	Aunque no tuvieras grupo, ¿no?	<i>¿Cómo, cómo?</i>
48	Aunque no tuvieras grupo fijo, ni te dedicaras profesionalmente	<i>Efectivamente, efectivamente</i>
49	Tú, te fascinaba eso, hacías los sonidos, te aprendías las canciones, ¿no?	<i>Claro, claro, claro, evidentemente, eso, o sea, yo aprendí igual que aprendió mucha gente autodidacta, tocando encima de los discos, poniendo los discos, quemándolos, rayándolos de ponerlos una y otra vez y tocar encima pero bueno en esa época, eh, como te puedes imaginar, eh, eh, por decirte algo, pues no sabíamos que la armónica</i>

		<i>se podía tocar en tres posiciones diferentes, no sabíamos que para, para tocar en, en sol, tenías que tocar una armónica que era una ce, que estaba afinada en do pero la tocabas en segunda posición... todo eso no lo sabíamos, lo teníamos que intuir...</i>
50	¿Y eso cómo lo has ido sabiendo tú?	<i>Eso con el tiempo...</i>
51	¿...con la práctica...?	<i>Con la práctica, con el tiempo</i>
52	¿Y con la gente y con otros armonicistas y amigos...?	<i>Con otros músicos, y claro, poco a poco nos intercambiábamos, pues ¿tú sabes esto?, pues no, ¿tú sabes esto que se puede tocar?, ah pues no, lo típico, lo típico de, de, de ir investigando y profundizando, pero al principio no se sabía nada, estábamos un poco en, en pelotas, ¿no?, averiguando esto cómo es y cómo se hace</i>
53	¿Y tú investigabas también cosas de las historias del blues, lo que rodeaba al blues y las, las historias de vida de, las anécdotas de los bluesmen y todo eso, te interesaba?	<i>Más adelante sí, más adelante sí, ya en la época que te hablo ya de, no sé, a partir de los años digamos, ochenta, ochenta o cosa así, a partir de los años ochenta pues yo ya me, me, hombre yo estuve mucho tiempo, yo estuve vivien, yo estuve viviendo cinco años en Indonesia, eh, entonces allí había un mercado pirata brutal de todo tipo de música, ¿no?, a mí siempre me ha gustado todo tipo de música, o sea el jazz, el rock, todo, ¿no?, lo que pasa que luego ya por tiempo y por digamos, eh, seleccionar un poco pues, eh, prácticamente lo que escucho hoy en día es nada más que blues desde hace ya muchísimos años, ¿no?, y jazz también, ¿no?, pero que ahí había mucho, mucho mercado y allí pues, eh, yo recuerdo que yo tenía cientos y cientos y cientos de cintas que se compraban piratas, cintas de cassette de esa época, y allí había también mucho, pero bueno yo recuerdo que yo antes de irme, yo, si estamos hablando, yo me fui en el año ochenta y dos... ochenta y uno, finales ochenta y uno, ochenta y dos, yo ya en los años setenta y ocho, setenta y nueve, ya tenía yo un montón de discos de eso, de gente como Muddy Waters, B.B. King y todo lo que caía en nuestras manos de, de todo eso, todo este tipo de música</i>
54	Pero, y, y dentro de lo que, tú, tú, tú investigación para saber qué era eso, ¿no?, que tú me has dicho, “primero, lo que quería saber, Marco, era qué era eso”, ¿no?, eh, las historias detrás de esta gente que hacía, que hacía, que hacía blues, ¿te llamaban la atención? Yo que sé, si Muddy Waters trabajó en una plantación o si el otro... o los orígenes de esta gente, si eran como los camperos de aquí... cosas así...	<i>Sí, claro, en esa época, lo que pasa es que en esa época por ejemplo había un, un... había un libro que lo tengo que tener por ahí, que se llamaba La Historia del blues, de Paul Olivier, que era un inglés, que escribía sobre eso, eh... pues sí, ahí, ese, ese libro cuando cayó en mis manos, igual que en las manos de todos nosotros, pues lo devorábamos, nos lo leíamos porque la verdad es que nos interesaba saber, saber sobre la cultura, sobre la cultura esa, ¿no?</i>
55	¿Eso fue en la época de Caledonia o antes?	<i>No, eso fue antes, eso fue antes</i>
56	¿Cuando empezabas a escucharlo, no?	<i>Sí, sí, efectivamente pero un poquito después, en los años de chicote, ya empecé ya, a, a, a adentrarme involuntariamente dentro de, digamos, de este campo de investigación, ¿no?, de este, de intentar ver todo lo que caía, todo lo que caía en nuestras manos de esa época que fuera de blues, ya fueran revistas, ya fueran libros, ya fueran discos, las, yo me acuerdo las portadas de los discos, por ejemplo, los discos se abrían, se, se veían dentro las fotos, todas esas cosas nos llamaban muchísimo la atención</i>
57	Claro, claro, y, y, y era eso, ¿no?, ese libro por ejemplo era de cabecera, ¿no?, me dices tú, ¿no?, que lo escu, lo, lo leyó mucha gente...	<i>Sí, ese libro, ese libro recuerdo que lo tenía el armonicista este que te he hablado que se llamaba Rafael Barbudo, Rufus, lo, lo tenía y me lo, me lo pasó y... bueno me lo leí en una noche, ya te digo, esa era, toda esa... mientras pues todo lo que, lo que, lo que había a lo mejor, eh, había por ahí un libro de los Rolling Stones también en el que se hablaba de cómo ellos copiaban a esta gente, cómo copiaban a, a, al blues que se hacía en Estados Unidos, y todo, todo lo que, lo que caía, porque realmente no había mucho, no había mucho donde, donde rascar</i>
58	¿Te llamaba la atención, te llamaba la atención las historias de esta gente y de dónde provenía todo eso y eso, te gustaba?	<i>Claro, claro, todo, lo que pasa que llegaba un poco, ya te digo, luego poco a poco a medida que han ido pasando los años, eh, y con internet ya no te cuento, se ha ido ya profundizando en muchas cosas, pero vamos, ya teníamos ya los que, cuando yo llegué a la época de Caledonia, te estoy hablando del año ochenta y siete, ya tenía yo un bagaje hecho sobre esto, ya pues conocía prácticamente todo lo que había y todo lo que se hacía y... y... eso a través de, a través de... era, era normal por ejemplo que viniese, yo me acuerdo por ejemplo... eh... que cuando yo iba a Madrid a tocar o iba a Barcelona o... o venían músicos a Sevilla pues siempre alguien se traían discos o se traían a lo mejor vídeos que se habían conseguido de, de, en un, de por ahí, los vídeos betas estos que andaban de, que rulaban en aquella época, y pues “mira lo que te he traído, esto, he conseguido</i>

		<i>a través de Inglaterra un video de tal y cual y de este y del otro y..." y todo, todo era un poco un intercambio de, de lo que había entonces...</i>
59	Claro, claro, y...	<i>Las revistas estas que salieron de Solo Blues por ejemplo, estaban muy bien, eran unas revistas en las que venían un montón, venían súper completas hablando de, de todo lo que se hacía en Estados Unidos y los grupos que había aquí en España y tal también, tuvieron mucho, mucho éxito, vamos, ahí tengo algunas, si quieres te las, te las enseño vamos, más adelante ya, lógicamente ya, en la época de los ochenta pues ya en el ochenta y siete, ochenta y ocho cuando yo empecé con Caledonia pues ya me suscribí a Lady Blues que era una revista americana que ya venía, porque yo hablaba inglés en esa época, pues ya me, me mandaban desde Estados Unidos a un apartado de correos la revista que era, salía cada mes, y alguna revista británica que había por ahí también, y, y, pero eso ya un poco para conseguir un poco, un poquito de más, de más cultura al respecto, ¿no?, de saber algo más del tema, ¿no?, de lo que se cocía en esa época, ¿no?</i>
60	Claro, claro, claro y, y tú a la hora de tocar la armónica, eh, porque podemos hablar en música de un estilo personal, ¿no?, eh, ¿cómo se aplica esta cuestión en tu caso, a la hora de tocar tú la armónica?	<i>Pues mira, yo, yo tengo un estilo personal igual que todos los que somos autodidactas tenemos nuestro estilo personal, porque como hemos aprendido, hemos aprendido solos, pues hacemos cosas que no, que no... lo que hemos hecho ha sido, en este mundo se copia todo, nosotros hemos copiado todo lo que hay, todo lo que hemos escuchado hemos tratado de imitarlo, lo que pasa es que luego tenemos un timbre especial cada uno, cada uno toca de una manera, yo escucho a Ñaco Goñi y sé que es él, él me escucha a mí y sabe que soy yo, eh... yo escucho a, a, a cualquier armonista que haya, que haya de esa época, un poco por ahí más o menos se identifica, ¿no?, porque tenemos un estilo, un estilo propio creado quizás por tocar, eh, al ser autodidacta, por tocar sin ningún tipo de, de, de referente técnico digamos, y eso pues se, se nota, hombre lógicamente, eh, siempre, eso sí se ha leído mucho y se habla mucho, lo que tú has dicho, que lo que, lo que diferencia, además lo dicen todos, que, em, es muy lícito copiar porque todos, todos en este mundo tienen que copiar a los maestros, Sonny Boy copió a Little Walter, Little Walter copió a Sonny Boy Williamson primero (i), Walter Horton copió a, lo que pasa que luego cada uno tiene su estilo también, eso es una cosa que, que se tiene dada, no sé, no sé cómo, cómo explicarte.</i>
61	Sí, sí, sí, no, es que yo el otro día estaba viendo una entrevista a un pianista de jazz, no sé si sabes, Chick Corea, Chick Corea...	<i>Sí, sí</i>
62	Le decía a Javier Limón creo que era, un músico español, le decía, es que en el jazz somos muy creativos, bueno, la música jazz es muy creativa, estaba refiriéndose a la música jazz porque estaban hablando de eso	<i>Sí, sí, sí</i>
63	Y copiamos de aquí de allá, copiamos decía eh, la palabra, copio de aquí, copia de acá, dice, y ya no sé ni quién soy, ¿no?, como diciendo...	<i>Ya, ya, ya...</i>
64	Eh, y, y, y yo te lo preguntaba eso en el sentido de cuando tú tocas pues ¿dónde, cómo, cómo te haces tú, cómo haces tú tu voz, cómo pones tu, tu voz, este es Mingo, sabes? En ese sentido, y bueno, más o menos me has comentado, ¿no?, que tú crees...	<i>Sí, yo tengo reminiscencias de todo, yo como he escuchado tantísimo de todo igual que cualquiera que... pues lo que hago es una mezcla de justamente lo que tú has dicho, es que es lo que se hace, se hace una mezcla de todo pero luego tienes tu propio estilo y te salen, te salen cosas, y muchas veces lo que yo le llamo grabado de cerebro, hay veces que, que haces cosas que crees que son tuyas y un día estás escuchando, ostia, eso, eso, eso es lo que yo hago, y resulta que es de un disco que has escuchado toda tu vida y se te ha quedado eso grabado, ¿no?, se te ha quedado, entonces hay fraseos y cosas propias, hay cosas que se aprenden, cosas que se, que se copian pero luego poco a poco eso se va deformando porque le vas metiendo como otras influencias, otras historias y eso es una mezcla... pero eso es desarrollar tu propio estilo, ni más ni menos, vamos</i>
65	Eso y, por ejemplo, ¿a la hora de componer también, tú compones algunas canciones propias o has ido componiendo a lo largo de tu proceso como músico, cosas propias?	<i>Eh, bueno, alguna, poco, poco, a mí me gusta mucho más versionar, o versionear, ¿no?, lo que pasa que en este último, en el último trabajo que hemos hecho pues sí, he compuesto algunas cosas pero vamos yo por ejemplo no, no sé leer ni escribir música, no tengo ni idea, yo lo que compongo es de oído, yo tengo una grabadora, se, se, se me van ocurriendo cosas...</i>
66	Sí, sí, bueno, sí, sí, yo me refería, yo me refería a eso, a eso me refería yo...	<i>Sí, sí, no mucho, no mucho...</i>

67	...no, si, solfeo y eso no, quiero decir que no...	<i>...no pero es que hay gente que sí, hay gente que lo escribe, tengo amigos que tienen una cosa, que la escriben y ya está, tienen esa facilidad, yo no, nunca he aprendido solfeo pero lo que hago es grabarlo, lo grabo, lo grabo y luego pues en este último disco que hemos sacado por ejemplo sí, pues sí tengo algunas cosas que...</i>
68	...Ah, lo estás haciendo para el último disco...	<i>No, no, el último disco que lo tengo aquí, el último disco que hemos sacado, este de aquí, si quieres luego me das tu dirección y te lo mando...</i>
69	Ah sí, he visto, he visto, he visto ese, en la página web de Quiquo Bonal, que también, Quique Bonal, Quique Bonal, sí, sí, sí	<i>Quique Bonal, sí, sí...</i>
70	Bueno en la tuya también, en la tuya también, y para ahí sí has compuesto ya algo, ¿no?, pero ¿tú componías, tú componías, Mingo?, ¿Desde que empezaste a tocar la armónica o cuando...?	<i>En algún, en algún que otro disco de Caledonia, eh, en colaboración con Lolo Ortega, he compuesto algo de, de música, pero a nivel de componer de eso, lo que te he dicho, de oído, de mira esto por aquí, tal y cual, pero vamos, poca cosa, poca cosa, muy poca cosa, no es una cosa que me interese mucho tampoco</i>
71	Vale, vale...	<i>Aquí pues sí, en concreto pues el primer tema de este disco, eh, el, el sexto también, eh... y el último también, y bueno sí, el penúltimo también, hay algo pero entre Quique Bonal y yo, hay un poco de todo, de todo...</i>
72	Claro, claro pero que te gusta más versionar y ponerle tu, tu	<i>Sí, sí, sí, a mí lo que me gusta es tocar, a mí lo que me gusta es tocar, y, y, y subirme a un escenario y tocar, ya sea un escenario de un festival, ya sea un escenario de un, de un club, o, hombre no suelo hacer mucho, mucho, mucho bares, muchos clubs porque para lo que pagan y con lo limitado que estoy con el trabajo pues tampoco es una cosa que me interese mucho solamente a menos que realmente me interese hacerlo porque me dé la gana, porque quiera en el sentido de que, de que... lo que, lo que paguen, lo que haya está bien, pero que normalmente y hablo en plural, porque con quien más toco es con mi cuarteto, eh, lo que hacemos es tocar dentro de ciclos de jazz o de blues y de festivales y de historias, ¿no?, o salas que, que de cuando en cuando pues se toca blues y que aunque la contribución económica no sea muy, muy potente pero interesa estar ahí porque la verdad es que te mezclas con... ya si quieres luego hablamos un poco de los festivales de blues en España, te hablo de cómo es el ambiente que hay y la historia, cómo nos reunimos todos de, de toda la península e incluso de fuera, de Europa, y nos vemos cada ciertos años.</i>
73	Sí, sí, háblame, háblame, si quieres, sí, cuéntame, cuéntame eso, ¿qué son?, que, porque tú estás muy atento o sea tú, tienes mucho conocimiento de lo que es la escena blues, bueno has tenido y sigues teniendo mucho conocimiento de la escena blues actual, ¿no?, en España, ¿no?	<i>Claro, claro, de hecho yo ahora mismo, yo hace ya, desde que yo empecé, vamos a ver, hay, hay una faceta también, yo siempre he tocado la armónica nada más, yo he empezado a cantar hace ocho años, que fue cuando empecé con mi cuarteto con mi nombre Mingo and The Blues Intruders, que es el cuarteto que yo tengo actualmente, fue cuando yo empecé a cantar, yo no tenía ni idea de cantar, no hacía ni voces si quiera, lo que pasa es que tenía un amigo que es profesor de música y me, me dijo que, yo andaba tiempo rondando independizar un poco en este sentido, liderar yo un cuarteto o un quinteto, liderarlo yo, ¿no?, porque yo siempre he estado, yo nunca he sido digamos, eh, yo he formado parte de, de, de Caledonia Blues Band, cuando Caledonia Blues Band, que duró unos diez años, acabó, formamos Quique Bonal y yo, que Quique estuvo conmigo en Caledonia también en la última etapa, como guitarrista sustituyendo a Lolo Ortega, montamos una banda que se llamaba The The Blues Machine, y después de unos años pues la disolvimos, y formamos una que se llamaba The Blues Blasters, pero siempre hemos tenido un cantante, yo no he cantado nunca, y cuando Blues Blasters se, se acabó, a mí me entró un, un, me entraron ganas de liderar yo un grupo a nivel de que yo cantase, eh, lo que pasa es que yo no tenía preparación en absoluto para cantar, entonces pues estuve un año y pico cerca de dos años con este amigo mío, se llama Rogelio, él es profesor de música, y, y él me enseñó a controlar la voz, a dominar la voz, a afinar, a respirar cantando y tal y cual, y no estuve mucho tiempo, porque realmente yo no tengo tiempo, estoy siempre, siempre pillao, pero fue lo suficiente para yo atreverme, porque es que yo ni me atrevía si quiera, a empezar a cantar, entonces desde estos últimos ocho años yo, eh, eh, estoy cantando con mi cuart, con mi cuarteto, lo que me ha ayudado que a prácticamente de los últimos, si yo llevo ocho años ahora, pues digamos que en los últimos cinco años yo voy de freelance, como yo conozco toda la escena de blues</i>

		<i>que hay en España, porque yo he estado desde Caledonia conociendo a todos los músicos y yendo por toda España, pues yo lo que hago es que yo ya voy por mi cuenta, yo me pongo en contacto con músicos madrileños, amigos músicos, amigos, madrileños, catalanes, de Canarias, del País Vasco, y yo lo que hago es que yo voy por mi cuenta, y, y yo mando mi repertorio, toco mis temas, no mis temas compuestos por mí, algunos sí, pero que, la, el set list, o el repertorio que yo tengo, y eso es muy, muy común que se haga, o sea, yo mando el repertorio, ellos se lo aprenden, yo llevo allí y hacemos dos o tres conciertos, lo que, lo que haya, y entonces yo voy por mi cuenta, yo voy de freelance, eso lo he empezado a hacer en los últimos cinco años, entonces ya he incorporado la voz, entonces yo ya pues lo que hago es, para mí es muy cómodo, porque hay cosas por ejemplo, y más como está ahora el tema, ya no sólo por el tema económico, que es muy complicado desplazar, antes, en los años ochenta, noventa, tú te ibas a León o te ibas al País Vasco o te ibas a Barcelona, lo que sea, y había caché suficiente para tu poder permitirte el lujo de meterte en una furgoneta, llegar allí, tocar y volver al día siguiente, dormir allí, porque te pagaban los gastos, el hotel y tal y cual, y te venías con una cantidad importante, ahora eso es prácticamente imposible, entonces es más rentable que me vaya yo solo y tocar con músicos locales, yo cojo un avión por Ryanair o por lo que sea, me voy para allá, me vuelvo al día siguiente o a los dos días, y tengo que, voy a hacer ahora por ejemplo, en Barcelona, con Luis y con Paco, y entonces esto es mucho más, más, y luego pues a mí eso me ilusiona también porque, el, el, el tocar con diferentes músicos de, es una cosa, cómo, cómo se, cómo te diría yo, como aire nuevo, ¿no?, es una cosa que te ilusiona, ¿no?, el que tú llegues y dices, pues venga, estos temas tal y cual, cuando tú llegas allí todo el mundo tiene preparados sus temas, todo el mundo tiene preparado todo, venga, si hay tiempo o lo creemos conveniente hacemos un pequeño ensayo o una, una noche antes o una hora antes o lo que sea, y sino pues directo... porque lógicamente la gente con la que conozco ya nos conocemos y sabemos cada uno lo que, lo que da de sí, y que, y todo el mundo conoce el género, conociendo el género no tienes problemas</i>
74	Claro, claro, oye pues no sabía, no sabía yo eso, o sea, el, el, la situación es freelance casi, ¿no? Yo, tú les envías los temas, se los preparan, llegas allí, y, y tocas con ellos, y cantas con ellos, claro, cantas y tocas con ellos...	<i>Claro, claro, tengo mi repertorio, pues esto yo lo hago por ejemplo en Palma de Mallorca, en Madrid, en Barcelona...</i>
75	Pero porque tú conoces a la gente de allí, al grupo en cuestión, ¿no?	<i>Claro, claro, yo los conozco</i>
76	...que va a tocar en un ciclo o en un festival de algo, ¿no?, que va a tocar en un ciclo...	<i>Efectivamente, efectivamente, hemos coincidido, coincidimos en muchos festivales, por lo que te digo de los festivales, hoy en día hay muchos festivales de blues, entonces allí siempre coincidimos músicos y aficionados, yo acabo aquí de venir de Cáceres por ejemplo, hace poco, que lleva ya unos cuantos años</i>
77	¿Y qué tal?, ¿bien, bien el de Cáceres, ha ido bien?	<i>El de Cáceres es estupendo, ha ido muy bien porque además aquello es entrañable, allí se reúnen y vienen gente de Barcelona, de Valencia, de Madrid, de todos lados, ¿no?, y aquello pues está muy bien, son tres días de festival, o cuatro días de festival, y ya te puedes imaginar, ¿no?, el ambientazo que hay allí, ¿no?, todo el mundo pues coincide en los bares, coincide tomando copas, coincide en los conciertos, luego por la noche, coincide en el backstage con los músicos y amigos, fotógrafos aficionados, porque dentro de este mundillo pues hay gente que, hay fotógrafos aficionados al blues, gente que, que hace fotos de músicos de blues, que le encanta y le apasiona el género, ¿no?, van periodistas, gente que lleva emisoras, que trabaja en emisoras de, de, de radio locales poniendo programas de blues, eh, aficionados, músicos, en fin, y allí se forma un pitote bueno, ¿no?</i>
78	Hay un circuito grande, ¿no?, entonces	<i>Muy potente, sí, sí, sí</i>
79	Oye, yo te quería preguntar, ahora que volvamos a esto pero ¿qué te, qué te parecen las mezclas del, del blues con otras músicas, por ejemplo, con músicas de nuestra tradición como por ejemplo el flamenco, qué te parecen, Mingo?	<i>En, bueno que... bien, o sea, yo, yo, yo he tocado con Raimundo un montón de veces, hemos tocado...</i>
80	Ah, con Raimundo Amador...	<i>Con Raimundo Amador, por ejemplo, ¿no?, y, y me parece bien, otra cosa es que a mí me, me, me guste o no me guste, no, no, me parece, me parece, eh (pensativo), incluso, porque ya entramos también en el</i>

		<p>tema del blues cantado en otro idioma, a mí particularmente me gusta el blues cantado en inglés, por, por, por la métrica que tiene, porque es mucho más, ¿no?, sin embargo hay, hay gente que ha, hacen muy bien letras en español, ¿no?, hay un cantante que se llama Fede Aguado, Fede Aguado, en Madrid, que compone unos temas en español que son fantásticos, con unas letras increíbles, eh, lo que pasa es que no todo el mundo lo hace, lo hace, eh, no digamos bien, porque tampoco quiero, pero que, que, que cuadre fonéticamente, ¿no?, es un tema complicado porque tiene que tener un mensaje la letra y que además te cuadre fonéticamente, ¿sabes? Es como el, el viejo tópico de hacer flamenco en, en japonés, los, los, los japoneses, que son verdaderos artistas en el flamenco y lo he comprobado que son, son bestiales, porque son bestiales, yo he visto aquí espectáculos de flamenco, tocado, tocado por los japoneses, y cierras los ojos y parece que, que, que son gitanos, eh, eh, cantan, cantan en español, no cantan en japonés, ¿no?, porque es así, ¿no?, son gente que se tiran un montón de años aprendiendo y al final cantan en español, ¿no?, y creo que debe ser así, pero vamos, todo es válido, eh, todo, todo es válido, tengo, conozco grupos de, de, aquí en la península de, que hacen música en español y me parecen de puta madre vamos, y eh, cualquier cosa que... yo, yo no, yo no lo haría, ¿no?, pero es agradable de escuchar y están bien y todo es válido, aquí no hay nada, verás tú, que no sea válido, a mí me parece perfecto</p>
81	<p>¿Pero tú ves, tú ves algunas cosas un poco más naturales en esa mezcla, o más forzada en plan...?</p>	<p>Claro, que, eh, es que no sé, no sé cómo decirte, yo prefiero, yo prefiero, lo prefiero, porque no estamos hablando, no estamos hablando del blues interpretado por, también hay una... también hay festivales que se llaman International European Blues Challenge, yo estuve en Toulouse hace poco y mi grupo, estuvimos representando a España en Berlín hace poco, en el que hemos visto grupos de toda Europa, polacos, franceses, tal y cual, cantando blues en inglés, algunos lo hacían en su idioma, ¿no?, me vengo a referir que, que no estamos hablando de que toque, eso, eso es un mito, hoy en día, y de hecho ahora te voy a poner un ejemplo, cualquier persona que sienta y que le guste el blues lo puede hacer igual que un, que un afroamericano que esté en Estados Unidos, igual o mejor, de hecho, ahora mismo, en Estados Unidos hay un dúo de, un dúo que se llaman The Suitcases, The Suitcases Brothers, que son los hermanos Víctor Puertas y, y Pere, Pere Puertas, que son catalanes, que este hombre, el que, son internacionalmente fantásticos, de hecho el armonista es un, es un coco, o sea, es uno de los mejores a niveles mundial, ¿vale? Estos han quedado primeros ahora en Estados Unidos, y son españoles, son catalanes, y han quedado dentro de un certamen de blues, eh, en Estados Unidos, internacional, han quedado primeros, ¿no?</p>
82	<p>Y son catalanes</p>	<p>Son brutales, son, son, los tíos son increíbles, viven en Barcelona y yo tengo muchísima amistad con ellos, y he tocado con ellos, con Pere puertas a la guitarra también he tocado digamos en, en historias que he hecho yo en Zaragoza, he tocado con él, en grupos que este tío tocó con gente de toda España y, pero vamos, centrándome en lo de antes, si quieres que te diga la verdad a mí la, las mezclas no me hacen mucha gracia pero bueno son perfectamente legales y ahí están, ¿no?, a quien le guste hacerla pues tiene su derecho y perfecto, ¿no? A mí me gusta más escuchar, escuchar blues más tradicional, ¿no?</p>
83	<p>Vale, vale, no, no, es que yo me acuerdo que Luis Coloma me decía, mira, te voy a poner un ejemplo, Cifu decía que si tú haces una mezcla, si tu metes en una, en un bol o en una esto de batidora, si metes cosas, si metes estilos, te puede salir un cóctel o bien puede ser como el agua y el aceite, como que una cosa, como que hay cosas que casan y cosas que, que se queda una cosa arriba, la otra, como que me lo puso en ese ejemplo, el ejemplo de Cifuentes, no sé si sabes, Juan Claudio Cifuentes, creo que es un locutor de radio, sobre todo relacionado con el jazz...</p>	<p>Ya, ya, ya</p>
84	<p>...y por eso te lo preguntaba, em, pero eso, tú entonces la escena, la escena blues en España, entonces, ¿tú, tú crees, que tú la conoces muy bien, la has conocido y la conoces, tú crees en ese sentido que es más tradicional o es más híbrida, o de mezclas, o...?</p>	<p>No, no, más tradicional, hay de todo pero es más tradicional</p>

85	Sí, ¿no?	<i>Sí, sí, sí, muy tradicional, que tradicional no quiere decir que sea de blues rural, de Chicago ni nada de eso, sino que es más, eh, digamos interpretada como lo, como se interpreta el blues, en inglés y dentro de los diferentes palos, luego sin embargo, mira, español, por ejemplo, a mí de lo que más me gusta que hay, hay un dúo humorístico, humorístico, que se llaman Txus Blues y los Singers que son geniales y que están teniendo un éxito en España brutal y que lo que hacen es usar el humor a través del blues, porque son dos excelentes músicos, y todo cantado en español, con letras súper cachondas que te partes el culo, y los tíos están teniendo un éxito brutal, pero un éxito brutal, de hecho cuando llegaron aquí a Sevilla, por ponerte un ejemplo, aquí hay un local que se llama Café de Cine donde se celebran conciertos de blues a través de una sociedad de blues que hay aquí en Sevilla, porque ahora proliferan mucho también las sociedades de blues en toda España, son sociedades sin ánimo de lucro que se, que se preocupan por promover este estilo, ¿vale? Y hay muchas, hay una en Madrid, hay una en Valencia, hay una en Barcelona, hay una en Sevilla, hay una en Córdoba, ¿vale?, entonces en este bar donde hay conciertos de blues, eh, han venido intérpretes que a mí me encantan de toda España y hemos coincidido allí muy poca gente por las circunstancias o lo que sea, no la gente que debería haber para mi gusto y sin embargo cuando han venido Txus Blues y los Singers he visto la sala abarrotada llena de gente que no la suelo ver dentro del circuito de blues y que se sabían las canciones de memoria y los tíos son, son...</i>
86	¿Y ellos qué es lo que hacen Mingo? ¿Mezclan...?	<i>Ellos adaptan, ellos adaptan temas, ellos adaptan temas dentro de la clave de blues, tocan blues, pero con letras humorísticas en español</i>
87	Ajá, o sea que a ti, todo, todo, todo, o sea a ti te gusta tradicional me has comentado pero cuando hay cosas así tampoco te parece mal, ¿no?, quiero decir...	<i>A mí para nada, para nada, esta gente son, es un dúo, ¿vale?, esta gente en festivales como Cazorla, en la plaza de toros, o en festivales en España, en Barcelona y, esta gente, eh, eh, llenan, o sea esta gente hacen que la gente tararee las canciones y se las sepan y son gente que te hacen a lo mejor una versión de Mónica Lewinsky cuando tuvo el affair este con el presidente y le ponen Armónica Lewinsky y cantan una canción humorística, o, o, o cosas así, cosas que tienen un sentido del humor, del humor genial y brutal y los tíos pues están ahora mismo triunfando en toda España, y hacen eso, temas humorísticos en clave de blues, la música es en clave de blues pero es todo en español y en clave humorística, y son dos excelentes instrumentistas de blues de, de, increíbles, ¿no?, un armonicista y un guitarrista que son buenísimos los tíos</i>
88	Pero digamos que en general, aunque te gusta, o sea, no te parecen mal esas mezclas o cosas, te gusta...	<i>No, no me parecen mal, no me parecen mal, yo no sé, ni las haría, porque a mí me gusta más ponerme a cantar un tema o una versión tradicional del blues de cualquier palo, de cualquier estilo me gusta más, pero bueno eso lo admiro y le, y ahí está, vamos que no, no soy ningún ayatolá digamos en ese extremo, no, esto, el blues tiene que ser puro, para nada vamos</i>
89	Claro, claro, ah, sí, lo de puristas y no puristas y tal...	<i>Sí, hay mucha gente, en este género hay gente que es super purista y gente que, que no, hay de todo, hay quien no soporta por ejemplo si el cantante no es negro y, y es foráneo, es polaco o es... eso no, hay gente que no lo soporta, ¿no?, por decirte algo ¿no?, o yo qué sé, hay de todo, hay gente que le gusta más el blues de una onda, el blues chica, de Chicago, tradicional urbano, de los años treinta y no le gusta otro tipo de blues que tenga a lo mejor algún componente un poco más de funky o que, porque yo por ejemplo, con el cuarteto, a mí me gustan...</i>
90	¿Y en tu caso, en tu caso qué me dirías de esto que me estás diciendo?	<i>Mira, en mi caso yo te diría por ejemplo que en el, a mí me gusta mucho, y lo que hago con mi cuarteto, yo hago blues de Chicago por ejemplo y hay una cosa que nos encanta que es el, lo que era, lo que le llamamos el West Coast, que es el blues de la Costa Oeste que se mezcló con el jazz y tiene mucho swing, eso es un estilo que me apasiona...</i>
91	Oye, eso, dime algo de, coméntame algo de eso, eso qué, qué, ¿dónde puedo encontrar cosas de esas, eso, aparte de vosotros, claro, quiero decir vosotros?	<i>Eso en internet, de hecho nuestro vídeo que tenemos que se llama Wild Wild Women, no sé si lo has visto, un videoclip que tenemos grabado</i>
92	No lo he visto, no lo he visto	<i>No lo has visto, pues bueno está en esa onda, esa onda, es digamos que cuando empezaron a emigrar de, de, el, resumiendo un poco, en Chicago el invierno era muy duro y la gente que tocaba blues en</i>

		<i>Chicago, que era el blues eléctrico típico de Chicago, empezó a moverse a la zona de California, que era una zona, empezó a emigrar a una zona mucho más caldeada y mucho mejor, al lado del mar, ¿vale? Y ahí pues había mucho jazz, había mucho jazz y mucho swing, entonces hubo una fusión entre el blues y el jazz, y, y es, es lo que se le llama Jump, o se le llama West Coast Blues, y eso es un género más alegre, más divertido, hay, hay vientos frecuentemente en las bandas, o sea secciones de viento y tal, pero es un blues diferente, y a mí ese género me encanta, me apasiona, entonces yo lo hago mucho con mi grupo</i>
93	Bueno pues entonces es, entonces es una mezcla, ¿no?	<i>Sí es una mezcla, claro, claro</i>
94	Al final, al final, los puristas al final, el mismo, el mismo blues tiene algo de mezcla, ¿no?, ya en cosas como éstas, ¿no?	<i>Evidentemente sí</i>
95	Y te gusta, o sea, os apasiona ese, ese estilo en particular te gusta, ¿no? Eso, eso me estabas diciendo tú que lo haces con tu cuarteto, ¿no?	<i>Sí, sí, sí</i>
96	Eso y también el de Chicago digamos, el que se hacía antes de que se mudaran allí mucha gente, ¿no?	<i>Sí, sí, sí, también, también, o sea este, hacemos prácticamente, es que eso digamos que son como, como, yo lo, yo lo, lo identifico mucho con los palos del flamenco, está la seguiriya, la soleá, la rumba, la, pues esto del blues es un poco lo mismo, un poco lo mismo, eh, de palo tocado, mira, yo toco también a dúo, por ejemplo, yo toco con un, un guitarrista de, bueno él es de Ceuta, pero vive ahora mismo en Granada, estaba allí en Cádiz, que se llama Félix Slim, y tocamos a dúo, y tocamos a dúo y tocamos temas rurales, temas de estos de, de armónica y guitarra acústica, también me gusta mucho esa, esa parte, ¿no?, este, este es un palo diferente, a mí el blues me gusta en general, me gustan todos, todos los, todos los, todos los estilos, todos los palos digamos, estilos o palos que hay</i>
97	Oye y Mingo, ¿cómo crees que ha ido cambiando tu relación con el blues desde que tú lo descubriste por primera vez?	<i>¿Cómo ha ido cambiando? (pensativo), hombre primero...</i>
98	Tu relación con el blues...	<i>Total, primero, primero mayor conocimiento y mayor experiencia evidentemente, ¿no?, ahora estoy saboreando yo un poco el estar mejor preparado, yo, yo recuerdo, yo no escucho mis grabaciones anteriores porque yo escucho cosas que yo hacía al principio y uf, me da hasta vergüenza escucharlas, ¿no? Porque realmente no estaba lo suficientemente, y todavía no estoy preparado porque esto es una cosa que nunca se aprende, pero me da casi vergüenza. Yo ahora, eh, eh, realmente estoy en, en un punto de mi, digamos, carrera musical que, que, que me interesa y que, lo cual estoy muy contento, que es primero poder yo, eh, ir de freelance con, y tocar con quien me apetezca y con quien yo quiera realmente dirigiendo yo el cotarro, en el sentido de si "mira vamos a hacer este repertorio de estos temas, de cuales temas tal y cual", eso para mí ha sido una base muy positiva, el, el saltar al, al tema del, del poder cantar lógicamente, eh, eh, yo no soy cantante, eh, yo me muevo dentro de unos registros y unos tonos determinados, yo tengo la suerte de que, de que domino y hablo inglés, eh, desde hace mucho tiempo y, y parte de mi trabajo me he dedicado muchos años al, al tema, y estoy trabajando en temas que está involucrado el idioma y tal y lo conozco y en ese aspecto digamos tengo pocas limitaciones, tengo más limitaciones en cuanto al registro vocal, pero yo lo que hago es a ver, digamos, adecuarme los temas a mi, a mis registros vocales y a mis tonos, y entonces pues intentar, eh, cultivar la voz y hacer ejercicios, ya ahora cada vez menos porque ya como canto prácticamente a menudo pues no es como antes que tenía que, que digamos prepararme un poco a nivel técnico con este amigo mío que te comenté, y yo creo que, que ahora es cuando yo estoy, personalmente a nivel de satisfacción mejor que nunca, claramente</i>
99	Ajá, ¿digamos que lo disfrutas más?	<i>Sí, sí, muchísimo, muchísimo, yo estoy deseando de jubilarme para dedicarme de pleno, o sea el día que yo me jubile me voy a dedicar de pleno a esto, totalmente vamos, voy a seguir con este tema porque estoy deseando, no sé si me jubilaré algún día como están las cosas pero si puedo dedicarme, me voy a dedicar de pleno al tema de la música, sí, porque me falta tiempo, me falta tiempo para componer, para hacer, para, para preparar proyectos, hacer historias, esto mismo que he formado ahora con Luis y con el guitarrista es un tema muy original, no hay batería, solamente hay guitarra, piano y.. si quieres ahora, eh... a tu email te mando algunos enlaces a vídeos</i>

100	Me encantaría Mingo, pero si tienes tiempo, si tienes tiempo, si no lo haces en otro momento...	<i>Sí, ahora esta noche, esta noche si puedo te voy a mandar unos enlaces a los diferentes palos y a los diferentes grupos con los que yo, yo he tocado y te digo pues mira aquí estoy tocando con un grupo de Palma de Mallorca que se llama tal, aquí estoy tocando con un grupo de Madrid que se llama tal, esto es la experiencia de, del palo de blues a dúo que toco con Félix y con tal, esto es el último videoclip que hemos hecho, esto es, y te mando un poco de cosas así, un refrito variado vamos...</i>
101	Tocas y has tocado todos los palos, ¿no?, de, de lo que es el blues, ¿no?	<i>Sí, sí, sí</i>
102	De todo lo que ha sido la, el, porque digamos que blues no puede haber un solo blues, ¿no?, un solo estilo de blues, ¿no?	<i>No, no, no, hay muchos estilos, hay muchos estilos, cuando te mande...</i>
103	Muchos palos y tú has tocado de todo, ¿no?	<i>Claro, claro, cuando te mande los...</i>
104	Incluso con Raimundo Amador me dijiste, incluso con Raimundo Amador, ¿no?	<i>Sí, sí, con Raimundo hemos hecho cosas porque ha habido gente que, que nos ha contratado, he estado en muchos proyectos, yo estuve con Raimundo Amador con un grupo que se llamaba Camabayá Blues Reunión, que era, Camabayá era el sello malagueño discográfico que nos grabó a nosotros prácticamente los cuatro primeros discos de Caledonia, entonces esto es una pequeña independiente discográfica que formó una historia que se llamaba Cambayá blues reunión que era, ahí se encontraban, era una reunión de guitarristas, entre los que estaba pues Raimundo Amador, estaba Paco Simón este que te he dicho de Red House, estaba Lolo Ortega, el guitarrista de, de Caledonia Blues Band, y luego la banda base era la mía, eran los Intruders que es con la que yo estoy trabajando ahora y yo tocaba la armónica y cantaba, entonces estuvimos por ejemplo en Méjico, en el 2005, creo que fue, en una feria internacional del libro, en Guadalajara, Méjico, con un montón de artistas españoles que fueron allí, Miguel Ríos, Sabina, Martirio, uf, eh, Matilde Coral, Cristina Hoyos, y fue un poco una representación y nosotros pues íbamos en representación de lo que era la mezcla del flamenco y blues porque Raimundo venía con nosotros, entonces...</i>
105	O sea, ¿representábais esa mezcla, no?	<i>Exactamente, exactamente, y, y luego pues hemos hecho, hemos hecho varias cosas, en festivales que nos han, nos han llamado a lo mejor, oye pues mira eh, si vienes con Raimundo y tu banda tal y cual, o lo negociábamos y venía Raimundo con nosotros... hemos hecho un montón de cosas, vamos, y de cuando en cuando pues hacemos algo, vamos...</i>
106	Oye Mingo, tú me has dicho antes cuando hablabas de la relación de cómo ha ido cambiando, dices tú, "nunca se aprende", ¿por qué?, porque nunca se llega a aprender del todo el, el blues o con lo que tu...?	<i>No hombre, todo, todo es una superación continua, entonces, eh, pues nunca se termina de aprender, es una cosa que la verdad es que nunca se termina, nunca estás satisfecho con el tema, ¿no? Y, y bueno, y luego pues poco a poco con el tiempo vas, vas, vas quemando pequeñas manías e historias que tienes, y hoy en día, hoy en día en el panorama musical español hay gente que alucina, hay chavales jóvenes que como, como te digo, ahora, si yo hubiera tenido la, la, la información entonces que había, que hay ahora, es alucinante, ahora hay chavales que son, yo conozco un montón de gente ahora mismo en la península, chavales jóvenes, que lo mismo te tocan un contrabajo, una armónica y una batería y te cantan, ¿no? Son multi instrumentistas y además del copón y son la hostia, y son brutales, y gente con una preparación increíble porque la gente joven de hoy viene, al que le interesa este, este tema, como cualquier, sabes que se mete hasta el culo</i>
107	Claro, claro, que se mete de lleno	<i>Y con la información que hay tú no te puedes imaginar la gente que hay hoy en día, eh, de hecho, una cosa muy curiosa que me encargaron, yo lo dirigí, hace unos años, en un gran festival que hay que se llama Hondarribia, en Hondarribia, hay un festival, también muy, de los más importantes de España junto al de Cazorla, junto al de Cáceres, me encargaron reunir, nos subimos me parece que fueron veintitrés o veinticuatro músicos en el escenario, que era gente de la vieja escuela y gente novel dentro del blues, entonces los, los elegí yo, yo era el director digamos de, de, del proyecto, y estuve contactando con todos los músicos que había, guitarristas, pianistas, vocalistas, y, y nos reunimos, hay un vídeo, que también te lo mandaré, hay un vídeo por ahí, y, y, y se grabó un documental muy interesante sobre el, sobre el blues, sobre el blues, se hizo allí en el mismo Hondarribia, se juntaba gente de la vieja escuela y gente de la nueva escuela que pensaba que qué es eso del blues, y hay un documental grabado, yo</i>

		<i>lo tengo en dvd, interesantísimo, un documental interesantísimo sobre, sobre el blues de la vieja escuela y de la nueva escuela, ¿no? Y eso fue un proyecto alucinante</i>
108	¿Qué decían, qué decían, Mingo, qué, qué encontrábais, encontrabas diferencias tú? ¿qué decía la nueva escuela y la vieja escuela del blues y...?	<i>Básicamente la gente de las nuevas generaciones, básicamente, eh, hay infinidad de, la gente de ahora y de antes, pero básicamente la gente actual siente un respeto y admiración por los que empezamos, ¿no? Y la gente que empezamos sentimos una admiración por lo preparada que está la gente que, que empieza ahora</i>
109	Ah, ya, ya, ya, ya...	<i>Hay un mutuo respeto ahí en ese sentido, ¿no? Porque todos coincidíamos lo mismo, joder la gente de ahora pues no te veas, luego pues nos separaban a todos y nos hacían, en un día o dos días, nos separaban y nos hacían una serie de preguntas a cada uno sobre lo que pensábamos de, del blues, desde sus orígenes, desde los que empezamos, de qué nos parece la gente que es actual que hace ahora blues, y a la gente actual le preguntaban lo mismo, qué pensaban y básicamente se resume en eso, eh, eh, se habla de todo, se habla de, está, el documental está de puta madre porque se hace un repaso por, por, por los que empezamos y, y, y lo que hay ahora, la proliferación de los festivales, la proliferación de las sociedades de blues, es un género que nunca, que nunca va a morir, que siempre está ahí, y es un género minoritario, minoritario evidentemente, porque eso nada más que tienes que verlo las convocatorias que hay, pero luego tú por ejemplo te vas a un festival de blues de Cazorla que te llena la plaza de toros a tope, o te vas a Cáceres y la ciudad está durante cuatro días llena de gente de toda España, y la que te vas a Hondarribia y eso es horroroso, cada vez más gente, proyectos en los que no confiaban las administraciones y ahora pues están locas porque se hagan porque se, se, ahí tienen, son una fuente de ingresos para los pueblos, pero aun así, aun así son minoritarios, son géneros minoritarios, ¿no?</i>
110	¿Aun así son minoritarios, no?	<i>Efectivamente</i>
111	Oye, ¿Cuándo empezaste, el blues ni se escuchaba apenas, no? ¿Me dijiste, no? Que era una cosa rarísima, ¿no?, ni...	<i>Cuando nosotros empezamos con Caledonia tuvimos nosotros, yo siempre diré, que nosotros estuvimos en el momento y en la época adecuada, cuando nosotros empezamos a finales de los ochenta, principios de los noventa, era una época dorada, era una época que se acababa la movida madrileña y la gente estaba ya un poco harta de ese tema y empezó a investigar y, y, y a, y a, y a interesarse por el blues, el jazz y todas estas tendencias, entonces nosotros estuvimos, nosotros pegamos el pelotazo, pegamos el pelotazo porque estábamos con un cantante norteamericano además, estuvimos diez años juntos y nosotros ganamos muchísimo dinero y lo pasamos de puta madre durante esos diez años, ya, bueno ahora es un desastre cómo está el tema, ¿no?, nosotros cobrábamos unos caché en esa época que ahora no lo cobramos, no cobramos ni la mitad de lo que cobrábamos entonces, eh, había mucho dinero subvencionado, había muchos ayuntamientos que promovían festivales y, y nosotros hemos estado, nosotros hemos tocado muchísimo, pero muchísimo, muchísimo, muchísimo, no solo aquí sino fuera también de, de, de España</i>
112	Yo por eso te preguntaba yo, al principio que, que si recuerdas tú la época en la que empezaste a sentir la pasión por la música, de cómo, cómo se veía aquí en España la música, por eso te lo preguntaba yo...	<i>Bueno en esta época, sí, es que yo creí que tú te referías a antes, es que antes yo estaba, como yo estaba a nivel amateur y a mí lo que me interesaba... es que primero el interés mío fue el blues y empezar a aprender pero luego me empecé a dedicar profesionalmente a partir de año 87, y eso sí que a partir del año 87 fue una explosión, eso fue, eso fue total</i>
113	Pero digo yo que la sociedad, la sociedad en general ¿cómo percibes tú que, que, que, que aprecia la música, en qué, cómo lo...?	<i>Muchísimo, en aquella época muchísimo, nosotros, mira, nosotros cada vez que íbamos a un lugar nosotros éramos llenazo absoluto donde fuéramos, nosotros nos podíamos permitir el lujo de una cosa que yo no hago nunca aquí, ya jamás, porque es un desastre económicamente, pero nosotros íbamos a taquilla en muchas ocasiones, y nosotros reventábamos los locales, de, de, en aquella época, en los años ochenta y noventa era acojonante, colas dando la vuelta, era horroroso</i>
114	O sea que aunque fuera un género, aunque fuera antes y sigue siendo según me has comentado, no sé, corrígeme si no, un género digamos un poco minoritario, pero aun así cuando llega el momento revienta, ¿no? Y a la gente que le gusta le gusta mucho, ¿no?	<i>En aquella época sí, no, a la gente que le gusta sí, a sus seguidores sí, lo que pasa es que, que, que, ahora está el tema mal, está el tema mal, pero antes sí, en los años 80, 90, buff, de puta madre, lo que pasa es que ahora proliferan muchos festivales, muchas asociaciones para, para, para, de gente que le apasiona este tema, para de alguna</i>

		<p>manera ayudar a que esto siga adelante. Yo acabo de llegar de Cerdañola ahora mismo, por ejemplo, estuve la semana pasada en un festival de Cerdañola, también de tres, que dura tres o cuatro días, también hecho por un majara de allí que está medio loco y que ha formado una sociedad allí y lo han hecho y le ha salido bien el tema, está la sociedad de blues de Barcelona, la sociedad de blues de Cerdañola, la sociedad de blues de Cáceres, la sociedad de blues de Sevilla, hicimos un festival hace un mes en el que, en el Parque de los Príncipes, un parque de aquí, al final pusieron una gente de, con contadores en las entradas para contar la gente que entraba y se habla de siete u ocho mil personas, cosa que no nos esperábamos, cosa que no nos esperábamos, durante, era un parque abierto, grande, y la verdad es que estuvo muy bien, y bueno, aunque sea un género minoritario pero a la gente le interesa y, y hay un sector del público que le gusta evidentemente este tema</p>
115	Le gusta mucho...	...que le gusta mucho
116	¿Tú crees, tú crees, Mingo que el, el, el blues tiene alguna relación con la forma de ver la vida?	<p>(Pensativo) ¿Con la forma de ver la vida...? Evidentemente la tiene, evidentemente la tiene y de hecho, de hecho, prácticamente todos los que nos gusta este género pues vemos la vida de una manera parece que diferentes, pero claro no sé yo exactamente a qué te, te refieres... es que es muy, es muy difícil, veras tú, aquí dentro de esto hay de todo, hay gente que, que malvive, porque no se puede vivir de este tipo de música, ¿no? Lo que pasa que hay un tópico, ¿no?, y hay gente que se cree también que vivir el blues es vivir una vida, eh, en la que esté todo el día borracho, en la que esté todo el día colgado, y para ser un bluesman tiene que ser un tío que esté tirao y que tengas penas, eso no, eso es un tópico, eso no, eso no es así, habrá quien lo sienta así, pero eso no es así, porque a mí me apasiona el blues y yo tengo mi trabajo, yo tengo mi, mi familia, yo tengo mis historias, y como esto pues, yo conozco gente que trata de vivir el blues a su máximo exponente en ese sentido y, y mucha gente que no, mucha gente que tiene su vida y que, veras tú, y que esto lo hace como, como una pasión, como algo que le gusta y evidentemente como una fuente de ingresos adicional, económica, y también hay gente que lo hace por gusto vamos, hay gente que tiene su trabajo y esto lo hace porque le gusta, ¿no? Esto es... es, es un tópico, eso de, para vivir el blues tiene que ser, tiene que estar tirao en la calle y vivir alcoholizado y eso, eso no, no es así, ¿no?, no</p>
117	Vale, vale, y también si podríamos referirnos a, a, al hecho ya no solo incluso del blues, sino la música, si tiene alguna relación en tu caso para la formación de, para formarte tú valores personales a la hora de relacionarte con los demás, o del tipo que sean, ¿no? Valores personales, ¿no? Eh, una escala de valores, ¿tiene que ver algo eso en tu vida, la música, que haya formado algo relacionado con eso o...?	<p>Buf, hombre, a mí me ha ayudado, a mí me ha ayudado mucho porque, eh, eh, para mí la experiencia de conocer (enfatisa "conocer") nada más de conocer a la gente que hay en este mundillo, para mí es súper satisfactorio, yo he conocido a gente que hoy en día son íntimos amigos míos, pero no solo aquí sino, yo recuerdo que cuando yo llegué a Indonesia después de estar allí pegando cabezazos un montón de meses pues un día en un bar en Indonesia, a diecisiete mil kilómetros de aquí, eh, estaba sentado y escuché a un tío tocando la armónica, "¡jostia esto cómo es!" Te estoy hablando de los años 81, 82, y, joder había un grupo de blues, bluegrass, country blues tal y cual, tocando y desde entonces ya soy íntimo amigo de este hombre que es mayor que yo, trabaja en Ipocha, que vive allí, y somos íntimos amigos desde entonces, ¿no? Y de cuando en cuando pues mi mujer es de Indonesia, tengo casa allí, y cuando vamos cada 4 o 5 años pues nos vemos, él tiene su grupo, tocamos tal y cual, y yo a raíz de eso yo he conocido a muchísima gente a nivel mundial, hace poco estuve en Bulgaria en un festival de blues, íntimo amigo, conocí a un guitarrista excepcional, vasco (se refiere a Vasco Georgiev, conocido como Vasko The Patch o Vasco el Parche) un tío, bueno vasco es su nombre, él es búlgaro, y un tío que hizo revolución con la música, un tío que cuando el régimen comunista el tío allí montaba unos pitotes y unos pollos tocando blues y el tío ha hecho revolución y el tío, su casa, aquello es un museo de cosas del antiguo régimen, toda llena de discos de blues, eh, están, ahora mismo es una época de, de, de digamos de descubrimiento de lo que es el blues en todas sus facetas, más atrasados respecto a nosotros en la época, ¿no?, pero es fascinante, es fascinante, he conocido gente en Berlín, de puta madre, músicos de blues, y a mí eso, a mí esas experiencias para mí son fundamentales, sobre todo conocer lo que, lo que, lo que envuelve a</p>

		<i>este tipo, las personalidades que he descubierto dentro de este mundo, para mí es súper enriquecedor vamos</i>
118	Qué bueno, qué bueno, ahí, ahí, ese era el sentido que yo le quería dar a esa pregunta, oye, me, es muy curioso eso que me cuentas porque de hecho te iba a hacer una pregunta, si creías tú, en tu opinión, la música, o el blues, y la música en general, como buen aficionado a la música que eres, si tú piensas que la música puede cambiar el mundo, porque me has comentado algo de este amigo tuyo que hacía revolución me dices tú, en aquel...	<i>Sí, sí, sí, yo he visto un mítin suyo tocando en la plaza, eh, con la policía allí y, y, y miles y miles y miles de personas, este lo ha utilizado como instrumento político y, y bueno, y ahora ya, que en Bulgaria pues la situación, a pesar de que ahora está así un poco regular pero que ya no, no existe el comunismo que había antes, ¿no? Eh, yo qué sé...</i>
119	¿Puede, puede cambiar el mundo, en tu caso, puede cambiar el mundo la música, crees que puede cambiar el mundo?	<i>Hombre, evidentemente, (dudoso), eh, yo creo que sí, lo que pasa es que eso es un poco utópico, ¿no?, es volver un poco a, a, a las teorías de John Lennon y tal, lo que sí sé, lo, que el mundo estaría incompleto si se la cargasen o acabasen con este tipo de música porque como tú bien sabes este tipo, este tipo de música, eh, jazz, blues, es un poco izquierdosa, ¿no?, es, es así, ¿no?</i>
120	Háblame, háblame, ¿me puedes hablar algo de eso?	<i>Sí, sí, sí, o sea, yo creo, yo creo, yo, bueno, yo creo no, de hecho prácticamente yo no conozco a ningún, a ningún, aunque los debe de haber, pero vamos, no conozco a ningún intérprete a nivel de, vamos a hablar de nuestro país, ¿no?, a ningún intérprete de blues, eh, que sea de derechas o que tenga, eh, o que tenga los pensamientos que tiene la derecha, generalmente la gente es progresista, la gente que, que tiene tendencia hacia este tipo de música, ¿no?, eh, es progresista, es izquierdosa y está en contra del régimen, por supuesto, del régimen que hoy día tenemos actualmente en nuestro país y toda esa historia, ¿no? Ese, ese factor denominador común es, es innegable, vamos, eso es así, entonces lógicamente pues yo soy de esa manera de pensar, yo soy de izquierda, yo tengo mi, mi, mi propia historia al respecto, y yo creo que, que este tipo de música no... como el arte en general y la mayoría de artistas involucrados en cualquier tipo de cultura progresista no le interesa el régimen y procura, y lógicamente nosotros ahora mismo estamos perjudicados, a pesar de la crisis que hay, a nosotros nos perjudica este tema porque lógicamente cuando, eh, aquí éramos más de izquierda nosotros teníamos mucho más, las puertas mucho más abiertas, pero aun así, aun así, ahora mismo... sí es cierto que por otro lado están proliferando mucho, como te comentaba antes, los festivales, y esas historias y eso, pero vamos centrándome un poco en lo que tú, lo que tú me has, a mí me ha ayudado mucho el, el, el conocer a gente encantadora que he conocido dentro de, de este mundillo, vamos, muchísimo, muchísimo, tengo infinidad de amigos, eh, y amigas que son acojonantes y que son amigos para toda la vida vamos...</i>
121	Vale, entonces podemos volver un momento al primer, a la primera, aunque sea muy pesao, a la primera pregunta que te hice, aunque a lo mejor, eh, um, ¿qué significa para ti el blues, el, o sea, qué sen, que valor le das al blues y en relación a qué?	<i>¿En relación a, perdón?</i>
122	En relación a qué, a qué cosas, ¿no?, en relación con qué, ¿no?, aunque quizá ya me lo estás comentando, ¿no?	<i>Sí, sí, el blues, el blues para mí es primero como una pasión, es una cosa que, que me apasiona, y es, me ha ayudado a conocer y a descubrir un mundo que está ahí común a un montón de personas que, que luego se han convertido en gente a la que yo aprecio muchísimo, ¿no?, y si se le puede llamar a eso una filosofía de la vida, pues sí, lo que pasa es que huyendo del tópico que te dije antes, o sea, para nada eso, eso es una chorrada, eso de que para ser un bluesman tiene que ser un nota que esté tirao, que tu mujer te haya abandonado, que seas alcohólico, que esté metido en el mundo de las drogas, también los hay, ¿no?, también hay gente que está en esa situación, ¿no?, conozco muchos, ¿no?, pero bueno que no, que eso es, no es, es un tópico, que a mí, a mí me, me ha ayudado mucho a, a, yo por ejemplo mi caso es al contrario, yo por ejemplo puedo hacer este tipo de música que me gusta porque yo elegí, cada uno elige un camino, hay quien malvive de esto, o quien vive de esto, ¿vale? Yo elegí el camino de tener una familia, hablando ya de mis temas personales, y de rodearme de una serie de comodidades, de tener mi vivienda, tener mi coche, de tener mis historias, entonces esto me ha servido para poder seguir con el blues porque si yo hubiera cogido el camino de la música, hubo una época en la que era duro, la época de Caledonia, eso era todo los fines de semana pringao, yo trabajaba de lunes a domingo, porque cuando no estaba tocando estaba trabajando, cuando no estaba</i>

		<p>trabajando estaba tocando y, y ha habido momentos de tensión a nivel de matrimonio y mil historias, que se han solucionado porque realmente yo me, me, me he llegado a decir: yo dejo mi trabajo yo me muero de hambre y si yo dejo la música yo me muero de asco, yo no puedo dejar de tocar, no puedo dejar la música, yo tengo que tener las dos cosas unidas, además es un desfogue, yo, mi situación actual de trabajo, porque yo soy comercial, trabajo en un trabajo muy estresante, a mí me libera, aunque esté pringao un sábado o un domingo, yo estoy encima de un escenario y a mí se me olvida todo, yo soy el más feliz del mundo, lo que pasa, eso es una cosa, a mí que, por ejemplo, en mi caso, el estar trabajando aunque sea duro tener que estar luego fuera, yo además siempre me, me digamos, yo he sido mi propio mánager, yo me busco todas mis historias, todos mis conciertos, yo lo busco todo, soy tanto en el cuarteto como por supuesto si voy por mi cuenta o en los otros grupos que he estado siempre, he estado siempre buscando, los contactos los tengo yo, la gente la conozco yo, los contratos los sigo yo, o sea que todo el tema que va rodeado a, a buscar el trabajo, que tienes que estar todo el día pendiente, en cuanto dejes... lo dejes de la mano no, no te llaman, eso lo llevo yo, pero me compensa, muchas veces mis propios compañeros me lo dicen, ¿te compensa estar todo el día pringao?, pues sí me compensa porque esto es una cosa que, que...</p>
123	...que te llena...	<p>...que me llena, es una cosa que me llena, a lo que voy, si yo no estuviera trabajando yo no podría tener mis amplificadores, no podría tener mis armónicas, son instrumentos caros, no podría tener mi micrófono, no podría tener mis historias, entonces, en mí, en mí, en mi historia es así, es como ponerte un ejemplo, mis hijos son nadadores, son deportistas de alto rendimiento, ¿no?, entonces ellos están pringadísimos, han sido campeones de España, eh, el pequeño ha sido subcampeón del mundo de natación, tal y cual, entonces ellos han estado muy puteados, entrenando todos los días, pero luego han podido entrar en la universidad porque al ser nadador de alto rendimiento pues pueden elegir la carrera que quieran cuando lleguen a la universidad entonces les ha servido de mucho para poder entrar en la universidad si no no hubieran podido... es así la cosa, un poco, que tiene, que es así, que tiene que ser así, yo nunca voy a estar, a lo mejor yo no podría estar donde estoy ahora mismo, a nivel, a nivel profesional dentro de la música si no hubiera tenido un trabajo aparte, porque hay quien, hay quien en ese aspecto es muy radical, dice no, no, no, para ser músico profesional tienes que dedicarte a la música, nada más, bueno, yo conozco muy buenos músicos profesionales que no se dedican solo a la música, yo muchas veces digo, joder si yo me dedicara a esto de pleno, pero por otro lado digo, está, porque por otro lado si yo me dedicara no me podría costear, no podría comer ni podría tener una familia ni podría tener ná, porque para cuatro duros que te dan con esto no merece la pena, ¿me entiendes?, no sé si te he contestado un poco a la pregunta</p>
124	Sí, sí, sí, totalmente, totalmente, de hecho, eh, en lo que es la entrevista que yo tengo preparada ahora había dos, una cosita que yo comento con los entrevistados que es un, una declaración que hizo Jimi Hendrix a Dick Cavett en un programa de tv americano en los 60, le preguntó, un poco así, queriendo con cierta, con cierto, con cierto soniquete, le preguntó: oye, ¿se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero?, le preguntó a Jimi Hendrix, y dijo Jimi, “the more money you make, the more you can sing the blues”, cuanto más dinero ganas, más puedes cantar o hacer el blues, ¿no?	<p>Es curioso, es curioso</p>
125	Yo creo que es, yo creo que es en el sentido que tú me estás diciendo, ¿no? ¿O qué sentido le das tú a esto?	<p>Sí, eso que tú me estás comentado, no se me ocurre, no se me ocurre otro, seguramente sí, te puedes dedicar más a esto, si ganas más dinero te puedes dedicar más a esto, puede ser, puede ser, pero vamos ya te digo, aquí siempre hay las dos corrientes, ya te digo, yo conozco gente que es muy respetable, críticos y gente del mundillo que dicen que ellos consideran músico profesional a uno que vive de la música, que los demás para ellos no es que sean ni peores ni mejores pero que no son músicos profesionales, ¿no?, pero bueno, eso es lo mismo de lo que te decía antes, tampoco es, también están los que dicen: para hacer blues tienes que estar puteado en la vida, pues no, pues no tienes que estar puteado...</p>

126	Eso, eso me refería yo Mingo, que yo creo que la pregunta, la pregunta que le hacían a Jimi encerraba ese tópico que tú dices, de que hay que estar todo el día borracho, y tú me comentas que para nada, ¿no? que en tu caso, tú piensas que eso no tiene por qué ser así, claro...	<i>Para nada, para nada, de hecho conozco a muchísima gente que, que son brillantes músicos, coño, el propio Lluís Coloma, un tío más serio, más centrado que qué, un currante nato de la música, él se dedica a la música nada más, pero joder, el tío es la hostia, el tío no prueba el alcohol, no fuma, es más sano que, y el tío es súper, vamos, eh, es increíble y muchísimos, muchísima gente, muchísima gente aquí en España hay muchísimos músicos que, que están súper, súper centrados en su historia, ¿no?</i>
127	Yo, vale, vale, vale, te quería preguntar una última cosa, ¿cómo ves el blues, porque ya algo me has comentado algo, el blues, el futuro del blues, lo ves con buena salud? Sí, ¿no?...	<i>Yo lo veo con buena salud, de hecho como te he dicho, ahora desde hace unos años el tema de las sociedades de blues están surgiendo en diferentes sitios de España, ya te digo desde Canarias, desde Mallorca, Valencia, incluso en, en, en una misma región varias sociedades, y festivales sigue habiendo, sigue habiendo, en Portugal, por ejemplo, yo fui este año a uno a Portugal y ahora posiblemente vaya a otro este año, están proliferando, están proliferando y la gente se está moviendo, a un nivel más precario que antes porque no hay un duro pero el blues sigue ahí siempre y, te lo dije, eso nunca va, siempre habrá un garito donde se toque blues y gente que vaya a escucharlo, eso es así, habrá más o menos público pero que siempre va a existir, es un género que no va a morir nunca, no va a morir nunca porque hay géneros, el punk, new wave y estos, son géneros que nacen y mueren, pero estos no van a morir, es muy difícil que mueran este tipo de géneros</i>
128	¿Por qué crees tú que no va a morir, por qué, por qué me lo...?	<i>Pues porque siempre está ahí, siempre, si es una cosa que siempre, es una cosa que no tiene nada de artificial, es muy natural y muy visceral y a la gente le gusta, a la gente le gusta, hay gente, yo he descubierto a gente que no tenían ni idea de lo que era y, joder, yo tengo alumnos de armónica por ejemplo, que uno de ellos en concreto me llama la atención y es íntimo amigo mío, ese hombre es médico, es médico, es cirujano, y este hombre escuchó una armónica, empezó a dar clases conmigo, yo ya a dar clases ya no me dedico porque me quita mucho tiempo y además no lo sigo ni me gusta, y, joder, el tío se apasionó de tal manera con el tema que ahora es el que me hace a mí las armónicas, me las customiza, me las prepara, me las arregla, porque tiene una manos como cirujano, es un tío brutal, y el tío se metió a investigar, a profundizar, es un apasionado, sabe de discos, información por internet, el tío es un apasionado, el tío no sabía lo que era, hace cuatro años no tenía ni puñetera idea de lo que era el blues, no sabía que existía siquiera, y el tío se ha quedado flipado, ahora troca la armónica, ahora está empezando y el tío hace sus pinitos, sus cosas, y casos como ese he conocido muchísimos, de gente que no tenía ni idea de lo que era, y les da muy fuerte, o sea, cuando, cuando lo conocen, ostia es que les engancha el tema, el tópico este de “estoy enganchado, estoy enganchado con el blues”, hay muchos artistas que cantan “a mí me enganchó el blues, me enganchó”, es que te engancha de verdad, es una cosa que como te tringue, además no se te acaba, al que le gusta este tipo de géneros, no sé si en otras cosas, otras aficiones de la vida, bueno hay cosas que entran y pasan, tal y cual, pero esto como te coja el género no te suelta, es una cosa que es así, ¿no?, y he conocido muchos casos de mucha gente y gente reciente, gente que no, esto qué es, el blues y tal y cual, ostia y cuando lo escuchan se meten y, y les engancha vamos, y siempre va a haber, yo creo que siempre va a haber, habrá menos dinero, habrá menos locales, habrá todo lo que tú quieras, pero siempre habrá un sitio donde tú vayas a escuchar blues, y haya, y existirá siempre</i>
129	Y, y, y tú me has comentado algo antes de que estas deseando que te puedas jubilar, ¿no?, y te seguirás dedicando a esto, ¿no?, incluso con más pasión, ¿no?, bueno, pasión la tienes, ¿no?, ya...	<i>Sí, sí, evidentemente, no, pero de lleno, de lleno, sí claro, yo hace, cuando estuve en Cerdañola la semana pasada, tengo un amigo que se llama, eh, joder, un guitarrista, yo lo conozco de, de toda la vida, bueno ahora me acordaré del nombre, porque allí conozco a un montón de gente, este hombre trabajaba en, trabajaba en una caja de ahorros y tiene más o menos mi misma edad, y lo jubilaron, lo prejubilaron hace un año cosa así, y ahora está, yo lo veo en internet, yo lo veo todos los días, que está tocando en un sitio, en otro, pues antes no podía porque estaba de directivo en un banco, y ahora está en todos lados, y tuve la oportunidad de hablar con él, ahora, coincidí con él, hacía muchos años que no lo veía, coincidí con él, en</i>

		<i>Barcelona, y se lo pregunté, quillo te veo en todos lados, estoy pletórico, ahora mismo estoy loco porque ahora mismo puedo hacer lo que me dé la gana, estoy tocando aquí, estoy tocando allí, estoy tocando en los bares, estoy tocando, me da igual, está el tío alucinando, esté en el mejor momento de su vida porque ahora se puede dedicar a lo que realmente le gusta vamos, está el tío flipando</i>
130	Ajá, oye Mingo, ¿tu ídolo quién, quién era me dijiste?, bueno, tus ídolos en concreto de la...	<i>Muchos, mucha gente, pero vamos, hay muchísima, muchísima gente, ah, este músico que te digo se llamaba Amadeu Casas</i>
131	Amadeu Casas	<i>¿Mis ídolos de la armónica? Pues evidentemente Sonny Boy Williamson</i>
132	Ah, espera, espera, ¿Amadeu Casas? ¿Ese es el que me estabas comentando antes?	<i>Sí, sí,</i>
133	Ese es catalán, ¿no?	<i>Sí, sí, catalán, guitarrista</i>
134	Ah, guitarrista, no...	<i>Sí, sí, sí, por qué, ¿lo conoces?</i>
135	No, bueno, he visto el nombre por ahí, pero ese, pero ese es el que tú me dices que se ha jubilado, es que no me he enterado	<i>Sí, bueno, realmente yo creí que se había jubilado, eh, prácticamente lo han puesto en la calle vamos, pero el tío se alegra porque tiene una cosa en buenas condiciones, vamos que desde el banco le han dicho: oye mira que ya no, no te necesitamos; pero bueno, yo le llamo jubilado, lo que sea, pero vamos que él ahora mismo está bien económicamente, no tiene problemas, no sé si su mujer trabaja o no, pero que ahora mismo está dedicado de pleno a la música y el tío se alegra y se lo digo, oye, es más, la conversación fue: oye pues yo creía que te habías jubilado, dice, no, no, el tema es que prácticamente me han echado pero me alegro un huevo</i>
136	¿Y él está relacionado con un, con un cantautor que hay allí, de la Serra, Quique de la Serra, o algo así, te suena?	<i>¿Quico Pi de la Serra?</i>
137	Quico Pi de la Serra, ¿él también está relacionado con el blues?	<i>No pero Quico pi de la Serra es un comentarista de radio, Quico pi de la Serra es un comentarista de radio, de, que tiene un programa de blues en Barcelona, Quico pi de la Serra, si es el que tú hablas, a lo mejor es otro....Quico pi de la Serra es un comentarista de radio que tiene un programa de radio</i>
138	Ah, vale, vale, vale, bueno entonces, perdona que te he cortado antes que, lo de Sonny Boy Williamson, ¿no?, Sonny Boy Williamson...	<i>Sonny Boy Williamson por ejemplo, pues es un referente de la armónica, Little Walter, Little Walter, es otro referente en la armónica, Walter Horton es otro referente en la armónica, Paul Butterfield, que era, que era blanco, americano también...</i>
139	Pero el primero, James Cotton, es el primero que tu recuerdas que te marcó, ¿no?	<i>Sí, te lo iba a decir ahora, James Cotton también</i>
140	El que tú dirías, tú me dirías, Marco, yo me dedico, o sea, me dediqué a tocar, a la armónica por este, ¿me podrías decir uno?	<i>¡Uf!</i>
141	O eso ya es demasiado, ¿no?	<i>No, no, no, porque es que a mí, es que hay tantos, ¿cuál es el mejor?, eso es muy complicado... Que crearon, que crearon escuela, pues que crearon escuela, de los que te he dicho, Sonny Boy Williamson, Little Walter y Walter Horton, crearon escuela, todos los demás digamos que están dentro de, de, de la pirámide de discípulos, y hay infinidad, infinidad de armonicistas que me han influenciado de una manera o de otra, muchos, pero estos digamos que son como los padres, ¿no?</i>
142	Ya, ya, yo te decía lo de James Cotton como me dijiste antes...	<i>Sí, también, también...</i>
143	Que eso fue una cosa que era como, que era, eso te acuerdas tú especialmente como que fue...	<i>Me acuerdo porque fue, porque lo escuché a él, si hubiera escuchado antes a lo mejor a otro pues hubiera sido Sonny Boy, lo que pasa es que lo escuché a él y era una manera diferente de ejecutar, de ejecutar lo que hacía, ¿no?, diferente a John Mayall, que yo había escuchado, a ver, pues este, esto me gusta más, pero luego escuché a Sonny Boy Williamson y, joder, es la hostia, y escuché a Little Walter y es la hostia, y son la hostia...</i>
144	Se da mucho, se da mucho eso, ¿no?, por lo que veo, porque también al médico este, al cirujano, se da mucho, o sea, una vez que te, aunque recibes a lo mejor, como en tu caso, las cosas del blues británico, pero luego lo que hay tanto en esta persona que me has comentado antes, el cirujano, lo que hay luego es una vuelta atrás y un aprendizaje, un, te, te, te empiezas a empapar de la historia y de investigar en todo eso, ¿no?	<i>Claro, ellos además están, están ávidos, oye pásame historias, tal y cual, yo lógicamente mis alumnos que tenía pues, mira, empieza por aquí, empieza por los clásicos y estudia los clásicos y después de los clásicos pues ya hay un montón de gente, porque eso pues está escrito en todos lados, tú escribes en internet, lista de armonicistas, y te salen todos los que hay, las escuelas que hay, hay montones de archivos, hoy en día es que hay absolutamente de todo, hay vídeos, hay todo lo que quieras y más, lo que pasa es que, hombre, siempre es importante descubrir a los clásicos, pues mira estos fueron los que empezaron, es muy interesante</i>
145	¿Tú que has tenido alumnos, no? ¿Tú has tenido a un montón de alumnos?	<i>Sí, hubo una época, hubo una época, unos años, hace ya dos años que lo dejé, en los que, en una escuela que había aquí, una especie de</i>

		<i>escuela de jazz y tal, de música que había, pues he estado como tres años o cuatro, no lo sé, dando clases, pero me quitaba un día a la semana, después de currar, y no tenía tiempo y al final lo he dejado porque no era una cosa que, hombre me ilusionaba porque he conocido a gente de todo tipo, he conocido a un chaval de la edad de mi hijo, en aquella época él tenía veintitantos años, que era, estaba dedicado profesionalmente a la lucha esta que hay con las piernas y tipo oriental y tal...</i>
146	Sumo, ¿no?, sumo...	<i>Creo que Sumo o algo así, un chaval con un oído acojonante, un oído tío, que ha sido el alumno con más oído y más disciplinado que he tenido pero lo tuvo que dejar porque se tuvo que meter con el deporte, he conocido a cirujanos, he tenido a un anestesista, gente de lo más variopinta, gente universitaria, de, de, de carreras...</i>
147	Claro, que te preguntas tú qué tendrá el blues para que le guste a un anestesista, a un esto, es increíble, verdad	<i>A gente muy dispar, muy dispar, gente de todo tipo vamos</i>
148	Y lo que me has dicho tú que ¿muy natural, no?, lo que encuentras tú, ¿no?, que el blues es algo con muy poco artificio, ¿cómo era....?	<i>Es una cosa, es una cosa muy natural, con mucho sentimiento, aparentemente, aparentemente, eh, aparentemente muy simple, lo difícil aquí es transmitir, que eso es lo que pasa también con el flamenco, porque si tú lo miras desde un punto de vista técnico, hay gente que dice: bueno, eso es muy fácil, eso son cuatro acordes y ya está; pero el problema es con esos cuatro acordes cómo transmites tú lo que transmites, ¿no? Ese, eso, eso es lo difícil, eso es lo difícil, porque hay gente muy técnica que no es capaz de transmitir nada, y gente que es mucho menos técnica y que transmite un huevo</i>
149	Claro, claro, ¿y en tú caso, tú, eso te ha servido para transmitir, para transmitir cosas, no?, el blues o...	<i>Evidentemente para transmitir esos sentimientos porque es raro... muchas veces me he preguntado oye por qué a mí me gusta este tipo de música... por qué a mí me gusta este tipo de música... pues no sé, pues por lo mismo que no me gusta el fútbol, no me gustan los toros, no me gusta el folclore mío, no me llama la atención, y sin embargo pues esto me ha gustado. ¿Bicho raro?, bueno, no sé, ¿no?, generalmente tiene esa peculiaridad a los que nos gusta estas historias, hombre no quiero, eh, conozco a gente que, que le gusta el blues y que son fan del fútbol y que les gusta, pero generalmente somos un sector de público minoritario y considerados un poco como raritos, ¿no?, en ese aspecto, ¿no?, raro en ese aspecto de cómo un poco nos llama la atención esto más que otra cosa, ¿no? Porque también hay gente que no lo entiende, dice: cómo te gusta eso, ¿tío?, hay gente que no lo entiende, pero bueno que cada uno elige afición, su historia y su rollo y...</i>
150	Claro, claro, claro, no, yo, qué te voy a decir, mira voy un momentito a, (apago la grabadora, en teoría ya doy por finalizada la entrevista, he cubierto los puntos previstos en la entrevista pero a medida que seguimos hablando fuera de grabación me doy cuenta de que puede haber cosas interesantes en lo que hablamos y vuelvo a grabar, hablamos, por ejemplo, de Charly Cepeda, hijo y padre)	<i>Lo que pasa es que él, ya él (se refiere al hijo, Charly Cepeda) hace otras tendencias, él hace otras historias, él es más músico de rock, pero bueno como documento él empezó, ya te digo, llamaba la atención de chiquitito</i>
151	¿Tú que lo has visto que no podía ni llevar la guitarra, era, de lo chico que era?	<i>Sí, sí, de lo chico que era</i>
152	Y lo ponía el padre a, y lo ponía el padre a...	<i>El padre se lo llevaba a los conciertos, el padre es un personaje, un poco raro, ahora está en la India por ahí, hace muchos años que se fue allí a la India...</i>
153	Ah, ¿pero el padre vive todavía?	<i>Sí, sí, el padre vive, lo que pasa es que el padre, el padre lleva muchos años fuera de España, se fue a la India, se quitó de en medio, este hombre tenía problemas de adicciones y tal y...</i>
154	¿Y no, no se dedica a la música ya?	<i>No sé, nadie sabe a qué se dedica, desapareció, un tío con sus historias y sus empanadas mentales de, del tantra y los rollos esos y las historias, un tío muy peculiar, muy peculiar, y bueno y estuvo muchos años con adicciones fuertes, e historias raras y luego pues se quitó de en medio y un tío, un tío muy, pero bueno, estuvo, era, era muy purista dentro del blues, este hombre, lo que pasa es que luego le cambió la mente y desapareció, ¿no? Y ya pues se quedó aquí Charly (el hijo) evidentemente y Charly siguió, siguió haciendo blues, luego ha estado mucho tiempo con Miguel Ríos, mucho tiempo con...</i>
155	¿Quién, quién ha estado con Miguel Ríos, el hijo?	<i>Charly, Charly</i>
156	¿Kiko Veneno también, no?...	<i>Con Kiko Veneno, perdón ¿te he dicho con Miguel Ríos?, no sé si con Miguel Ríos, quería referirme precisamente a Kiko Veneno, con Kiko Veneno, con este con Raimundo Amador, y... luego hizo el grupo este de Las Niñas, en fin, ha estado haciendo un montón de cosas por allí,</i>

		<i>yo coincido con él de cuando en cuando, el mes pasado lo vi por aquí por donde yo vivo, estuvo tomando unas cervezas (se corta)</i>
157	Se ha cortado, ¿esto qué es tío? Vaya, se ha cortado (tono) Mingo perdona, se ha cortado, no sé qué ha pasado, que tampoco te quiero entretener mucho más, Mingo, que te agradezco mucho que hayas estado, ¿me escuchas bien?	<i>Sí, sí, te oigo perfectamente</i>
158	Que te agradezco un montón, vamos para mí esto es una suerte increíble poderte haber entrevistado porque nosotros estamos haciendo, bueno nosotros, es mi tesis, es la tesis, bueno el inicio de la tesis, no es la tesis pero oye, por cierto, no sé si tú conoces a un bluesman, bueno bluesman, se dedica a muchas más cosas, ¿no?, se llama Alan Bike...	<i>Sí, estuve con él en un festival hace dos semanas en, aquí en...</i>
159	Ah, mira...	<i>Sí, sí, es catalán, pero se ha tirado mucho tiempo, en este mundo nos conocemos todos, en el mundo del blues nos conocemos todos, absolutamente todos</i>
160	Entonces te conoce, te conoce él a ti y tú lo conoces a él, o sea, hace tiempo...	<i>Mucho, mucho, hace tiempo, he coincidido con él, es que coincidimos en festivales y en historias, este hombre se ha tirado mucho tiempo viviendo en Cádiz y hace dos semanas cuando lo vi, que coincidimos en un festival...</i>
161	...se va para Barcelona otra vez...	<i>...se va a Barcelona otra vez porque dice que tiene un poquito de ganas de mundo urbano, se ha tirado mucho tiempo viviendo en el campo...</i>
162	...sí, sí, él vive cerca de aquí, si yo, es amigo, sí, sí, yo he estado con él, lo conocemos desde que bueno, en nuestra boda mi mujer y yo quisimos que él hiciera un pequeño concierto	<i>Ah, lo conoces, es un personaje, efectivamente</i>
163	Sí, sí, es muy bueno, es un tipo genial, y, y yo te quería comentar eso, que nosotros, de hecho con Alan Bike fue como empezó todo el tema, yo le hice una entrevista para un trabajo de una asignatura que se llamaba Psicología Cultural, que son cuestiones, es que nosotros, es una psicología que no es muy al uso, ¿no?, porque todo el mundo entiende la psicología de una forma pues eso, lo que se suele entender y se suele, se suele pensar que es la psicología y el psicólogo, pero también hay otras tendencias que estudian lo que son las manifestaciones artísticas, la cultura, el arte, la danza, la música...	<i>A mí me parece interesante porque esas historias siempre son interesantes, este hombre, yo coincidí con él en El Palmar, en un festival que hubo en El Palmar</i>
164	Ajá, sí, sí...	<i>Y hacía tiempo que ya no, la última vez que lo vi fue en Antequera, coincidimos en otro festival en Antequera, y a mí me gusta mucho, me llama mucho la atención porque es muy original, vamos, a eso, quizá te contesto un poco a la de, cuando me preguntaste antes lo de que si yo era purista o tal y cual o de que si a mí me gustan las mezclas y eso, a mí me encanta lo que él hace, él hace la vena purista, si lo has visto en dúo tocando, porque allí en El Palmar estuvo tocando solo con la guitarra cantando temas clásicos, pero luego va con su bolsa de artilugios cuando se pone a tocar con las sartenes, con las historias de tipo Tom Waits y tipo, este tipo de música...</i>
165	Ay sí, sí...	<i>Me encanta también ese rollo, o sea que a mí todo eso no, digamos yo no soy purista de decir: oye esto tiene que ser así; lo mismo que te digo que me gusta más cantado en inglés, pero luego por otro lado, digo, ostias si estos dos españoles que hay catalanes y cantan en español que te partes el culo con letras humorísticas, pues mira también tiene cabida</i>
166	Oye lo voy a buscar Mingo eso, lo voy a buscar, me has dicho ya un montón de nombres que yo los he apuntado, Fede Aguado...	<i>Txus blues, o sea Txus, Txus blues y blues fingers</i>
167	Blues fingers, vale, vale,	<i>Son unos putos cracks, son, son, que te partes el culo además, que, que...</i>
168	Qué bueno...	<i>Son preciosísimos los tíos, y además los tíos con un coco, este tío es profesor de música y tiene un ingenio y una agudeza mental que flipas, que te hacen unas letras que eso es, vamos unas mezclas, con un humor ácido, alucinante, los tíos con unos cocos que te cagas, claro, hay de todo en este, ayer, coincido también, coincido también ahora en Cerdañola, con David Garcia, un armonicista madrileño que este tío es matemático, este tío es catedrático de matemáticas y el tío es un crack</i>
169	David García	<i>David García, de Madrid</i>
170	Armonicista también, ¿no?	<i>Armonicista también, además muy bueno, muy bueno, un chaval bastante más joven que yo, este es de la nueva generación de</i>

		<i>armonicistas, eh, y es alucinante, es alucinante, en este mundo hay, que te quedas flipao a lo que se dedica la gente</i>
171	A mí, yo toco, bueno toco la batería y la guitarra, y tengo una armónica pero nunca he podido aprender digamos por mí mismo sobre los discos y eso, porque yo también he aprendido, lo que sé tocar lo sé tocar sobre los discos y me, y me llama un montón la atención a mí la armónica, me parece un instrumento muy, muy bonito y me encanta, de hecho tengo ahí un vídeo de Sonny Boy Williamson, buf	<i>A ver si descubro un pasaje, hay un libro, tengo varios libros de cosas de armónica, y no recuerdo bien los instrumentos que eran pero empieza el tío que escribe diciendo, dice, siempre va a haber, siempre hay una serie de instrumentos que llaman la atención como un timbre a todo el mundo que lo ha escuchado a través de una radio, estando sin estar prestando atención, o, o lo que sea, y esos instrumentos son la armónica, el banjo creo que era, otro me parece que era el violín, puede ser, no recuerdo exactamente pero la armónica estaba entre ellos, y el tío citaba tres o cuatro instrumentos que dice, eso tú estás haciendo otra cosa y lo escuchas por la radio y tiene un matiz y tiene algo especial</i>
172	Sí, sí, eso es lo que te, eso es lo que te pasó a ti, ¿no?, que te, te llamó mucho la atención ese que iba delante tuya en el autobús o...	<i>Sí, sí, evidentemente, evidentemente, tiene una cosa que llama la atención que, que, que ostia, que llama, que te, de alguna manera te, te...</i>
173	¿Y siempre, siempre te ha interesado?, ¿nunca te has puesto a tocar otro instrumento?	<i>Yo tocaba de, tocaba, chapurreaba un poco la guitarra, pero la guitarra española, también cuando, la melódica esta que te digo pero no, no, la verdad es que no, mi armónica, ya me he centrado en esto porque...</i>
174	Eso es igual, igual que Luis que me decía que, que él iba a casa de su abuela y tenía, o su tía, no me acuerdo, y tenía un piano allí y quería tocar el piano desde chico, piano, piano, y dice que le dijo el padre, bueno si te vas a tocar música te compro una guitarra, le compró una guitarra y dice que se ponía a tocar la guitarra como si fuera un, como si fuera un piano, que yo no tenía, no tenía razón de ser ya lo de la guitarra, yo quería el piano y al final fue un piano	<i>Lluís es que es un crack, mira en noviembre, vamos, en diciembre, tocamos en Cádiz, en Conil, Lluís y yo, vamos a dúo</i>
175	Oye pues, ¿oye tú lo vas poniendo en la web?	<i>Sí, sí, o búscame tú por Facebook y me mandas tú una solicitud de amistad</i>
176	Es que ¿sabes lo que pasa?, lo que pasa es que yo no tengo Facebook	<i>Ah, que no tienes Facebook, vale, vale, vale</i>
177	Si acaso te, te envió un email, oye cuando tocáis o lo que sea...	<i>Vale</i>
178	Es que yo cuenta de Facebook, estoy pensando en sacármela la cuenta de Facebook, porque mi mujer tiene una, y eso, y contacta con gente y tal	<i>Yo a nivel publicitario es de puta madre</i>
179	Sí, ¿no?	<i>Yo toco con Luís en noviembre toco en Marchena, claro eso te coge lejos, luego toco en Lebrija, ¿creo?, no, en Lora del Río, en diciembre, em, diciembre te digo el día, me parece que el 13 o el 14 espérate, el 14, el 14 de diciembre, sábado, lo que no sé exactamente, sí, sí, pero es en Conil, allí en Cádiz, en Conil...</i>
180	Ah, pues me coge cerca claro	<i>Pues tocamos a dúo, ¿vale?</i>
181	¿Dónde tocáis, en dónde tocáis, en un...?	<i>Un circuito de estos de, muchas veces a nosotros nos llaman por circuitos, cosas de, trabajamos a través de una agencia que hay aquí en Sevilla que se llama Estirea, y nos busca conciertos de jazz por la provincia, música en circuitos, historias, y ese día pues lo tenemos allí en Conil, no sé dónde, porque Luís nada más que toca con piano, Luís toca con piano de cola o de pared, no toca con pianos eléctricos ni historias, tiene que ser un sitio donde tengan o pongan algún piano, pero no sé yo en Conil dónde puede ser, puede ser un aula de cultura o alguna historia o algún rollo de estos, no lo sé...</i>
182	Oye pues me, me, sí, sí, pues intentaré estar Mingo, y lo siento que se haya demorado tanto esto...	<i>Nada hombre, no te preocupes</i>
183	Que una charla increíble para mí y muy amable, y me encanta, o sea te lo agradezco un montón tu generosidad y tu amabilidad	<i>Un placer</i>
184	Aprecio, o sea, yo ya había escuchado cosas tuyas pero ahora lo escucho incluso con más, yo qué sé, después de haber hablado pues imagínate, el contacto que hemos tenido aquí un montón de interesante y te lo agradezco un montón porque ya te digo, lo que te comentaba de que empezamos a hacerlo con Alan Bike, eh, eh, la idea era entrevistar, porque yo le comenté, no sé si tú has visto una serie que se llama Treme	<i>No</i>
185	Te la recomiendo, es una serie americana	<i>¿Cómo se llama?</i>
186	Treme, es una barrio de Nueva Orleans, se llama Treme, en Nueva Orleans hay varios barrios y uno se llama Treme, es el barrio digamos, creo que es el más pobre de Nueva Orleans, y la serie trata de una serie de músicos en Nueva Orleans, está un montón de bien, es muy buena, y la serie está ambientada pues unos pocos meses después del huracán	<i>A ver si puedo, si puedes me mandas por internet esto y le digo a mis hijos que se la descarguen...</i>

	Katrina, y cómo tienen que reconstruir todas esas personas, no solo músicos, sino todo lo que rodea aquello, pero sobre todo los músicos que son los protagonistas, reconstruir sus vidas... tiene tres temporadas y está muy interesante cómo se ve pues eso, la identidad de los músicos, de cómo se van teniendo que ver con...	
187	Yo te la recomiendo, está muy bien, está muy bien, y entonces lo que surgió fue eso, hacer un, algo con esa serie, algún estudio, o alguna cuestión	<i>Mándame tu dirección también y te mando el disco, ¿vale?, el último disco</i>
188	Ah pero, pero cómo...	<i>Yo no tengo tu dirección, yo te lo mando por Correos</i>
189	Ah vale, vale, vale, al Correo postal...	<i>Hombre yo te mando el disco para que tú lo tengas, ¿vale?, tú me das la dirección y yo te lo mando un día de estos que vaya a Correos, no te puedo asegurar cuándo porque tengo también algunas cosas pendientes de enviar y entre una cosa y otra, pero vamos que yo te lo envío, tengo que ir a Correos, yo te lo envío</i>
190	Pero ¿cuánto, pero cuánto, cuánto es, cuánto?	<i>Nada, no te preocupes, no te preocupes, no hombre, yo te lo regalo, tú me mandas la dirección y yo te lo, yo te lo mando</i>
191	Muchas gracias Mingo, muchas gracias	<i>Ahí está lo que hemos hecho el cuarteto, para que tengas un poco... y ya te mandaré, a ver si luego...</i>
192	¿Esto es con Quique Bonal, esto es lo que me has enseñado antes, no?	<i>Sí, este es el cuarteto, este, yo, yo, el cuarteto mío está formado por Quique Bonal y Fernando Torres que es un bajista de Trigueros, Huelva, Quique es de Huelva también pero vive en Aracena y yo llevo trabajando con ellos muchísimos años, yo hice con ellos Blues Machine, y Blues Basters, y llevo pues buf, pues yo qué sé, un montón de años trabajando con ellos, 18, 19 años, y Juan de la Oliva que es el batería, este hombre incluso estudiamos bachiller juntos, terminamos bachiller y luego él se fue a Estados Unidos, estuvo viviendo en Estados Unidos y fue allí a Berklee, el Berklee Collage of Music, y allí se licenció, luego siguió viviendo allí, luego se separó, vino para acá, y nada, yo lo conocía de toda la vida, yo iba a escucharlo cuando él tocaba jazz aquí en Sevilla yo lo escuchaba, porque él, él, siempre ha hecho jazz y ya bueno, pues cuando ya coincidimos y tal y cual pues ya llevamos ya pues ocho o nueve años trabajando juntos y es de aquí de Sevilla también</i>
193	Digamos que os conocéis, os miráis y ya sabéis, venga vamos a tocar esto, ¿no?	<i>Claro, son muchos años ya, mucho tiempo, muchos años juntos, ¿no?, eso se nota, en este tipo de cosas se nota un montón, vamos, así que...</i>
194	Pues nada Mingo pues cuando tengas un ratito otro día pues me mandas esos links que tú me has dicho y eso...	<i>Venga yo te mando los enlaces y las historias y tú me mandas el enlace a la serie, o sea, como se llama la serie...</i>
195	Ah, lo de Treme, Treme, Treme, muy, está muy bien, lo que te comentaba era eso, que a raíz de eso surgió el hecho de ver cómo había sido el viaje del blues a España, y ver cómo se había recibido aquí por gente de tu generación, gente de generación posterior también, eh, como Luís que es de generación de los setenta, el nació en los 70, y ver un poco cómo ha sido esa recepción de una cosa de una cultura distinta a la nuestra, cómo lo hemos ido, cómo han ido los músicos incorporándola a su vida, y a su, a su, a su identidad digamos, como músicos, como personas, y la importancia que tiene la música, el sentido, el significado, y todo eso, yo creo que es lo que hemos ido hablando tú y yo a través de tu historia como músico, y me ha parecido súper interesante y es muy valioso y te lo agradezco un montón, hombre, que hayas estado este rato hablando, ha sido un poco largo, lo siento	<i>Nada hombre</i>
196	Pero es que son muchas cosas claro, es que tu, tu experiencia es muy grande, entonces es normal que me haya tenido que extender...	<i>Si necesitas, si necesitas algo más me pegas un toque o, o ya me escribes o lo que sea, cualquier historia que necesites, vamos a mi todas estas historias me gustan, y es interesante porque es enriquecedor, o sea que siempre que haya este tipo de cosas nos beneficia a todo el mundo, está claro, vamos, y es interesante y siempre pues te enriqueces de lo que yo pueda, siempre el estudio este que tú estás haciendo pues es una cosa interesante, ¿no?, son cosas que realmente merecen la pena, ¿no? Y si alguna vez lo publicas o lo que sea y me mandas una copia pues magnífico...</i>
197	Eso, eso te iba a comentar, que como es una cosa que lleva un proceso pues a lo mejor hasta más adelante no surge algo, en cuanto surja algo te lo, te lo paso, ¿vale?	<i>Perfecto, perfecto, magnifico</i>
198	Pues muchas gracias Mingo, venga buenas noches y suerte con todos los proyectos	<i>¡Venga gracias!</i>
199	Hasta luego, hasta luego	

ANEXO 4: TRANSCRIPCIÓN ÁLVARO MARTÍNEZ MALUQUER “ALAN BIKE”

	<i>ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL</i>	<i>ENTREVISTADO: ÁLVARO MARTÍNEZ MALUQUER “ALAN BIKE”</i>
1	Sabes, por ejemplo, ¿el primer contacto con el blues que tuviste, el primer blues que escuchaste, cuál era...?	<i>Bueno eso es a través de, bueno, de los discos que oía entonces, quiero decir, el primero que, yo creo que el primer blues que oí en mi vida... ¡ostia no!, ¡ya sé, ya sé cuál es el primer blues que oí en mi vida!, ¿cómo se llamaba?, es un disco que tengo aquí además, que era un disco de, de Quincy Jones, creo que te lo pasé, no sé si te lo pasé, el Smackwater Jack, (se levanta y se va a buscarlo a la habitación)</i>
2	Ah, sí, me lo has pasado ese Álvaro...	<i>(volviendo con el disco en la mano) este disco me lo recomendó un colega del colegio, compañero de clase</i>
3	Ese me lo has pasado, sí, sí, muy bueno	<i>Y, y, a mí me flipó porque estaba el tema de Iron Side, que era la serie que había entonces, entonces pues el tema era suyo y entonces está la melodía del, del, de la serie y luego pues todo un desarrollo de temas que están de puta madre y el tema de Iron Side que es estupendo, pues eso me flipó, pero al final del todo hay un tema que se llama Guitar Blues Odyssey que es una cosa que tiene por subtítulo From Roots to Fruits y yo supongo que se llamaba Guitar Blues Odyssey porque era la época de “2001: Odisea en el espacio” entonces quiero decirte, hay un, ¿tú has visto esa peli?</i>
4	La de “2001: Odisea...”, sí, sí, sí	<i>Es que hay al final todo un viaje que él hace que es muy psicodélico y muy, cuando él va, hacia el final de la película, va perdido en la mini cápsula aquella, y buuu, va pasando por una serie de sitios, que es como todo muy psicodélico, entonces hay como una serie de efectos, una música muy tal, y, y yo me imagino que esto es un poco en este plan, porque el tío lo que hace es como coger una radio, no sé, si te lo grabaste tú ya te acuerdas, es como sintonizar una radio que va pasando desde el principio... entra con una slide...</i>
5	Sí, lo he escuchado, lo he escuchado	<i>Y ahí hay cómo va evolucionando digamos el sistema, el, el, el, la guitarra de blues, ¿no?, hay un tipo que toca por B.B King y acaba con un tipo tocando por Hendrix, y entonces yo creo que esto es lo primero, el arranque este de slide, el (canturrea el arranque) es lo primero que oí de blues, y luego ya lo demás son, o sea, luego lo siguiente yo creo que ya es un disco de Clapton que me compré porque lo tenía un colega mío que se llamaba Pop History, de este disco te he hablado alguna vez, que lo más, lo último que tenía, lo más moderno que había grabado entonces Eric Clapton era Layla, acaba con Layla, y entonces y ahí había grabaciones de él con, con, con John Mayall, había con los Cream y luego también el disco este del, del, el Usa Union de John Mayall también...</i>
6	Ah, muy bueno	<i>Este disco también lo tenía este mismo colega y me lo, y al final me lo compré también, eso es lo primero que, que, o sea que es con blues inglés, o sea, digamos que hago el mismo proceso que los, que los chavales blancos americanos, digamos que escuchan el blues afroamericano a través de la invasión inglesa, eso es lo primero que yo escuché, a partir de ahí empecé a buscar alguna cosa más....Creo que tenía algún disco de algún pianista que no recuerdo, Memphis Slim o algo así y así algunas cosas pero quiero decir, más bien, más bien para versión electrificada de gente, de gente o ingleses o ya americanos haciendo blues en aquella época tipo la Paul Butterfield band, los Allman Brothers...</i>
7	Porque, ¿eso, eso se escuchaba en tu época, en la época, en tu adolescencia...?	<i>Sí, claro, quiero decirte, yo no recuerdo que hubiera ningún, yo no recuerdo haber visto nunca entonces, quizás los hubiera pero vamos yo no recuerdo, ni yo los busqué jamás, discos de Son House o Skip James o Bucca White o, no sé, Robert Johnson, oías de esos porque, porque eran los compositores de los temas que tocaban los, los otros, pero ni siquiera, ni siquiera lo sabías, quiero decirte, yo pensaba durante mucho tiempo que el Spoonful era un tema de los Cream, no un tema de, de Howlin' Wolf, ¡ah! y luego sí, luego ya hubo otro disco, y entonces ahí ya empezabas a conectar ya con, con algunas raíces,</i>

		<i>que era las London Sessions, que era Howlin' Wolf tocando con Eric Clapton, Mick Jagger, Steve Winwood, el batería de los Rolling...</i>
8	Charlie Watts	<i>Charlie Watts, y...</i>
9	Ese disco me has hablado de él pero no lo tengo yo	<i>Ostias ese disco es buenísimo</i>
11	¿Es bueno, es bueno?	<i>Muy bueno ese disco</i>
12	Y ese también te gusto así, que lo recuerdas tú...	<i>Sí, sí, sí, porque... pero claro te llegaba porque, porque eso, porque estaban ahí todos los ingleses tocando y de alguna forma el tío, era él tocando con la gente que le estaba imitando a él (se refiere claro, al bluesman Howlin' Wolf)</i>
13	Entonces tú me comentaste que para esta gente, entre ellos, Howlin' Wolf y alguno más, fue increíble que llegaran los chavalitos estos, les dio digamos una vidilla o ¿cómo fue eso?, explícame...	<i>Hombre, sí, sí, no sé, eso por lo que yo sé, sí, quiero decirte, de los, de los pocos que quedan tocando todavía cuando, cuando en Inglaterra empiezan a hacer blues, están todos estos jóvenes como los Rolling y demás, quiero decirte, me parece que, que Muddy Waters sigue tocando en Chicago y a lo mejor Howlin' Wolf, pero quiero decirte, ya no con el puntazo de, de los años cincuenta o así sería, cuando ellos estaban en el candelero, quiero decir, estos eran ya los que hacían blues de Chicago, blues eléctrico de alguna manera, que es lo que más, lo que, lo que, lo que tú oyes de alguna manera a través de las bandas inglesas estas, pero luego, quiero decir, todo lo, todos los tipos estos, qué te digo, los viejos como Son House y compañía, esos son redescubiertos...</i>
14	Y algunos de ellos vuelven a tocar me dijiste, ¿no?	<i>Sí, sí</i>
15	Por ejemplo Skip James, ¿le pasaba eso?	<i>Sí, sí, vuelve a tocar, Son House vuelve a tocar ...</i>
16	Pero, ¿por qué vuelve a tocar, por esto que me estás diciendo?	<i>Porque, porque, claro, porque había, porque, eh, los blancos norteamericanos, aparte de los ingleses que lo habían ya obligado, imagino que a través de los americanos que llegaron allí o que pillaron a través del Lomax y gente así, pues eh, los tipos también empiezan a buscar (se refiere a que los blancos norteamericanos empiezan a buscar también) y entonces, quiero decirte, hay toda una movida con el Lomax y compañía, de gente como los, estos, gente de la Paul Butterfield o de los Canned Heat y esto, que buscan ellos mismos o folcloristas que están buscando a los tipos que grabaron en los años veinte, treinta, de los que queden a ver lo que hace el folclore afroamericano, sus propias historias, quiero decirte, y entonces eso, a través de festivales como el de Newport y compañía pues se ponen, vuelven a tocar toda esta gente, pues eso, Son House, Skip James, Bucca White, eh, cómo se llamaba, Big Bill Broonzy y... más gente, Fred Mcdowell también, los viejos que llevan un montón de años sin tocar, muchos de ellos, muchos de ellos, Mississippi John Hurt y estos, que este no había salido de su zona poco menos y los descubren, es como a través de la manera de tocar como los tíos los llevan a Nueva York y mucho repertorio de Mississippi John Hurt, el, el, la técnica de tocar es la que utilizan luego muchos, muchos folkies...</i>
17	Tipo el Sebastian este, ¿no?	<i>Sí, sí, John Sebastian (guitarrista, cantante y compositor del grupo Lovin' Spoonful) o el mismo Bob Dylan o Joan Baez...</i>
18	Oye porque ¿Dylan tiene mucho de blues o cómo lo ves tú?	<i>Bueno el tipo por lo que yo sé, eh, tiene mucho de, bueno eso es una cosa, es una cosa también híbrida por así utilizar la palabra, quiero decir que, porque el tío escucha mucho a este, cómo se llamaba, eh, que lo fue a ver...</i>
19	¿Qué? ¿Que lo fue a ver?	<i>Al Woody Guthrie...</i>
20	Ah sí, que lo fue a ver...	<i>Era como su, como su, su gran inspiración de entrada, entonces el tío lo que coge es como, coge cosas antiguas del folclore americano y entonces todo está un poco mezclado, quiero decir porque todos hacen de alguna manera también... como la cuestión es una cuestión de tocar música de, de gente, por así decirlo, campesinos y proletario, y quiero decir, hay toda esa cosa izquierdista en el movimiento folkie, quiero decir, cogen la música de los desheredados, por decirlo de alguna manera, que está en comparación con toda la música de la de la corriente principal así blanca, de, puede ser, de lo que componían en el Tin Pan Alley y todo esto en, en Nueva York, y entonces ellos recuperan toda la música de los desheredados de la tierra, ¿sabes? Está ahí el concepto ese de la música como, como, ostia, folclore original de, de ellos, de la gente del pueblo, por así decirlo, ¿sabes?, hay todo ese componente, la música acompañado por, tirando a, a izquierdas...</i>

21	Tirando a izquierdas...ajá, oye y eso que me comentaste de que en tu generación, digamos, esa música entra porque llega un momento en que ya ha muerto Franco o estaba a punto de morir, ¿tú crees que el contexto también alimenta, también, que entrara esa música...?	<i>Bueno más que nada es que es lo que se está haciendo en todas partes, quiero decirte, ostia, entonces aquí, quiero decir, tampoco estábamos a ese nivel tan aislados como para que, o sea, entrarían menos discos pero, pero yo recuerdo de pequeño que se escuchaban a los Beatles en la radio, se escuchaba un montón de música de esta que tú te, cosas más, más a lo mejor, más curiosas pues no, pero, quiero decirte, la corriente principal de lo que se estaba haciendo en, en Estados Unidos y en Inglaterra llegaba aquí igualmente, y ostia, quiero decirte, era lo que oía, era lo que se hacía cuando se era joven entonces, quiero decir, era la música que estaba saliendo entonces...</i>
22	Pero tú me comentaste algo del flamenco, que se veía todo un poco como...	<i>Bueno todo lo que era español, quiero decir, tenía ese componente ya de prejuicio político, también de que, ostia, lo español tenía que ver con lo franquista y que esto se dejaba al lado, quiero decirte, yo qué sé, nadie quería saber de coplas y de flamenco, y ostia, si había flamenco a lo mejor, yo no sé, yo tampoco lo recuerdo mucho si, quiero decir, algo como más rajao, más auténtico, pues a lo mejor sí que se desvinculaba de, como algo anterior a digamos a lo franquista, pero, pero más que nada todo lo que sonaba español, eso, tu tenías el prejuicio de que era una cosa nacional, católica, ostia, lo enrollao era escuchar bandas americanas y dejarse el pelo largo, ser hippy, era, era lo que lo que estaba pasando ahí</i>
23	Porque había muchos grupos, porque Maquina, ¿es de tu época?	<i>Sí, bueno Maquina es un poco anterior digamos, es la generación de mi hermano mayor, seis o siete años mayor</i>
24	¿Y ellos metían algo de blues o algo? ¿Como los Smash, no? Quiero decir mezclado pero...	<i>Sí, yo creo que sí, yo recuerdo un disco de Maquina, quiero decir, había un rollo de estos, quizá no fuera tan blues, blues, ¿sabes?, aquello, pero, pero bueno había ese punto progresivo, de rock progresivo, que también siempre incluían algo de las sonoridades del blues, aparte que luego habían bandas que estaban ya en la onda un poco más había todo lo Layetano en Barcelona, al menos, todo lo Layetano, que era un poco más en la onda de jazz de Chick Corea y compañía, del jazz rock, entonces, ostia, Chick Corea y esto era lo que, lo que molaba, y luego bandas de, había habido las bandas anteriores que desaparecieron cuando yo era pequeño, en los años sesenta, como eh, había unos que eran los Lone Star y luego, yo que sé los...</i>
25	Los Lone Star... esos...esos, ¿son de Barcelona, no?	<i>Sí, y luego qué más, eh...ostia, una de esas bandas de entonces, ahora se me ha ido de la cabeza...</i>
26	Bueno, bueno...	<i>Hicieron, hicieron una cosa así entre Beatles, porque estaban Los Salvajes en Barcelona que era lo más, lo más rollingtoniano que había entonces... pero en los años pues no sé...</i>
27	¿Y tú, y tú que estabas en grupos de distinto tipo, de psicodélico o algo...?	<i>No, yo cuando, yo cuando empecé a tocar, con diecisiete años, como, o sea, tocaba la guitarra en mi casa, todavía los temas estos, lo que molaba entonces, pero cuando yo empecé a tocar era el año 75 o 76, curso 75-76, y entonces tocábamos todo lo que se nos pasaba por la cabeza de bandas de este tipo, luego hubo un intento de montar con alguien que conocíamos que querían montar algo así como Crosby, Stills and Nash pero nunca nos pusimos a cantar en serio, ¿sabes? (risas), quiero decirte, yo recuerdo que el tipo cantaba y tal y entonces hacíamos, pues bueno, los temas que molaban, pero yo no recuerdo nunca habernos preocupado por hacer armonías vocales ni mucho menos...y entonces ya te digo, lo que hacíamos era una mezcla muy rara al principio, de todo lo que nos gustaba, al principio, desde Take Five, jazz, hasta eso, blues, el rythm and blues, y luego sí que ya la banda, sí que se decantó mucho hacia el punto más psicodélico, quiero decirte, a mí siempre me ha gustado mucho todo el rollo de la Costa Oeste...</i>
28	Eso me comentaste tú una vez que entre tus amigos o los conocidos, teníais un bando que era más de la Este y los otros más de la Oeste, ¿puede ser que me lo hayas contado?	<i>Ah bueno, sí, sí, o sea, quiero decir, todo el rollo hippy tiraba mucho a, a la Costa Oeste...</i>
29	Claro, California, ¿no?	<i>Exacto, California, y mar y solete y tal, pero luego había los más oscuros...</i>
30	Eso es lo que te quería preguntar...	<i>Que estos era, estos eran Costa Este, estos eran la gente de Velvet Underground y compañía...</i>
31	Vale, Lou Reed y todo esto...	<i>A nosotros nos parecía, a nosotros nos parecía, bueno, quiero decir, nosotros, hablo al menos de la gente con la que yo tocaba, con la que, con la que más o menos nos relacionábamos, aquello era, aquello era como, bua (tono despectivo), era una cosa de, de eso, de, de tipos</i>

		<i>oscuros y urbanos, muy urbano, cuando el rollo se trataba de ser muy campestre, muy hippy, muy eso, vete al campo muchacho, y mucho color y mucho San Francisco, al fin y al cabo, así de alguna manera el punto San Francisco de escritores típicos, Hemingway, y hippies, lo del caballo todavía no había llegado, la Oeste, la Oeste, la Oeste era psicodelia y ácido y marihuana y demás, la Este era el rollo más yonki entonces, quiero decirte, claro, de entrada quiero decir, ese rollo no, no molaba, hasta que se puso de moda, todo el mundo se metió a yonki (risas) en plan todo el mundo era oscuro e iba por ahí...</i>
32	Vale, em, yo tengo aquí una cosa de tu generación pero claro, eso, ¿la música de tu generación cual podría ser crees tú? Es eso que me estás diciendo...	<i>No, bueno, pues sí, sí, quiero decirte, los éxitos de, de, que llegaban por la radio de todas partes, ¿no?</i>
33	¿Y qué es lo que te atrajo a ti del blues, cuando tu escuchabas el blues metido por una canción de Quicksilver o aquí (señalo al disco de Quincy Jones que me acaba de pasar y que tengo entre mis manos)... o, porque podría ser...?	<i>Pues no lo sé, yo recuerdo, no sé, a mí me gustó, recuerdo que de aquí en particular (ese aquí se refiere al disco de Quincy Jones que me acaba de poner entre las manos...) me gustó, me gustó el, el sonido de la, del, del slide al principio del tema, me pareció, porque nunca había oído, nunca nada, nada algo así</i>
34	El sonido de la slide...	<i>Sí, el principio, que es una slide sola en acústica, ¿sabes?, aquello que es una cosa muy primitiva pero no sé decirte eh, si, quiero decirte, sí, no sé hasta qué punto no te, como criterio para decir si me gustó la música, o sea, si me gustó el blues en sí porque era el blues o si me gustó porque era la música que entonces se escuchaba y que tu asociabas con lo, con lo moderno y con lo que, con lo que... quiero decir, no sé...</i>
35	Bueno, bueno o simplemente si tú tienes algún recuerdo aunque tú lo asociaras o no con lo moderno o no... ¿qué te llamaba la atención, te llamó una letra la atención, alguna, un sonido?	<i>No, de la letras no nos enterábamos de nada, no, supongo que el sonido y los solos de guitarra básicamente, eso, ser un guitar hero (risas)</i>
36	Guitar hero, ser un guitar hero...	<i>Pero no, las letras no porque, quiero decirte, porque no teníamos ni idea del inglés, pero ni idea vamos...</i>
37	Y tú empezaste, digamos, ya te gustaba el blues y te buscabas por aquí quién era el autor de este tema o...	<i>Bueno eso fue más tarde, sí, de alguna manera, pero, quiero decir, pero luego, pero, pero, o, o leyendo revistas de, de música y entonces comprabas el Vibraciones (revista de la época que trataba sobre música no tan comercial como sí que hacía El Gran Musical...) y compañía y el, el, cómo se llamaba la otra, ostia, había una que, el rock, musical, no, era, era, había la inglesa esta Musical Express o...</i>
38	New Musical Express	<i>Sí, pero en Barcelona había una que se llamaba algo de Express también, y entonces bueno, pues supongo que leyendo cosas de entonces te iban también saliendo nombres, combinando a ver qué, qué tal, pero, pero yo en particular, quiero decirte, no, no he empezado a saber un poco de esto, a mirármelo un poco más hasta muchísimo más tarde...</i>
39	Más adelante, ¿no?	<i>Sí, sí, quiero decirte, que tú seguías escuchando básicamente lo que te llegaba filtrado por, por, por bandas blancas, quiero decir, era más normal escuchar a Johnny Winter que escuchar a, a...</i>
40	A Son House, ¿no?	<i>Sí, a Son House, si es que había algún disco donde él se incluyese, no sé si había esos discos, tampoco los hubiera sabido pillar</i>
41	Vale, vale, vale, entonces tú me comentaste que el blues para ti era más que nada una esencia sonora, ¿no?, o sea, no tanto una forma musical, los doce compases, no sé qué...	<i>Bueno, al principio veías, pillas una forma porque más o menos todo el mundo hace, hace, hace una cierta estructura de blues, puede cambiar el orden de los acordes pero, quiero decirte, todo el mundo hace blues de doce compases de alguna manera y, ostia, con un tipo de solos que van por aquí, quiero decir, que es más o menos concreto</i>
42	Con una escala, ¿no?	<i>Una escala determinada y una forma más o menos concreta de hacerlo, pero, pero eso, no es hasta que luego te enteras de que hay otros tipos más viejos y empiezas a oírlos cuando entonces te das cuenta de que, ostias, de que ahí hay un montón de formas distintas de hacer el blues que ya no tienen que ver ni siquiera con, con, con la estructura de doce compases o con tres acordes...</i>
43	Incluso dentro del mismo blues	<i>Sí, quiero decir eso...</i>
44	Te das cuenta de que es más viejo que...	<i>Claro, que hacen, que hacen lo que les pasa por la cabeza, que eso coge una forma, quiero decir, que es después como se uniforma de alguna manera, después de que estos tíos han grabado, cuando se uniforma y se hace del blues una estructura en cuanto a tal, determinada, en una forma que tiene tanto número de compases y que bueno, puede, variarán un poco pero que básicamente esto es, el blues es esto, pam, pam, tres acordes y doce compases y luego, ya te digo, yo cuando digo voy a conocer a los viejos y ves que, ostia, el Charlie</i>

		<i>Patton toca de una manera y el otro toca de otra y Robert Johnson a la suya y quiero decir, que cada uno tiene su propia manera y que no siempre respeta esa estructura, aparte de que luego cuando lo escuches, quiero decir, que eso es otro punto que eso molaba mucho que era el punto John Lee Hooker, que era aquello de “me planto en un acorde y tiro millas”...</i>
45	Con un acorde o dos...	<i>Sí, sí, sí, (tararea), ta talan talan talan talan ta talan talan</i>
46	Y eso da mucha libertad, ¿no?	<i>Talan, talan, venga, y lo que sigue, eso era, eso lo oías mucho a través de los Canned Heat que eran los que tocaban con ellos, pero el rollo, o sea, tú te enterabas más de Canned Heat que de John Lee Hooker, los tíos que hacen boogie, estos, de, venga, tirar millas con, con un acorde...</i>
47	Es que eso me interesa mucho porque ¿tú crees que hay gente que habla de pureza del, del blues, que son muy con, en plan conservadores, en plan lo que me dijiste de algún que otro por ahí que te dijo quillo toca un blues...?	<i>Yo creo, yo creo que sí</i>
48	Es decir, puristas, como se dice que hay puristas, como decía Paco de Lucia que decía su padre que, “mi padre me escuchaba lo que yo hacía” cuando empezó a meter el bajo o lo que fuera, ¿no?, “mi padre decía que eso era una mamarachá”, ¿no?, decía Paco de Lucia de su padre, ¿no?, su padre podríamos identificarlo con un purista, ¿no?, podríamos, vamos, no lo sabemos pero, ¿tú crees que hay eso en el blues también?, ¿sí, no?, o...creo que algo me contaste de eso...	<i>A mí, quiero decir, pues sí, yo por mí, de alguna manera por mi propia experiencia diría que sí, quiero decirte, que, ostia, que hay como una, una, es intentar preservar algo en plan un poco en formol, ¿sabes? aquello de, “vale esto es así y hemos de conservarlo en un tarro”</i>
49	Pero entonces no solo en formol sino me estás diciendo entonces que ni el propio blues es así porque si Patton tocaba de una forma, el otro de otra forma, estamos, digamos estamos yendo en contra ¿no?	<i>Sí, sí, yo creo que no, o sea, pero es que claro, pero es que entonces es cuando el blues se está haciendo, de alguna manera, o sea, que es el rollo de decir, vamos a ver, hay una época de gestación y esta gestación da un, una cosa, en plan que se gesta el blues, que ni siquiera ellos lo llamaban así, quiero decirte, tú lees, lees de determinados tipos y le llamaban de, de otras formas, quiero decir, que el blues es una etiqueta también que, que luego aparece, tuvo que aparecer un tipo de estos, ostia, ponerlo como blues está bien, o sea o meterse en este estilo de blues está bien porque es una cosa que vende también, quiero decir, que hay una parte comercial, quiero decir que una cosa es mientras se está gestando, algo que luego se ve como blues en general y otra cosa es, es cuando esto se da por hecho y dice, bueno, ahora lo que queremos es conservar esta forma en vez de que siga siendo un organismo vivo, ¿sabes?, que va mutando y que se va modificando, ahora, si eso es posible o no, yo no lo sé, quiero decir que, si, si, si, no, quiero decir, si un género puede estar en permanente gestación o que si pronto o tarde tiene que cuajar en una forma y luego ya a partir de entonces se da otra cosa, a lo mejor es eso, quiero decirte que, que, a mí me da la impresión de esto, de que hay como un empeño en preservar, o sea, en, en, en definir lo que es y lo que no es blues mucho más, mucho más rígida de lo que podía ser cuando se hacía, aparte de que los tipos que hacían blues, quiero decirte, ostia, básicamente era gente que, que tocaba en la calle y en los chiringuitos y que tenían que estar al tanto de lo que, también de lo que debía escuchar la peña, quiero decirte, que incluían en su repertorio un tema de éxito que hubiera sonado en la radio, ¿sabes?, que no tuviera nada que ver con el blues, como un viejo góspel de no sé qué o una canción, ¿sabes? Quiero decirte que, ostia, que era muy variopinto todo, es que, hay, quiero decir, el blues era algo que, que el, que el afroamericano de fiesta escucha aquello en la radio...era la música que ellos oían y bailaban...</i>
50	Y tú me comentaste que lo de la sonoridad, que cogiste la guitarra y me dijiste mira por aquí estoy haciendo algo que me parece español y ahora ¡pá!, le meto esto y ya...	<i>Ah, bueno sí, porque sí que esto...</i>
51	Eso me dijiste que era como un poso, ¿no?, como el tema de, digamos no adoptar una forma sino digamos destilar las cosas que tú en tu carrera como músico pues has ido...	<i>De alguna manera es esto, aparte, quiero decir hay, hay, hay como acordes o, o tipos de sonoridad que, ostia, que corresponden digamos, que tu asocias al blues, determinada escalas, si tú la oyes, nosotros al menos las asociamos al blues, a lo mejor a otro esa misma escala le suena a japonés, quiero decir, a los que hemos aprendido tocando de una manera le suena blusero y luego pones un acorde de séptima y, ostia, y te suena a blusero totalmente porque es una transición de una parte a otra de la estructura del blues a través de acordes, entonces a la que lo incluyes en algo, quieras que no, estás sugiriendo una sonoridad que es del blues</i>

52	Que es cercana al blues o que viene de ahí, ¿no?...	<i>Sí, sí, viene de ahí</i>
53	Vale, y eso me dijiste que no lo hacías con, que ya llega un momento que eso tú no te lo planteas, tú no dices, “ah, voy a meter ahora el blues”, yo llego inconscientemente a eso, ¿no?...	<i>No, no, quiero decir, no sé, hay mil maneras de decir pero de alguna manera lo que tú ves es la posibilidad de, ostia, de incluir ese acorde ahí aunque simplemente pones ese acorde y ves que se te va para ese lado, ¿sabes? Aquello, tú, que cuando, que digamos has entrado una sonoridad bluesy en un tema que de entrada no tenía ninguna intención de ser blues y que no lo es, quiero decirte, simplemente te lo llevas a un sitio donde, ostia, pasas, es como coger y bueno, utilizar un recurso, tú lo que tienes es recursos a tu disposición, entonces dices, ostia, el caso es utilizarlos, determinadas sonoridades, pones aquí un fa y te suena a flamenco, pones un séptima y suena bluesy, ¿sabes?, aquello de, quiero decirte que, que son, la cosa es que son recursos de músicas que tú vas oyendo, que vas filtrando en las cosas que tú haces, entonces tú puedes, puedes componer diciendo, me voy a ceñir al patrón, al patrón de un blues, o me voy a ceñir al patrón de una copla o de una habanera, ¿sabes?, donde hay una serie de patrones, tu puedes ceñirte a ellos, o componer una canción que a lo mejor picotea de aquí y de allí, ¿sabes?, lo único que tú tienes que hacer...</i>
54	Y sin tener que estar dándole vueltas al coco de... ¿no?, yo estoy tocando y...	<i>Bueno tú vas viendo y, ostia, quiero decir, vas, vas construyendo entonces, venga, esto me sugiere... y el mismo, el mismo, la misma ruta te va, te va abriendo el camino, quiero decirte, de repente dices, pum, a ver, pongo este acorde a ver, ¿cómo va?, pum, y ves que esto te lleva para otro lado...</i>
55	En tu tema Down Below...	<i>Sí</i>
56	Hay una parte que es (lo tarareo), ten ten tenem...	<i>Sí, sí</i>
57	¿Qué era, eso qué era...?	<i>Eso es Carmen</i>
58	¡Carmen!	<i>La haba, la habanera</i>
59	La habanera	<i>La habanera de Carmen, sí, no, pero eso, no, pero eso...</i>
60	Hay un momento de un guiño ahí a una habanera...	<i>Sí, sí, sí, pero, sí, no sé, de repente vino ahí y salió, yo creo que salió de alguna manera casual o que es que cuadras y entonces, mira, esto encaja aquí...</i>
61	Eso que me estabas comentando antes de entre dos acordes, el mi y el fa, me parece que eso es un tema que tú estás haciendo, ¿no?, me comentaste, que te lo estás, que estás haciendo ese tema...	<i>Ah, bueno, sí, no, el último tema que te enseñaba quiero decir, había, había una parte, hay una parte que está ahí, pero, no, pero más que nada que eso, que tú, ostia, tú pones esos dos acordes y llevas todo (se levanta y se va a por la guitarra), te lleva un poco a esa sonoridad española, ¿sabes?, o flamenca y (se sienta con la guitarra en las manos) y entonces tú cuando oyes muchos temas psicodélicos que los tipos se van para ahí y es que quieren, le están metiendo, o sea, para poder meterles (toca algo a la guitarra, haciendo una escala) algún tipo de escala o algún tipo de sonoridad, ¿sabes?, que lleve un poco allí (toca dos acordes) y ¡ahí! (hace un gesto flamenco, risas)</i>
62	Vámonos para la feria...	<i>Escuchas temas de, de eso, en, en, en los temas psicodélicos de bandas de estas de San Francisco ahí hay muchas sugerencias de cosas españolas de este tipo que ellos asocian un poco a lo, a lo español vía, vía mejicano, ¿sabes?</i>
63	La frontera...	<i>Sí, exacto, fronterizo (toca unos acordes)</i>
64	¿Quicksilver Messenger Service, por ejemplo?	<i>Sí hay temas que tienen ahí que, que los tipos hacen, en solos y cosas de estas, sonoridades de estas que te llevan a escalas...</i>
65	¿Eso lo escuchábais, no, en la época?	<i>Sí, sí (sigue tocando acordes con la guitarra para demostrar esto de lo que hablamos del aire español)</i>
66	Vale, y, a la hora de tu relacionarte con el blues o de meterte un poquito en el blues que te gusta y tal, ya te digo, siempre hablando en plan de que te gustan otras cosas también relacionadas con la música o con otras artes pero, ¿alguna película o libro, o así, que tú te hayas ido interesando y que te haya llamado la atención, que te acuerdes ahora así a sopetón?	<i>Hombre, directamente con el blues no. Pero yo recuerdo que sí que había un libro de cabecera digamos de cuando yo tocaba así en plan más psicodélico que era el Rock Ácido de California...</i>
67	El de Rock Ácido...	<i>De Jesús Ordovás, que leías así en plan de, ostia, a ver qué bandas hay para saber historias de estos tipos...</i>
68	¿Y películas o algo? Oye, ¿de los documentales estos te llamó la atención alguno en especial, de los documentales estos de blues de Scorsese?	<i>Ah, bueno, a mí el que más me gusta es el de Wenders</i>
69	El The soul of a man, ¿no?	<i>Sí, sí, porque, porque una, salen, o sea, porque hace un, porque ahí hay un proceso precisamente de, de evolución curioso porque, quiero decir, los temas originales y las versiones que se escuchan no tiene la versión la intención de reproducir el original sino de pasarlo por la</i>

		<i>vuelta de cada uno, tú oyes, ahí sale gente, como Beck o Marc Ribot, que cogen temas clásicos de blues y los llevan por otro sitio, por su sitio, los ponen de vuelta y se los pasan por ahí, a su manera, de hecho lo que hace Marc Ribot es una verdadera majadería alucinante, buenísima</i>
70	Yo recuerdo que tú, yo te pasé una vez un concierto que era Crossroads, ¿te acuerdas?, que lo había hecho Eric Clapton, que lo hace todos los años y me acuerdo que, porque yo creo que eso se podría equiparar con cualquier festival así como de blues muy tirando a lo clásico, ¿no?, y recuerdo que me dijiste que te gustó mucho uno que no te esperabas que...	<i>Hombre James Taylor</i>
71	Que no te gustó tanto lo demás como lo que había hecho simplemente un tal James Taylor que no te, uno dice, ostia, James Taylor (extrañado)	<i>No, más que nada porque me sorprendió porque no lo había oído cantarse un blues nunca y además tan bien pero, pero el tío está digamos dentro de la onda tradicional de, de eso, no es que hiciera especialmente algo que me sorprendiera porque lo tenía por un cantante de eso, folkie, tal, baladista y de repente el tío se marca un blues que te puedes caer de culo el tío cómo se lo canta...</i>
72	Exacto eso, lo que voy es a eso, lo que me has dicho de los que quiere meter al blues en un museo, que hacen asociaciones o que a lo mejor hacen un festival, vamos que no hay nada en contra de eso, pero que, que va con la idea de que tú a lo mejor ves eso y dices, sí, hay mucho blues, está J.J. Cale, está Eric Clapton, está tal, lo hacen todos muy bien, está, sale B.B. King me parece también, pero bueno me llama la atención digamos algo que se vaya un poquito por lo que...	<i>Sí, sí, no, pues ya te digo, es una percepción personal, quiero decir, a mí me da la impresión, me da la impresión esta, ¿no?, de que eso, de que estaría, puede ser más provechoso coger y decir bueno, o sea, qué, qué, qué elementos del blues puedo yo incorporar en otra cosa o cómo puedo yo verlo ahora esto, más que decir, ostia, sigo tocando lo mismo que tocaban, igual que tocaban en el margen del Misisipi...</i>
73	Pues ahora te hago yo una pregunta clave, ¿no?, en todo esto, el proceso, ¿tú cómo ves tu proceso, tú crees que ha habido en tu, en tu relación con la música, un proceso de cambio en tu relación por ejemplo cómo escuchabas blues a los, cuando escuchabas a los Quicksilver a como escuchas blues ahora...?, ¿tú crees que ha habido un cambio en tu... digamos que se, se, que ya te digo, que se, se imbrica con otras músicas y otras cosas en tu vida, tú crees que ha habido un proceso de cambio ahí?	<i>Ya, ya, hombre, sí, no sabría decirte muy bien en qué consiste, quiero decir, el proceso de cambio es similar al proceso de cambio que lo da el tiempo ¿no?, pero quiero decirte, uno: que no, que, cuando tu empiezas a escuchar, cuando yo empiezo a escuchar los primeros blues, yo qué sé de eso, de, de John Mayall o de Eric Clapton o de luego ya, los que pueden hacer blues, el blues que pueden hacer los Grateful Dead, yo por ejemplo recuerdo haber pensado que García no era un buen guitarrista de blues porque, ostia, porque claro, porque hacía, hacía Jerry García tocando blues, ¿sabes?, que es otra cosa, quiero decir, a nivel de solos y esto, no es un guitarrista de blues como podía ser el Clapton o así que tú veías un tipo de lenguaje determinado, ¿no?, que asocias más a lo que es el blues, sin embargo ahora me parece mucho, que lo apreciaría mucho más, lo aprecio mucho más precisamente porque se sale del, del patrón que por, que a un tipo que está haciendo las escalas que han hecho trescientos mil, entonces la percepción es distinta, uno, porque lo tienes más oído, porque no hay esa sorpresa de ¡ostia tío! ¡lo que hace con la guitarra y mira qué guay! ¡y qué cosa tan chula!, y ya lo tienes como más oído entonces ya aprecias más lo que se salga un poco de la norma en el sentido igual de eso, de irse a escuchar a Charlie Patton (bluesman muy antiguo), ¿sabes?, aquello, ostia, ¡joder tío, mira el tío lo que hace!, ¿qué hace?, si esto suena, suena más africano que, que, que otra cosa, ¿sabes?, es decir, buscas una manera digamos como un poco más de, de, de punto de originalidad personal en el acercamiento, en la forma de tocar eso, más que el tipo que se aprende la fórmula</i>
74	E incorporas cosas de otras músicas, otras cosas que tú vas escuchando, ¿no?, hombre, porque me imagino que tú, por ejemplo, esto último que me dijiste que te habían regalado de música clásica...	<i>Ah, bueno ya hombre, sí, pero eso ya a nivel, a nivel en general de componer, quiero decirte, claro, quiero decirte, ostia, yo creo que es que hay que escuchar de todo</i>
75	Y tú eso lo vas incorporando	<i>Bueno, más que nada, o sea, si tú escuchas música y escuchas música, quiero decir, si no estás pensando en ahora quiero, voy a buscar, voy a escuchar algo para hacer algo igual, quiero decir, va, escucho los Beatles para ver cómo es esta canción porque quiero hacer una canción parecida a Yesterday, ¿sabes?, aquello de, si tú escuchas música porque escuchas música, te quedas con melodías, vale, una es de Yesterday y otra es de otra cosa, quiero decirte, lo que, lo que tú tienes es un, lo que vas ampliando es tu bagaje melódico, tu bagaje armónico, entonces, ostia, vas teniendo más posibilidades de juego para moverte a la hora de componer un tema o de, o de hacer un solo utilizando escalas, claro, porque vas aprendiendo, claro, entonces dices, mola aquello de (puntea una melodía muy blues a la guitarra acústica), y dices ¡¡oh, ostia, tío, mira lo que hago!!, ¿sabes?, porque lo has oído y esto es lo que hace (lo va punteando frente a mí con la</i>

		<i>guitarra) Eric Clapton, y hago lo que hace él, hasta que, un momento, bueno a ver, yo qué, yo qué hago (risas) o sea, yo, yo Álvaro Martínez, ¿qué hago? Bueno a ver, ahora hago esto y ahora de repente hago (toca a la guitarra acústica una parecida línea/frase melódica blusera de antes pero le da un toque distinto ligeramente hacia el final de la frase), vale, pues ya está, le he metido un par de elementos sonoros que no son tan...</i>
76	Es como hacerlo propio...	<i>Claro tío, es hacerlo propio, eso es, eso, incorporar todo, todo lo que tú escuchas, todo lo que tal, lo vas incorporando a nivel de, de, simplemente porque lo aprecias o porque tienes la curiosidad de saber cómo, ¿cómo es esta melodía?, porque te gusta la melodía y te quedas con ella y luego de repente asoma de una manera un poco espontánea...</i>
77	Entonces ese es el proceso que tú ves, ¿no?, de que poco a poco has ido saliéndote un poco de...	<i>Sí, yo creo que es escuchar y comer y digerir y cagar</i>
78	Exactamente, con el blues y con todo, ¿no? Me refiero... ¿no? Yo te hecho la pregunta porque está relacionada con el blues pero en realidad te hago la pregunta en general en cualquier ámbito de música	<i>Sí, yo lo creo así, yo creo que es eso</i>
79	Pongo una reducción porque me es, es inevitable, pero también escuchas otras cosas...	<i>En un momento dado tú quieres, en un momento dado tú quieres que eso, lo que quieres hacer es eso, es como decir, es como voy a hacer, voy a citar a alguien, ¿sabes?, entonces (de nuevo puntea algo a la guitarra acústica, un pequeño fraseo), entonces vale, cito a, ¿sabes?, es como citar a alguien en una conversación pero luego hablar por tu cuenta y qué es lo que tú has entendido, no te pasas la vida diciendo, construyendo tu discurso sobre citas de otros, vale, tienes mucha memoria pero no sé si entiendes nada de lo que dices, entonces, ¿sabes?, aquello de: ¡como dijo Nietzsche!, tal. Sí, ¡como dijo, Sartre!, pues tal. Pero bueno, ¡¿y tú qué dices?! Um, (gesto de duda, de confusión, como cuando alguien no sabe qué decir), yo no, lo que dicen ellos, ah, ostia, vale... Claro, es como esto, en la música y como en todo, claro, es que de alguna manera, hacer, hacer por decir, casi por decir, cuerpo y alma a las cosas, ¿no?, quiero decirte, asumirlas, o sea que de alguna manera te transformen a ti, luego ya te digo...</i>
80	Es por eso, tú me comentaste que los mismos bluesman estos, algunos hacían así (hago un gesto como de tapar la mano que va en un mástil de guitarra) que no les vieran porque ellos querían ser...	<i>No, primero que están oyendo cosas, quiero decirte, que los tipos no estaban ahí diciendo, ostia, voy a tocar la música de mi hermano mayor, nada, estos tipos decían, yo no quiero ser como mi hermano mayor o sea yo voy a darle mi variación a esto para ser yo, o sea yo quiero ser, y eso, aparte, quiero decirte, yo no quiero que me copien la forma de hacer, esto era bastante común, esto lo he leído, ostia, este tío me está mirando mucho la mano, Robert Johnson se ve que, que se daba la vuelta y si le miraban mucho se iba, directamente, pero así, y yo qué sé, anécdotas como que el famoso pañuelo del sudor de Louis Armstrong es para ocultar una técnica determinada de pistones, o sea que el tío hace así y pum y el tío va con la mano para que no le pillen porque él tiene que sonar a Louis Armstrong, si toda la gente suena a Louis Armstrong estamos acabados, se me acaba el negocio, ¿ya qué, qué distinción hay entre Louis Armstrong y otro con pañuelo?</i>
81	Oye y lo que me dijiste de... ¿Bucca White es el tío de B.B. King, puede ser?	<i>Sí, sí</i>
82	¿Lo que me dijiste del bending de B.B. King, que es el bending típico, no?, me dijiste...	<i>Yo, bueno, al parecer, al parecer es el, el bending perfecto del blues por así decirlo</i>
83	Pero que lo consiguió me dijiste a través de...	<i>Porque no podía tocar, porque no podía sacar el de su tío</i>
84	Ahí está también una limitación pero que luego te hace algo nuevo y fijate luego se ha considerado...	<i>Claro, yo creo que todo evoluciona por ahí, quiero decir, evoluciona porque, no tanto porque superes lo anterior sino a lo mejor porque no eres capaz de reproducirlo, en todo, en música y en arte, todo entonces, de alguna manera, hay una cosa que es aquello de, ostia, yo estoy fascinado por mis maestros, aparte nunca conseguiré emocionarme con mi propia pintura o con mi propia música tanto como me emocionó el maestro cuando yo lo escuché, quiero decirte, esto me parece una ley de, hombre, yo creo que mi parecer, yo lo pienso así, o sea, al menos yo tengo esa experiencia, nunca me, me flipo yo tocando como me flipo escuchando y no creo que nadie se flipa hasta ese punto, quiero decir, que siempre, siempre es aquello de ostia, yo no, no...</i>
85	Pero, ¿te sientes bien, no?	<i>Sí, sí, pero me refiero a la emoción de, de, ostia, de encontrarte de frente algo prodigioso, ¿sabes?, claro, tú de alguna manera cuando</i>

		<i>haces algo sabes lo que estás haciendo, buscas sorprenderte, a lo mejor un día te sorprendes con una frase o con algo y dices, "ostia no sé cómo lo he hecho" pero bua, pero en general la emoción de, de eso, la emoción de, de lo que tú, de la novedad del otro, quiero decirte, de eso, de tu maestro, quiero decir, es difícil que tú te la puedas brindar a ti mismo y lo que tú haces es de alguna manera adaptar y procesar todo eso, y, en algún caso, como este por ejemplo de B.B. King, buscarte una manera de, de hacer tuyo algo que eres incapaz de hacer, yo no puedo hacer, ostia este vibrato que hace mi tío con el slide yo no puedo puto hacerlo, pues, pero, pero necesito estirar mi nota, alargar mi nota con tal, de repente pillo que si hago este, con este movimiento así es lo más parecido a lo de mi tío y además es mío</i>
86	Vale, a ti tú, me dijiste que Skip James y Son House ¿no?, te gustaban mucho...	<i>Ah sí, sí, como si...</i>
87	Digamos si tuvieras que decir	<i>Sí, si tuviera que escoger así...sí</i>
88	Y en el blues que tu escuchabas al principio que venía de Inglaterra, ¿quién te gustaba más, cuál te gustaba más, no había uno...?	<i>Ah bueno, hombre, a mí, no hombre, no, quiero decirte, de entrada Clapton era Clapton, quiero decirte, que ostia, no sé, tampoco sabía si tenía muchas cosas más pero, quiero decirte, que ostia de repente, claro, el gran guitarrista de blues era Clapton, luego ya, quiero decirte, luego empiezan a aparecer más y ya te van gustando más cosas pero quiero decirte, por ejemplo el Duane Allman también era un tipo que me gustaba mucho</i>
89	Yo tengo el Hey Jude hecho por un tal Wilson Pickett que tiene al Duane Allman en la slide	<i>Ah, sí, porque el tío era músico de estudio, en el The weight, la versión de...</i>
90	Aretha	<i>Creo que es de Aretha Franklin, el guitarrista también es</i>
91	¿Es él, no?	<i>Es Duane Allman, estaba de guitarra de sesión ahí</i>
92	Pero murió muy joven este, este también te gustaba entonces...	<i>Sí, sí, quiero decir, pienso más, eso, en blancos que en...</i>
93	Y el tema de la, de la, porque yo tengo aquí por ejemplo, imagínate, esto es un vídeo en internet, ahí viene una entrevista a Jimi Hendrix que le hace un tal Dick Cavett en la tele, es muy conocida la entrevista y hubo una pregunta que él le hacía que era, ¿se puede hacer blues ganando un montón de dinero? Y le dijo Jimi en plan, sí, cada vez que gano más dinero hago más blues y no sé qué, así en plan...¿tú qué opinas de esta, de esta imagen que se tiene del dinero, el blues, la música?, el dinero a esas alturas, quiero decir, no el tener que subsistir...	<i>Hombre, no creo que, o sea, quiero decir, yo creo que una cosa es el origen de donde salen las cosas y otra cosa es lo que tú hagas con tu música ahora, que tú hagas música ahora como utilizando el lenguaje musical del blues ya tú seas blanco, negro chino, que no...Esto Clapton decía en algún lado que él se había dado a la mala vida también por este tipo de asociación romántica en que, ostia, es que tengo que ser un tirao y un borracho y un no sé qué para poder hacer blues, para pillar el sentimiento y la estética y la forma y la leyenda de los tipos de los que yo leo que hacían blues que todos bebían y todo tal, y la mitad murieron alcoholizados, la otra se reventaba el hígado...</i>
94	Digamos que es una idea romántica eso, ¿no?	<i>Claro, sí, sí, sí</i>
95	Bueno tu comentaste también que tu idea también del blues era... una cosa que pillaste del blues era, oye, yo voy de grupo en grupo pero luego me lo quiero hacer por mi cuenta, ¿no?, eso era también una cosa que me comentaste, ¿no?	<i>Sí, bueno te dije que, que, que de alguna manera cuando yo, cuando yo me planteé tocar solo, quiero decirte, lo más, lo que más a mano tenía, a mano, o lo que me parecía más factible era también, quiero decir, tirar de un rollo que ya está basado en tipos que tocaban solos, quiero decir, que difícilmente tú solo puedes hacer, eh, eh, psicodelia, ¿sabes?, por ejemplo, pero luego me parece, claro, también, en todo (enfatisa bastante esto al hablar) en todo, creo yo, en toda aproximación a, a algo que tú quieras hacer existe un uso romántico de eso, ser poeta y se de alguna manera un poeta maldito, el mito de, eso, del incomprendido, el genio incomprendido que será descubierto en la posteridad, esto es algo que impulsa a muchos, claro, ah, vas tirado y tal, todavía no me comprenden pero ya, pero ya, ya se hablará de mí cuando yo haya muerto, ¿sabes?, ostia es una cosa, cuando oyes algo de esto, hay un punto de, ostia, estoy aquí tirado, estoy completamente borracho, me encuentro fatal, pero bueno, es el camino...</i>
96	Pero entonces tú te planteas en un momento determinado hacer un, un, digamos algo de, muy blues, ¿no?, me dijiste que tú tenías tu, tu indumentaria...	<i>Ah sí, sí, sí, sí, claro, se trataba de, de, de vestirse, de disfrazarse de bluesman, de adoptar el papel</i>
97	Tú me puedes contar, en esa época, tú hacías un repertorio y eso era digamos una forma de hacer un espectáculo de blues, ¿no?	<i>Sí, bueno, quiero decir, eso... Una, que me interesaba también, que empecé a oír blues antiguos y me gustó, entonces esto, me gustaba la forma de tocar y el rollo acústico y esto, quiero decirte, había una serie de, claro, una serie de técnicas y de cosas que, ostia, que yo no controlaba para nada, y entonces, claro, también era una manera de reempezar...</i>
98	Y eso, eso era como un reto para ti, el volver a aprender...	<i>De aprender, de aprender algo más, algo nuevo que pudiera ser útil y también eso, para buscarte ahí tu hueco, pero entonces, ya te digo,</i>

		<i>entonces ya la cosa era de montarse un repertorio de blues, de coger y expurgar a una serie de, de tipos y eso, y construir un repertorio que era básicamente a base de blues de otros tipos, no tenía temas míos entonces, entonces claro, ya buscas un poco como toda la parafernalia de eso, quiero decirte, te pones el traje a rayas, el sombrero de ala corta, y, y los zapatos de punta, y vas de bluesman por ahí</i>
99	Vale, vale, y lo de meter las historias es porque todo eso tiene una, digamos un imaginario, ¿no?, el tema de los bluesman, de las historias estas...	<i>Claro, claro, el imaginario bluesman es eso del tipo, él solo con su guitarra, saltando de tren en tren y de autobús greyhound en greyhound, y yendo por ahí, llegando con su guitarra y tocando a ratos y posiblemente seduciendo a alguna mujer del lugar, todo el imaginario, es muy atractivo también y es una cosa que queda como muy divertida, ahí voy yo libre como el viento y tal... claro, la parte chungu normalmente te la saltas (risas)</i>
100	(risas) Escapando de que los metían en la cárcel...	<i>Sí, sí, no, no, oye, bueno, quiero decirte, cuando es de otros, no, pero, quiero decir, cuando es de otros, quiero decir, sí, ya sabes, tocaba sufrir pero bueno pero más que nada tu énfasis está en lo bien que puedes llegar a pasarlo y aparte tiene ese punto de, de que tú vas a tu aire y eres tú, pero, pero claro, quiero decirte, ya los bluesman de por sí ya son gente, tal como nos ha ido llegando a nosotros, quiero decirte, que tenían un aura legendaria, ya cuando se redescubren, cuando redescubren a los que han grabado, eso, en los años treinta, veinte, treinta, las dos décadas estas, cuando redescubren ya en los años sesenta, quiero decirte, los descubren con un aura mítica, uno: por ser lo que decíamos antes, desheredados de la tierra, y dos: porque los desheredados de la tierra habían sido capaces de crear esa música determinada que es superflipante y que no tiene nada que ver con el mainstream blanco anglosajón ante el cual se revelaban todos los ingleses de su, los jóvenes ingleses o americanos de los años sesenta y tú pues con ellos en España porque, al fin y al cabo, era ostia, era lo que era, era lo alternativo que tenía y aquí más aun porque estábamos viviendo un momento bastante aburrido, desagradable y muy formal, entonces ostia, había que descontrolarse, y entonces claro, ya los, ya los, los personajes de por sí ya van, ya van, ya van, por sí mismos, eso, aportan digamos todo ese, toda esa, toda esa leyenda, ¿sabes?, de sus vidas, de sus tal, de sus malas vidas, de sus no sé qué, tal, tal, quiero decirte, tipos duros y de todo eso...y entonces claro, en un momento dado pues, quiero decir, tu, lo más divertido es recrearte en esa atmósfera, entonces tú también... aparte de que los tipos contaban... les gustaba contar historias, quiero decirte, estaban dentro de, del punto de tradición oral acompañándose con música, si quieres lo conectas con el rollo griego y africano, ¿sabes?, aquello de tipos que cantan, que cantan historias o que en el caso de los bluesman hay muchos tipos que eso, en discos en directo de estos tipos siempre cuentan alguna cosa, desde sus anécdotas particulares...</i>
101	Que lo hace mucho Tom Waits también eso, ¿no?	<i>Claro, el rollo del storyteller, el contador de historias, entonces, ostia, claro, es muy divertido, y entonces con el personaje de Alan Bike se dio la posibilidad de, la, no sé cómo salió, quiero decirte, sé que salió de que me dieron una serie de bolos seguidos y se me ocurrió montarme un truco... te está dando ahí bien el sol, tengo que poner las cortinas (se levanta) no, espérate traigo una silla...</i>
102	Sí, no logro hacer que se vaya...	<i>No espérate, espérate, traigo una silla, te pones a la sombra</i>
103	¿El qué?, ah, sí, que me pongo a la sombra	<i>(trayendo y abriendo una silla de tijeras) no, es que tengo que, llevo tres meses intentando colgar las cortinas pero tengo que primero limpiar los cristales y no acabo de encontrar el momento</i>
104	(Risas)	<i>Y, no, pues esto, y entonces quiero decirte, me salieron estos cuatro bolos y se me ocurrió aquello de, como truco un poco comercial y decir voy a montar una especie de culebrón blues, y entonces a partir del personaje de Alan Bike pues me empecé a inventar una biografía de este tipo en la cual por supuesto el tipo había sido más o menos contemporáneo de todos los grandes bluesmen de aquellos años del delta del Misisipi, alguno de los cuales incluso había tocado con él, había tocado con, aunque era de una generación un poco posterior, era más joven, pero, ostia, los había visto a todos y se fue a ver un día a Robert Johnson, ¿sabes?, no, era divertido porque permitía, permitía eso, el viajar digamos... era un poco de truco de novela por</i>

		<i>entregas pero, de, o sea, entre culebrón o novela por entregas del siglo diecinueve, ¿sabes?, quiero decirte, aquello de bueno, ya os contaré más cosas, o lo dejo aquí y esto os lo contaré la semana que viene...</i>
105	Claro porque tenías otro bolo	<i>Entonces, ostia, el domingo que viene venían, aparte de por hacer algo divertido el domingo por la tarde, a ver qué había pasado con la historia...</i>
106	¿Eso fue allí en, en Barcelona, no?	<i>Sí, en Barcelona, sí, sí</i>
107	Qué bueno	<i>Pero era un poco en plan, de “venga esto ya os lo contaré, la semana que viene os lo contaré, ahora no” y entonces pues a mí me sale...</i>
108	Fuiste reuniendo un montón de...	<i>Y entonces, no, me empecé a inventar toda una biografía que luego he ido trabajando durante mucho tiempo, ahora lo tengo ya parado, pero fue durante mucho tiempo para que se me fueran ocurriendo historias nuevas, aparecían personajes nuevos, porque al principio era una cosa y luego ya fue evolucionando y ahora ya es toda una saga, al principio no, al principio era, me invento, me invento la vida de un tipo.</i>
109	Es muy chulo eso, la verdad, y...vaya, se me ha pasado mientras estaba hablando, era sobre algo que me estabas comentando de Alan Bike, del personaje de... no me acuerdo ahora mismo, de todas maneras, ¿los bluesman estos vivían, tenían mucho dinero o tenían...?, porque hay una declaración que hizo Eric Clapton hace poco, me parece que era irónica, porque empiezan a decirle, “coleccionas no sé qué, no sé cuántos” como diciéndole que tenía unos hábitos de coleccionismo como supercaros, ¿no?, él les dijo, sí, sí, si quieres aprender el blues aprende a vivir por encima de tu presupuesto (risas), digo eso es un poco también en referencia a lo que le decían a lo mejor de que tocaba blues vestido de Armani o algo así...	<i>Ah, ya, ya, bueno no, sí, pero, quiero decirte, pero de Robert Johnson se decía que iba siempre como si saliera de la Iglesia, eran tipos, eran tipos muy elegantes, quiero decirte, en comparación con los, con los pringaos campesinos de, de la zona, los tipos eran ricos, un tío en una noche con propinas se levantaba lo que no se levantaban en un mes todo los tipos trabajando el campo, eran tipos que ostia, quiero decirte, eh, Blind Willie Johnson tenía un chófer, y a la que podían se compraban un carro, eran tipos que, ostia, los demás iban en mula y vivían en sitios sin luz, y los tipos querían ser súper elegantes, distinguirse del paleta de pueblo, de campo, ostia, lo primero, o sea, yo no soy, yo no soy un paleta de campo, o sea, yo soy un señor bluesman, y ostia, y ves las fotos y los tíos son súper elegantes</i>
110	O sea que no va mal encaminado...	<i>No, no, hay, hay, lo que pasa es que luego hay todo como una vuelta precisamente para recuperar un poco artificialmente la imagen del, del clase baja pobre, quiero decirte, en que a los tipos estos les hacen ponerse de alguna manera el mono otra vez, ¿sabes?, ostia, a... Big Bill Broonzy es un tipo que está tocando todo elegante en Chicago, y cuando lo descubren o lo lanzan en la nueva movida blanca, le ponen el, lo ponen a tocar cosas más anteriores, quiero decirte, más, más, eso, campestres o primitivas, por así decirlo, y poco menos que le ponen el mono para que de la imagen de campesino afroamericano en su porche tocando blues</i>
111	Fíjate, que era una maniobra pensada...	<i>Claro, para vender una determinada imagen también de, de asociar eso...</i>
112	Un poco está en la línea de lo que tú me has dicho de que el blues, ellos mismos no decían “yo toco blues” sino luego me pusieron la etiqueta y hala...	<i>Etiqueta, sí, exacto, hay un momento, un momento dado en que alguien, alguien, alguien empezó a llamar, quiero decir, según he leído, alguien empezó a llamar blues a las cosas, a determinado tipo de música como, como esto, como más cercano a lo, a lo, a lo del campesino negro del delta, al cosechador de algodón y demás, pero, pero, quiero decirte, cuando más se expande la, la etiqueta, es con las cantantes estas de blues tipo Bessie Smith y compañía, ahí empiezan a ponerle a todo la etiqueta de blues, ya por esa forma, porque se está vendiendo muy bien, se vende de puta madre, es una... quiero decir, a la que empieza la industria discográfica, o sea, cuando se empieza a grabar, ya empiezan a inventarse todas las técnicas de marketing discográfico, y si la etiqueta blues vende, ostia, pues tenemos blueses y todo es blues pero porque sí, porque, porque verán al Memphis blues y lo comprarán del tirón, sabes, aquello de decir, si pongo Memphis solo o con, a ver qué es, Memphis blues, pum, me lo llevo, ostia, blues para casa, es una etiqueta más y empiezan los tipos a desarrollar todas las técnicas comerciales de la industria discográfica</i>
113	Ya, ya me he acordado, tú estabas hablando de, de tu, tu invención, de que vas por libre y tal en un momento determinado... Cuando tú vas a Nueva Orleans, ¿tú lo haces, aparte de porque a lo mejor te sale ese viaje, también por una idea romántica de encontrarte allí un, digamos un, una especie de tierra donde surgió todo eso que a ti tanto te ha gustado...?	<i>Hombre, quiero decir, yo fui a Nueva Orleans un poco por casualidad porque, bueno porque Elisenda había ido, y le apetecía volver, aparte de porque yo estaba haciendo un tipo de música que entonces ese viaje también tenía, tenía ese punto, ese punto de, de la música como entorno, ¿sabes?, como bueno, pues, era una medio excusa, medio vamos allá a Nueva Orleans porque es un sitio donde hay muchísima música aparte que a ella era una ciudad que le gustaba mucho porque era muy poco americana en comparación con otras cosas de más, del</i>

		<p>centro, y luego porque, eso sí, porque ostia, porque estábamos a tiro de piedra del delta del Mississippi, de la zona donde se forjó todo esto, el blues, entonces para mí, aparte de intentar buscar o escuchar eso en original, bueno, en original, en allí, digamos, en su sitio, porque en original ya no era porque estábamos en el noventa y tantos, pero al menos escuchar a tipos tocándolo eso, allí, ¿no? y yo tocar con ellos. En Nueva Orleans no lo vi, quiero decir, había un tipo que era blanco, joven, un tal Jeremy, Jeremy Lions se llamaba, Jeremy Lions, sí, que el tipo tocaba mucho al estilo de Tampa Red y estos que son la zona más un poco de Florida para allá, que es un poco más sofisticado, que no es tan, tan de campo, ¿sabes? y... pero a tipos tocando así en plan, con un dobro y en plan súperviejo, allí estaba este, ¿cómo se llamaba?, Connie Harris, pero cuando, que él salió de allí, y hace, eso, el tío hace un repertorio a base de viejos blueses de esa época, de los treinta así, y entonces pues el tío por ahí estaba, había estado tocando en el festival de este, el jazz festival de Nueva Orleans, que era, justo había acabado cuando llegamos nosotros, y ahora él estaba por allí, pero quiero decirte, cuando fuimos hacia el delta sí que pensábamos igual un sitio encontraremos donde haya bluesmen, eso, donde haya un tipo, un bluesman tocando</p>
114	¿Subisteis, subisteis arriba?	<p>Fuimos hasta Clarksdale, estuvimos por esa zona, quiero decir de Clarksdale tiras hacia Memphis y ya empieza a ser otra cosa</p>
115	¿Y qué te pareció...?	<p>Bueno, a nivel de música no encontré nada, quiero decirte, lo que vi, lo que vi, no, con decirte no encontré nada quiero decirte de lo que, de esto, de lo que yo buscaba así en plan primigenio o llámalo como quieras, o más auténtico, de eso, quiero decirte, yo las bandas de blues que vi allí y que anunciaban por allí eran la mayor parte bandas de blues eléctrico que tocaban así en plan de Chicago y, aparte, como estaba de moda Stevie Ray Vaughan entonces pues todos estaban por ahí, pero lo mejor de todo fue estar y moverte por allí, ver los paisajes, respirar aquello, también ir a algún sitio emblemático como aquel sitio donde se dice que Hardy escuchó su primer blues que luego transcribió en el St. Louis Blues, donde existe un mural que representa la escena... Y en Nueva Orleans lo mejor fue poder tocar en los garitos afterhours y en los sitios de menos turista, allí podían juntarse los mejores músicos y yo toqué con un músico magnífico, blanco, Jimmy Blue Eyes, aquello fue fantástico...</p>
116	Oye no hemos hablado de lo de mezclar el blues con el flamenco...	<p>Debes escuchar el disco Veneno con Kiko Veneno y los hermanos Amador, porque es una majadería completamente, estos toman lo que saben, lo que son, lo que tienen, pero lo mezclan con Jimi Hendrix, con blues eléctrico, es una mezcla muy buena, además creo que hay cierto, puede haber quizá paralelismo entre ellos, en aquella época, en sus circunstancias, venían de las tres mil viviendas en Sevilla, gente con pocos recursos económicos, y el mismo blues, que es una música hecha por camperos, por gente con pocos recursos y analfabeta, los desheredados de la tierra...</p>
117	Y el blues cantado en español, qué te parece ese traducir...	<p>Bueno, mi blues Down Below la versionó Joaquín Sabina poniéndole la letra en español y no me gusta nada, ni me suena bien aparte que el original le da mil vueltas... El problema con las letras en español en el blues es que el blues no está concebido para ser cantado con la métrica del castellano, es muy difícil que salga, no suena, a lo mejor para hacer un blues en español deberías olvidarte del original, no se trata, quiero decir, hacer Robert Johnson en español, de transcribirlo por así decir, sería tratar de hacer algo diferente, aunque con un pie en el blues...</p>

ANEXO 5: TRANSCRIPCIÓN VÍCTOR URIS

INTER- ACCIÓN	ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL	ENTREVISTADO: VICTOR URIS
1		<i>Hola</i>
2	Hola buenos días Víctor, un momento, ¿tú me escuchas a mí bien?	<i>Yo sí, ¿y tú?</i>
3	Sí, un momentito, es que yo a ti te escucho regular, a ver...	<i>¿Me oyes mejor ahora?</i>
4	Ahora, ahora...	<i>Vale ahí está</i>
5	Sí, sí, ahí está, sí, sí, ahora se escucha mejor, que ¿te he cogido mal o algo? ¿Te viene mal, sí?	<i>No, no hombre no, me has pillado que me habían llamado por teléfono, por eso no te cogía el teléfono...</i>
6	Ah, vale, vale, vale, que estaba... Sí, que estaba ocupado decía, sí, sí	<i>Sí, luego ya he visto que me habías llamado y le he dicho cuelga que me están llamando</i>
7	Bueno, ¿cómo fue el bolo, cómo fue el bolo de ayer Víctor, fue bien?	<i>Nada, de puta madre, el bolo fue muy bien, fue muy bien, tienes que empezar una hora más tarde, porque era, pues era un pueblecito y había una feria y había comida típica de allí, algunos platos que te cagas por un euro, y la peña pasaba de la música y de su puta madre, así es que, tuvimos que esperar a que comieran y bebieran y luego ya se fueron a ver la actuación, en Mallorca las cosas van así, nunca empiezan a su hora, y luego cuando ya empezó a venir la peña pues ya arrancamos y bueno, y fue muy bien, solo que empezamos una hora más tarde, en vez de acabar a las dos acabamos a las tres, pero bueno...</i>
8	Ah, ¿que acabaste de madrugada?	<i>Sí, sí, sí, allí empezamos a tocar que debían ser las once y media o así...</i>
9	Ah, ¡hostia!	<i>Sí, sí...</i>
10	Yo ayer también fui a un concierto, ¿tú conoces a Javier Ruibal?	<i>Sí le escuché, le escuché nombrar pero no, no lo he visto nunca, pero sí, sé quién es</i>
11	Fui ayer a un concierto de él, también llegué yo un poquito tarde y eso y estaba pensando, eso, digo a ver cómo le ha ido el concierto, si ha ido bien y eso, mira, pues se parece entonces...	<i>De todas maneras yo normalmente antes de las una y media no me voy nunca a dormir ningún día de la semana, ¿sabes?, yo a las ocho me despierto y luego ya me levanto a las nueve y media por ahí y voy tirando</i>
12	Se parece eso de que no empiezan las cosas a su hora a aquí a eso a Cádiz también, por aquí pasa lo mismo	<i>Aquí es imposible, aquí solamente hay un sitio que empieza, es un lugar que se llama Saratoga, que es un hotel pero tienen un jazz club ahí, y ahí empieza a las diez y cuando yo voy a las diez en punto empiezo y acaba a las doce, a las doce y cinco está acabado, porque entre otras cosas los camareros también se tienen que ir a su casa, si tú te pones allí a hacer un jersey y una bufanda pues los tíos tienen que esperarse allí hasta que tú termines, ¿sabes lo que te digo?, así es que por respeto a ellos a las doce en punto, doce y cinco, fuera</i>
13	Claro, entonces se empieza a su hora, bien, bien, bien, ¿no?	<i>Además ahora he cogido el sistema de, cuando acabo la actuación, faltan cuatro canciones o así, digo bueno, digo, vamos a hacer la antepenúltima canción, la penúltima y la última, o sea tres, y digo luego de estas tres, tocamos la última y veremos otra que es el bis, o sea que después de esta ya ni otra, otra, ni hostias, ya a hacer un pipí y a dormir todos, ¡hala venga!, y así lo hago, y así me aseguro de hacer el bis me lo pidan o no y cuando digo que acabo se acabó y se acabó y listo, y así puedes hacer gracia pero yo me los llevo</i>

		<i>como los perros esos que manejan a las ovejas, al redil directo, ¡hala venga!, digo se acabó el rollo</i>
14	(Risas) Son muchos años ya, ¿no? Víctor...	<i>Hombre, pastoreando, bastantes, bastantes...</i>
15	(Risas)	<i>Bastantes</i>
16	Porque eso te quería yo comentar, mira, que ayer tú me comentaste lo de sí, lo de si conocía tu situación y tal, yo te dije que me había hablado de ti Mingo	<i>Mingo</i>
17	Él me comentaba de la Harmónica Coixa Band	<i>Sí</i>
18	Y me comentaba de ti, de que eras un músico veterano como él, y que te admiraba y tal, pero a mí no me había comentado nada, yo apuntaba los nombres, porque yo iba apuntando el nombre para, para entrevistar, y entonces yo decía Víctor Uris, venga, pues a él lo quiero entrevistar, pero como digamos las personas más cercanas y que han trabajado el blues aquí en España, bueno en el blues y en mucho, bueno, hablando del blues de forma amplia. ¿no?...	<i>Sí, en el blues en concreto, que es lo que tú...</i>
19	Eso, pero lo que pasa es que eso, que no sabía lo que tú me comentabas ayer, yo no lo sabía, yo lo sabía por Big Mama Montse, porque me había comentado, yo le estaba preguntando también por mujeres que tocaban blues así un poco en la estela de ella, y también me dijo aparte, dice, oye mira, mi amigo Víctor sería interesante también si lo quieres entrevistar, y digo mira, lo tengo aquí que me lo comentó Mingo, pero fue ella quien me, yo no sabía nada, entonces, yo lo que te quiero comentar desde un principio es que el estudio más que nada, pues eso, como te comentaba más o menos en el email es un poco buscando... yo les hago más o menos las mismas preguntas, o... es una charla con los músicos y cada uno me va...	<i>Cada uno camina por su lado</i>
20	Claro, porque más o menos es como...	<i>Sí, como tú me decías ayer también que era de psicología, bla, bla, bla, digo yo qué sé, digo igual...</i>
21	No mira...	<i>A mí me da igual, yo ya te lo digo, yo te lo dije por como mínimo que lo sepas y luego a partir de ahí tú toreas como quieras, no hay ningún problema</i>
22	Gracias, yo es que, ya te digo, es una, es psicología pero en realidad no es la psicología al uso que se suele entender como la psicología, porque se suele entender la psicología como en plan un poco de eso, de salud mental, tests psicométricos, y de tests... y esto es más un poco ligado a estudios sociales, psicología social, la musicología un poco, antropología, un poco así, tampoco es una cosa que yo... yo voy buscando la experiencia de cada uno con la música y cómo se ha filtrado un poquito la vida en la música y la música en la vida, un poco esa mezcla, ¿sabes?	<i>Sí, vale, vale, perfecto</i>
23	Y yo sé que muchas, a mí también me gusta mucho la música y también toco y tal, pero yo sé que muchas de estas cosas muchas veces Víctor es como, no hace falta hablar de tanto, es escuchar, lo que pasa es que claro, no puedo llegar al tribunal allí a la tesis y decirles, mira que no he hecho la tesis, toma, ponte el disco este y escúchalo	<i>Sí, sí</i>
24	Entonces lo que tengo que hacer pues es eso	<i>Claro, te lo tienes que currar, claro</i>
25	Con las entrevistas y eso pero que, pues eso simplemente te lo quería comentar desde antes, ¿sabes?, que...	<i>Nada, nada, pues ningún problema, yo te lo dije nada más porque digo yo qué sé, igual de repente le sirve y bueno y por eso te lo digo, pero por nada más...</i>
26	Bueno, me sirve en la medida...	<i>...porque yo después de cuarenta te aseguro que la silla ni me acuerdo de que te la tengo, o sea...</i>

27	...me sirve a mí Víctor en la medida en que a medida que vayamos hablando...	<i>...es una cosa que forma parte de mí y ya está, claro</i>
28	Eso, eso, ya está, eso, eso, eso es lo que te quería yo comentar, que como, eso, eso, como yo busco más o menos cómo ha sido la experiencia de cada uno con la música pues uno me lo dice de una forma... Robert Johnson me lo diría de una forma y Víctor Uris me lo dice de otra y el otro...	<i>Claro, cada cual eso lo dice a su, a su...</i>
29	Entonces yo por ejemplo, empiezo la entrevista de forma así muy general, y muy abierta, preguntando pues qué significa el blues en tu vida, Víctor, o qué ha significado o qué está significando...	<i>Bueno, eh...</i>
30	O en general, ¿qué significa el blues en tu vida?	<i>Yo empecé en el año, a finales del 82, en una circunstancia especial, yo estaba viviendo con mi abuela, yo tenía 25 años, y ella era la única persona que me quedaba de mi familia, ¿vale? Entonces yo en el 82 escuché un disco de Sonny Terry & Brownie McGhee, que son mis referentes, y me quedé fascinado, me quedé alucinado, dije ¡hostia!, a mí siempre me había gustado la armónica, sabía tocar cuatro canciones de estas de cumbayá que se llaman, así, percusionistas y hostias y tal...pero nada más, y siempre pues me ha gustado la música, iba a conciertos, con los amigos tocábamos la armónica, la flauta, y cosillas así, ¿no? pero a partir de ese disco que escuché de Sonny Terry & Brownie MacGhee, en, a mediados del 82, compré, empecé a comprar armónicas y toda la pesca, ¿no?, y entonces empecé a tocar, y a finales del 82 conocí una gente que me dijeron, hostia tú, dice, tú tocas esto tal, dice, ¿por qué no vamos a tocar a un sitio?, y digo yo no me he subido nunca a un escenario ni he cogido un micro en mi vida, ni... no, no, no, y sin saber mucho blues ni muchas, ni nada, nos subimos allí arriba, me acuerdo que éramos tres, y enganchamos un batería de otro grupo, le dijimos, ¿oye te sabe mal aporrear un poco mientras tocamos y tal?...y así de esa manera empezó todo, ¿no? y entonces yo empecé con esta gente...y... ya te digo, yo vivía con mi abuela, y esto es una cosa muy curiosa, en el febrero del, o sea finales de enero del 83, mi abuela se cayó y se partió una pierna, el fémur</i>
31	Vaya...	<i>...estaba en el hospital y entonces pues yo iba a verla todos los días, ella tenía ya ochenta y pico de años, como te digo, vivíamos solos y yo no tenía más familia, y... y me salió un bolo para el sábado de una de las, o sea, mi abuela estuvo allí unos catorce días, pues el último, el, el... estuvo siete días, una semana, ¿no?, y yo iba todos los días a verla, a darle de comer, a estar con ella y tal, y la semana siguiente, el lunes o el martes, no me acuerdo, le dije, como me había salido un bolo, que además era cobrando y era una cosa guay, porque eran los carnavales del pueblecito, teníamos que ir allí, ya con la banda un poco más, formada, mi abuela me dijo, dice oye, dice, que el sábado vete con tus amigos a tocar, no falles, digo, no, no, claro que no voy a fallar, digo lo que pasa es que ese sábado, digo, yo vendré contigo a mediodía, te daré de comer o estaremos comiendo ahí, estaré contigo, y luego ya por la tarde me iré y hasta el domingo no volveré; y me dice, no, no, no, dice, que te digo que vayas a tocar el sábado, dice, porque yo ya no llego al sábado, (pausa, silencio) y entonces tú tienes que ir porque esto es importante para ti, tienes que ir... mi abuela se murió...</i>
32	No me digas	<i>...el jueves, y, como te puedes imaginar, yo no hubiera ido nunca a tocar después de eso porque mi abuela para mí era una persona muy especial, aparte de que éramos los dos únicos que quedamos, etcétera, entonces yo fui allí a tocar y... cogimos una mierda como un piano, eso también te lo digo, pero alguien grabó esa actuación... esa actuación había un blues que se llama Good Morning Blues y yo lo, lo, fue el que me gustó más de lo que</i>

		<i>habíamos grabado ahí, y era cuando hacía poquito tiempo que había empezado el programa del Tren Tres de Jorge Muñoz, que era el programa referente, que ha sido durante muchos años en Radio 3, que era el programa de blues que hasta hace siete u ocho años que lo quitaron, y le mandé la canción solamente porque yo hablaba con él a veces por teléfono y tal, éramos cuatro gatos que tocábamos en España, no había más, y le dije hostia te voy a mandar una canción en una cinta para que tú la escuches, me des tu opinión, etcétera, etcétera; bueno, el siguiente programa, que yo los escuchaba todos, de repente dice y ahora, y puso la canción</i>
33	El Good Morning Blues que habíais tocado, ¿no?	<i>Sí, sí, que yo se lo había mandado para que lo oyera él, para que lo escuchara y me diera su opinión, no para que lo pusiera, ni se me ocurría a mí que lo pusiera en algún, es que si yo lo hubiera sabido ni se lo mando</i>
34	Qué bueno	<i>Ya te digo, y entonces había un músico concreto que es un tal Juan Bibiloni, que, que, que es un músico muy referente, guitarrista, tanto en España como aquí en Mallorca, sobre todo, pero en España también, y el tipo iba, también tocaba en ese momento mucho bluegrass y blues y toda esta onda, y el tío iba en el coche escuchando, y entonces, aparte que los de la banda se cagaron en los pantalones, porque claro, salimos en Radio 3</i>
35	¡Qué fuerte!	<i>Es que te digo, entonces este tío, al oírlo, dijo ¡hostia! ¿quién este tío que toca la armónica? y tal, entonces fue preguntando, se dio cuenta que, él tenía una sala de música donde ahí había ido Dolores, que era un grupo en los que estaba por ejemplo Jorge Pardo, está, iban grupos como Kevin Ayers, gente de músicas muy diferentes pero muy potentes, ¿no?</i>
36	Sí, sí	<i>Entonces yo iba allí a la entrada, le contaba chistes, le comía la cabeza y entraba gratis, pero claro, él no sabía que yo era el que tocaba la armónica ni hostias ¿sabes?, entonces cuando se enteró, coño, este es el cabrón que me come la bola con los chistes para entrar gratis, y yo iba a todos los conciertos, entonces pues a partir de ahí empezó, porque él me llamó para que yo fuera a tocar con él una canción así, sabes que vas a un sitio y te ven y te llaman, oye que vamos a tocar un blues, súbete, pero claro, este tío era un referente ya en Mallorca en ese tiempo</i>
37	Qué fuerte	<i>Y entonces poquito a poco, con, con el grupo también, ya empezamos con el grupo de Harmónica Coixa Blues Band, fuimos arrancando... como te puedes imaginar en teoría, entre comillas lo digo porque yo nunca he estado solo, yo me quedé solo en la vida, porque se fue la persona, la última persona de mi familia, mis padres ya habían muerto, yo no tengo hermanos, y algunos tíos que me quedaban ni... o sea, no me, tengo un loro que me hace más caso, vaya, entonces lo que pasó es que a raíz de eso que me hizo mi abuela, claro que hubiéramos seguido igual pero es especial esa anécdota</i>
38	Sí, muy especial	<i>Porque yo me enganché a la música en este caso al blues que era lo que me molaba y gracias a que mi abuela me hizo ir allí, tocamos, grabamos eso, lo mandé allí, y empezó a ser como una bolita que se fue haciendo grande hasta ahora</i>
39	Qué fuerte, es muy, muy, muy significativo	<i>O sea, yo me enganché, me sirvió para, ya me estaba llegando la mierda a la boca y el blues me hizo ¡grrrrrrr!, y tiré con un brazo para arriba y saqué medio cuerpo hasta que salí fuera, sin darme cuenta, claro, porque tampoco... yo estas cosas las veo a posteriori ¿sabes qué te digo?, luego a partir de ahí ya fui pues moviendo el culo con el grupo, tocando aquí, tocaba mucho por, claro, éramos el mejor grupo de Mallorca, ¿sabes por qué?, porque no había más,</i>

		<i>éramos el mejor, el peor y el de en medio, porque nada más estábamos nosotros, claro</i>
40	Eso era en los ochenta, ¿no?	<i>A finales del 82 era esto, exactamente octubre del 82 hicimos la primera actuación</i>
41	¡Qué fuerte!	<i>Que era un poco antes de que se muriera mi abuela pero vaya, empezamos a finales del 82, sí, sí, luego ya más para adelante pues fuimos tocando... nosotros fuimos uno de los primeros grupos de blues de España, antes que la Caledonia de Sevilla, bastante antes</i>
42	¿Antes que la Caledonia Blues Band?	<i>Sí, sí, sí, pero bueno, esto da igual, esto no es un ránking, a mí me importa un huevo</i>
43	No, no...pero, no, ya, ya, pero es significativo hombre, claro...	<i>Y entonces pues de oídas, como éramos pocos, en España habíamos pocos pues más o menos nos conocíamos, yo me movía más conociendo a los de Barcelona, que eran más asequibles para nosotros, y luego sabía la existencia de un grupo que había en Bilbao, que creo que fueron si no los primeros, casi, casi, luego estaba Jonky, Tonky, quiero decir, que era un pavo de Madrid y algunos allí en Madrid, luego había un núcleo por todos los yankees que tenéis allí en Andalucía y eso, o sea había también un núcleo de blues en Andalucía, uno en Madrid, uno en el País Vasco, uno en Cataluña, y los raros que éramos nosotros aquí en Mallorca</i>
44	Porque a vosotros cómo, porque todo esto que tú me comentas ¿qué edad más o menos tenías tú?, porque em...	<i>Hostia mira, yo tenía...</i>
45	¿Cuándo empezaste con la armónica...?	<i>Pues mira, cuando murió mi abuela yo tenía, debía tener...me faltaba un mes para cumplir veinticinco, o sea, tenía veinticinco...</i>
46	Veinticinco, ¿no?	<i>Sí, y yo hacía más o menos, no llegaba a un año, que yo, al escuchar el disco ese que te he dicho de Sonny Terry y Brownie Mcgee, empecé a comprarme armónicas y luego me compraba por un lado revistas, que no sé si la edad que tienes tú pero treinta pico, no creo que la hayas visto, se llamaba Discoplay...</i>
47	Me suena pero...	<i>Era una revista nacional que vendía otros productos también pero básicamente lo que vendían eran discos, vinilos, y casetes, y entonces yo siempre que veía un disco con una armónica o discos de blues que yo no conocía, tampoco es que ahora lo conozca mucho el blues pero bueno, aunque lleve treinta años tocando, yo no soy como la Big Mama, el Mingo o estos que son un poco más eruditos y se han puesto a bucear en el... yo sería un poco más anárquico en esta cosa, ¿no?, pero cada vez que yo veía discos de blues, ¡pa!, pa casa, me los pedía y bueno y así pues me los iba poniendo y yo te lo digo, me cogía un par de tetas (minuto 19) y una cañita, me encerraba en la habitación y ponía la música allí y me ponía, yo tengo buen oído, entonces yo ya, esto está afinado aquí, venga, ¡pam!, y yo me ponía a soplar, pero no, no intentaba ni sacar lo que había allí ni nada, no, no, yo soplabo, aquello estaba afinado, me lo pasaba de cojones, pero de pelotas, y disfrutaba como un cerdo, y como decía aquel que cada cual disfrute como lo que es, ¿no?, entonces disfrutaba como un enano ahí, pim, pum, pim, pam, y sin darme cuenta lo que estaba haciendo era aprender a tocar la armónica un poco y, pero sin darme cuenta porque no era mi objetivo, yo era una cosa que de repente me daba gozo, me daba disfrute, me lo pasaba bien, muy bien, y como la música, ya te digo, antes de tocar ya era una de las cosas que más me gustaba de toda la vida, mi familia también, pues entonces pues...</i>
48	Claro, eso quería yo preguntar...	<i>Se convirtió en una especie de como de una balsa o de cuando se hunde el Titanic, que era cuando se murió mi abuela, pues la balsa que me salvó o que me echó pa'lante fue la música porque yo tenía</i>

		<i>mis amigos, y aún los tengo, que eran geniales, pero de repente me salió otra horda de impresentables, que son los músicos, y me dieron un tipo de vida también muy guapa y que me que ayudaron a tirar pa'lante y encima sin ganar mucho dinero, porque yo por suerte, tengo, debido a mi accidente, tengo una pequeña pensión, y entonces con la pensión y los cuatro bolos que me iba haciendo pues íbamos tirando</i>
49	Iba tirando	<i>Entonces me convertí en un privilegiado que más o menos, me convertí en un privilegiado que vive de lo que le gusta, o subsiste de lo que le gusta, porque tampoco es que gane un pastón pero, pero soy feliz, soy, soy, siempre serás rico si sabes vivir con lo que tienes y yo esto lo tengo claro</i>
50	Claro, claro, yo te iba a comentar, oye, anárquico en qué sentido me decías tú de, de... de cómo has ido explorando...	<i>Yo por ejemplo, yo al principio, anárquico o vago, o gilipollas también, en este caso suelen ir juntos</i>
51	Vamos a ver qué sinónimos, vamos a explicar esos sinónimos...	<i>A ver, la mayoría, y sobre todo ahora los jóvenes que hay mucha más bibliografía en castellano etcétera, etcétera y tal, pues se saben de pé a pá la historia del blues y los músicos y los y los que, el que tocaba en Chicago tenía una prima que era de Tennessee y le tocaba los huevos a otro que estaba en Georgia, yo todo eso no lo sé, ¿me entiendes?</i>
52	(Risas) claro, esas cosas no las has...	<i>No es que me de igual porque ojalá lo supiera pero yo iba por la música, tampoco me he preocupado mucho de intentar sacar cómo toca la armónica este o el otro o el otro, que la mayoría sí lo hace, y entonces la mayoría suenan digamos un poco más, suenan un poco más fidedignos al blues, a la armónica del blues, y yo pues también sueno a eso, pero también a veces tengo cosas raras porque yo, no, ya te digo, no me he preocupado nunca, pero por pereza, de ir sacando frases y de ir copiando esto para luego, a ver, luego copio esto y luego yo lo hago ahí, no. Yo todo lo que hago lo hago de oído, que evidentemente son cosas que se me han metido de todos estos negros, se me han grabado en el cerebro pero yo las saco así como las saco, entonces soy un poco menos, menos, tengo un poco menos de, de fraseo, bastante menos fraseo que la gran mayoría de los armonicistas, me refiero a los españoles, que tienen mucho más dominio, más técnica, más fraseo, pero bueno, yo le pongo el corazón y los huevos, las dos cosas, entonces, y encima, lo hago pensando en la gente y pensando en mí, porque claro, yo no toco ni para mí ni para los músicos, toco para la gente, pero también toco para mí, porque la música para mí es como, eso que se ha puesto ahora tan de moda, el ibuprofeno, que cualquiera le pega un jamacuco de lo que sea, pam, te duele un huevo, ibuprofeno, te duele la cabeza, ibuprofeno, te rompes un pie, ibuprofeno, colesterol, ibuprofeno, pues yo toco la armónica un rato y se me pasa todo, y cuando estoy contento toco la armónica y me escurro para decirlo así finamente ¿sabes?</i>
53	¿Cómo, cómo, perdona?, y cuando estás contento...	<i>Me corro, vaya, me lo paso que te cagas, o sea, la armónica, y la música, para mí es una cosa que me ayuda a, a estar bien conmigo, a quitarme los malos rollos, ahora por ejemplo con mi, con esto que me ha pasado de mi mujer, yo llevaba diez años con una persona, y ahora que cumplíamos diez años me ha dejado, ¿vale?, y estoy ahora bastante hecho polvo, tengo subidas y bajadas</i>
54	Vaya hombre lo siento	<i>Y cuando voy a tocar a veces hay canciones que yo las canto hace tiempo, y yo las cantaba con ella allí delante y tal y algunas les gustaban más y otras menos y tal, y me viene a la cabeza pero sin embargo, la música y el blues en este caso, porque si quieres blues toma blues, que te deje la mujer ya es lo más auténtico del mundo, y encima vivo aquí en una esquina que pasa un tren por debajo de mi casa, que es el tren más bonito que hay en España, y no es</i>

		<i>porque lo diga yo, es porque es un tren de la vía de madera de 600 y picos de años a atrás que parece que lo van a asaltar el John Wayne y su prima, ¿sabes?, y entonces entre esto y que ahora me ha dejado la mujer, estoy con el blues que te cagas, y sin embargo, la tristeza, el mal rollo, la mala hostia que yo pueda tener siempre la saco tocando, y luego me quedo feliz, me quedo a gusto, y por eso la música es una cosa que, y el blues en este caso que es lo que yo más siento, me ayuda mucho a vivir</i>
55	Eso, eso te, eso es un...	<i>Me alimenta el alma, se puede decir de alguna manera</i>
56	Te alimenta el alma, yo...	<i>Me da buen rollo y me quita el mal rollo, imagínate tu si me va bien, y encima luego cuando esté más cómodo, más bien, pillaré alguna tía supongo, espero... aunque ahora no estoy por la labor, ahora se me acercan todas, todas me tiran los tejos y yo digo, ahora que no estoy para hostias, me vienen aquí, cuando esté yo que me voy a tirar, voy a parecer un palillo que pille, picho cinco olivas de un golpe, no se me va a acercar ni Dios, eso es así, eso es así...</i>
57	Sí, es verdad, que parece cuando uno no lo espera	<i>No, no, no, y además que a un tonto le pones una guitarra en la mano, le subes a un escenario y el 70 por ciento de las posibilidades de ligar ya las tiene eh, o sea que esto es así</i>
58	Yo te iba a comentar Víctor, porque también eso me ha interesado mucho, eso que me has comentado del estilo, porque de hecho una de las preguntas que yo suelo hacer es que, bueno, en música podemos hablar de un estilo personal, ¿no?, ¿y cómo se aplica eso a tu caso?, tú ya me has hablado de eso, no te quiero tampoco repetir porque yo...	<i>No...</i>
59	Lo que pasa es que, hay, el otro día estaba hablando con un músico, no sé si, creo que son un poco anteriores a tu generación, de Sevilla, que hacían rock psicodélico y tal y con blues también, que son Smash...	<i>Uf, estos sí que es y tanto que son anteriores lo que pasa es que yo, ahí estaba, ¿estaba Manuel, de Lole y Manuel o uno de estos estaba por ahí?</i>
60	Sí, sí, sí, estuvo, estuvo, no fue de los que los fundó...	<i>...estaba, es que lo había oído cuando era jovencito, ¿sabes qué te digo?,</i>
61	Pues Gualberto, que es el guitarrista,	<i>Gualberto, sí, sí, sí</i>
62	El otro día le hice una entrevista y él me comentaba, yo suelo comentar una frase que tiene Chick Corea, el pianista de blues, que decía un poco sobre el jazz, ¿no? dice que el jazz picotea de aquí y de allá y... y decía una frase así medio en broma medio en serio, y decía, y ya de tanto picar de aquí y de allá ya no sé ni quién soy, ¿no?, y me decía, me decía Gualberto, me decía, bueno, sí sabe quién es, dice, porque él es todo eso que ha escuchado y todo eso que ha...	<i>Claro</i>
63	En tu caso, en tu caso cómo se aplica esto a tu caso, porque tú me has comentado, pues eso, esa anarquía, ese meter cosas...	<i>Yo te lo digo, ya en el (piensa), a ver, yo con, al empezar a tocar aquí, exceptuando una persona, los demás músicos que tocaban conmigo no eran como los músicos que tenían en Andalucía o en Cataluña, o allí porque hay mucha más gente, que eran, se juntaban cuatro o cinco coleguitas, el Mingo, el Lolo García, el, yo qué sé, el bajista que se llamaba... no me acuerdo cómo se llamaba ahora, y todos eran bluseros, ¿sabes qué te digo?, todos iban por el blues, los que tocaban conmigo eran, les gustaba el blues, pero venían todos de otras músicas, que habitualmente les gustaban más</i>
64	...de otras músicas	<i>...entonces...de otras músicas, aunque sea el rock, aunque sea lo que fuere, pero músicas, hombre, músicas me refiero anglosajonas que de alguna manera venían, venían todas un poco del blues ¿no?, desde el rock o el pop rock británico de los sesenta, con todas esas bandas que había, o Stevie Wonder u hostias, y otros un poco más jazzerillos y tal, entonces yo tuve que adaptarme poco a poco a tocar más canciones que les gustaran a ellos y que, para poderlos yo enganchar, que no hacer canciones bluseras porque claro, el</i>

		<i>guitarrista esos riffs y esas cosas tan específicas del blues no las sabían hacer porque tampoco les planteaba, hablando claro, les sudaba el rabo hacerlas...</i>
65	Ya, ya, ya	<i>Y entonces, pero bueno, pero hacían el blues a su bola, entonces de ahí, y cuando grabamos el primer disco ya, que se llamaba Armónica Coixa Blues Band y nada más, ese disco era un disco, todo eran temas afroamericanos, todo eran temas de blues, todo, pero era ecléctico en sí mismo, ¿sabes qué te digo? Y la manera de tocar nuestra era, tenían un toque especial</i>
66	claro	<i>porque, no es que no intentáramos copiar a los americanos, que es lo que intentaba todo el mundo, es que los demás músicos que tocaban conmigo les importaba un huevo copiarlos</i>
67	Claro	<i>¿Me entiendes? Entonces, había algunos músicos que nos tildaban de ¡ah! (despectivo), esto no es auténtico y tal y gilipolleces de estas que suele haber, ¿no?, y luego por otro lado, claro yo al estar en la isla siempre he tenido mucho más difícil moverme, ¿vale?, porque nosotros salimos más caros, si tú tienes salir de la isla... dice, no, vente a Cádiz a tocar, hostia vente a Cádiz a tocar, eh, si yo tengo que cobrar un mínimo de pelas, somos cuatro por cierto, pues tenemos que cobrar ponle, si haces una buena actuación, ponle 200 euros, son 800, más el avión, que de Palma de Mallorca a la península te pegan un palo que te cagas, y eso que tenemos el 50% y aún así, pero da igual, me sale más caro que aquí venir, luego me tienes que alojar en algún sitio y no me vas a tener sin comer,</i>
68	Claro	<i>Por eso te digo, entonces todo esto nos encarece un mogollón, y entonces claro, nos quedamos en la isla, porque salimos ya te digo, yo así iba mucho, sobre todo a Cataluña por mediación de la Big Mama, ¿vale?, y yo tocaba con sus grupos y tal y que cual pero sin embargo aquí en Mallorca, Caledonia, ¡coño, festival de no sé qué, oferta, vuelos a Mallorca, tres pesetas, te comemos el nardo y te pasamos a nuestra prima para que te la pases por la piedra! Pero yo si voy a Sevilla no, no hay ninguna oferta de nada, ¿sabes lo que te digo?</i>
69	Ya, ya, ya, ya...	<i>Entonces, nosotros nos quedábamos aquí, y podíamos, y lo más fácil que teníamos y lo más barato era ir a tocar a Cataluña. Claro, como había muy pocos grupos de blues en ese tiempo pues yo iba yendo, íbamos yendo a Cataluña, íbamos haciendo repertorio pero el repertorio seguía siendo un poco ecléctico y no tanto anárquico pero bueno...y entonces con el tiempo que había ido pasando, que se me apetecía tocar con la Big Mama, con la Big Mama hicimos un disco de canciones que el 80% eran propias, ¿vale?, lo cual ya tampoco eran, en ese momento, aunque era blues y todo, pero ya no eran tan fieles porque al ser propias...</i>
70	Claro	<i>Eso era ya, y algunas en catalán, alguno castellano, y tal, y otras en inglés también, porque la Big Mama controla, entonces yo ya al quedarme aquí hasta ahora yo ahora por ejemplo en mi repertorio de ayer noche, para que veas, mi evolución ha sido siempre la misma, yo no he sido, no he podido ser, aunque me hubiera gustado en su momento, un ortodoxo del blues</i>
71	No has podido ser	<i>Yo ahora voy, como Chick Corea, con todo los respetos, que yo no soy ni un grano en su culo, ni como músico ni nada, pero sí he ido picando y ahora me hago "canciones que yo puedo tocar con la armónica que me molan" pues yo las impongo en mi repertorio, y ahí un tema de jazz que a mí me gusta y lo puedo, por ejemplo hay uno que se llama Song For My Father que es una melodía que yo</i>

		<i>con la armónica pequeñita de blues no la puedo hacer esa melodía, y me encanta esta canción...</i>
72	¿Es de Horace Silver esa?	<i>...desde el momento en que la escuché me volvió loco, entonces me di cuenta de que tiene letra, ¿qué he hecho?, pues, pum, me aprendo la letra de memoria, me canto la canción y luego yo en mi momento me hago mi solo, pero claro si esto me lo oye el Mingo o quién sea, me dirá, “esto no es blues”, no, es una canción de jazz, que además esta canción en concreto tiene un toque de bossa-nova, imagínate tú, y entonces mi repertorio es ecléctico otra vez, anárquico, no es tan fiel, y eso que sí, ahora tengo un guitarrista que toca blues que te cagas y si toca rockabilly, o sea, diferencia las cosas al 100% porque es muy bueno, pero yo ya me he metido en esta onda, no voy a festivales ni nada de esto porque, que a lo mejor podría ir porque con el rollo de, de uno de los, entre comillas, uno de los pioneros, como Mingo y toda esta gente...</i>
73	Sí, sí, sí...	<i>Pues podría meter la nariz ahí, ¿no?, pero bueno, una de las cosas es el festival este de blues que ahí en, en la sierra, en Cazorla...</i>
74	En Cazorla, sí, sí...	<i>Que el tío que lo lleva, vamos a dejarlo pero me ha llamado un par de veces, y dice, no, tú te vienes aquí y haces un bolo, te pagamos doscientos euros y te quedas tres o cuatro días, y digo, pero rey, digo, qué cuatro días ni qué niño muerto, digo, yo vengo, por la mañana, pruebo sonido por la tarde, toco por la noche y al día siguiente me voy, y si quiero ir de vacaciones ya vendré, pero si yo vengo aquí para doscientos euros, me quedo cuatro días, me los fundo, ¿para qué vengo? Digo, y encima me pierdo, porque esto es en el mes de agosto, me pierdo cuatro días de agosto que yo en Mallorca estoy tocando por aquí y por allí, digo que si es que no, no vengo, fuera, y encima muerto de calor, digo nada, a tomar por culo, no vengo</i>
75	Claro, claro, te entiendo perfectamente...	<i>Si es que no, es que no sale, y ellos tampoco pueden hacer más, ¿me entiendes?, y entonces mi repertorio, al final, lo que me preguntabas tú, es un repertorio ecléctico, de canciones que algunas, siempre siendo de la onda afroamericana, porque no es que yo meta canciones de reggae pero, hay muchos estándar de jazz que yo me molan y los puedo, los puedo tocar, aunque yo tengo ni puta idea de jazz pues los toco a mi manera blusera, ¿me entiendes?,</i>
76	Claro, claro	<i>Pero claro ya no es aquello, ¡eh!, ¿un repertorio de blues, entero?, no lo es, si quiero lo puedo tener porque tengo muchas canciones que con tantos años pues se han ido acumulando, ¿no?, y puedo hacértelo, pero es que yo quiero hacer esa canción también y la otra, porque me apetece, y entonces si yo me lo paso bien sé que la gente se lo va a pasar bien, y como al fin y al cabo yo trabajo para pasármelo bien yo y que se lo pase bien la gente, ya está, por eso tengo este rollo un poco más anárquico, y también te lo decía en tanto en cuanto que yo no he buceado en los libros y tal, ahora en internet que hay más cosas sí voy leyendo cositas a veces, pero ya... Si yo ya estoy a punto de jubilarme, entonces por eso ya, risas a veces paso de movidas...</i>
77	Pues a mi me parece muy interesante lo que me estás comentando porque de hecho una de las cosas que suele salir en las entrevistas, me acuerdo que con Lluís Coloma lo estuve hablando, el pianista de boogie woogie	<i>Sí, lo conozco, lo conozco</i>
78	Que me estuvo comentando eso, que, él me parece, él lleva más o menos esa línea que tú me estás comentando también, de que un poco ir entre líneas, ¿no?, de los estilos, de los géneros o de las etiquetas, o estas cosas que	<i>Sí</i>

79	Porque por ejemplo, ¿qué te parece a ti el blues, por ejemplo, la mezcla del blues con otras músicas, por ejemplo, de la tradición del flamenco o... o ese tipo de mezclas?	<i>¡Hombre, hombre!, a mí me pones Pata Negra y se me caen los cojones al suelo</i>
80	Pata Negra, ¿no?	<i>O sea, ¡hombre, hombre!, el Blues de la Frontera cuando salió aquí había un grupo de cuatro negracos americanos que en toda, en todo el mundo es como una, ¿cómo se llama esto?, que ponen una tienda que hay, una franquicia, ¿sabes?</i>
81	Sí, sí, sí	<i>Bueno, pues estaban los Platters y había a lo mejor ocho o nueve grupos de Platters por todo el mundo esparcidos, porque era una marca, ¿vale?, y uno de los grupos estaba aquí en Mallorca, y uno era de Chicago, el otro era, me acuerdo, el otro era de Louisiana, el Freddy, el otro era Reggie, y luego había dos que oscilaban, estos dos se quedaron aquí, incluso uno por desgracia, que era una bellísima persona, ya murió aquí en Mallorca y está enterrado aquí y todo, y eran muy amigos míos estos dos y además vivían cerca de mi casa, ¿de acuerdo?, uno no, uno no bebía, ni fumaba, y el otro se ponía hasta el culo de fumar y yo como era un fumeta, ahora estoy retirado de esto, y les dije, digo, digo, ahora os váis a quedar blancos, os váis a cagar vivos, y, ¿me oyes?</i>
82	Sí, sí, sí, oye perdona Víctor, esto que tú me estás comentando ¿qué son, que venían del grupo ese?	<i>No, no, no, no era el grupo, o sea, era el grupo los Platters</i>
83	Los Platters...	<i>Pero no eran los, espera, espera, espera, no eran los originales, no tenía nada que ver, eso ya era una cosa, porque, están los Drifters, los Platters</i>
84	Sí, sí, sí, los conozco	<i>Están por todo el mundo ya, sí pero no son, no son los auténticos</i>
85	Ya, vale, vale, vale, perdona, perdona	<i>Hay diez grupos o doce en todo el mundo y en Japón había uno, en España había uno en Canarias y uno en Mallorca,</i>
86	Claro, vale, vale,	<i>Nada, nada, lo que yo me refiero, más que nada, es, o sea lo de los Platters es una anécdota porque no tiene nada que ver pero los negros estos sí eran norteamericanos y uno de Chicago y uno de Luisiana</i>
87	Vale, vale, eso es lo que me interesa, eso, eso	<i>Eso es, son dos negros referentes, y yo les dije, digo, sentarse aquí, digo ahora os váis a cagar y les puse el blues de la frontera y se cagaron vivos</i>
88	Les gustó, ¿no?	<i>¡Hombre! Y luego les puse el otro, hostia, ¿cómo se titula el otro? Esta, (canturrea) raza divina, na na, na</i>
89	Eh...	<i>El anterior</i>
90	El anterior no me acuerdo yo, no, yo conozco el blues de...	<i>El blues de la frontera fue el culmen de ellos</i>
91	Claro, pero tiene uno anterior muy bueno también, es verdad, es verdad	<i>Muy bueno que era de color como amarillento así</i>
92	Sí, no me acuerdo el nombre	<i>Está, dice, teníamos dos que eran de Huelva, ni, na na, na, otro con coleta y el nono decía</i>
93	Ah, qué bueno	<i>Pues, pues se quedaron cagados</i>
94	Y se queda, se quedaron...	<i>Cagados, por eso yo me encanta esa mezcla que ha hecho básicamente Pata Negra, luego la ha seguido manteniendo Raimundo porque el otro con la máquina de coser se pegaba picos en las venas del cerebro, ¿sabes qué te digo? Así que no...</i>
95	Ya, ya	<i>Y, pero tú ves yo, bueno, los andaluces, el Mingo esta peña a lo mejor, pero no creo yo que hay mucho blusero de aquí, estoy seguro, pondría los huevos en la plancha y no me los quemaría, que lo respeten, esto entre tú y yo, no lo pongas, pero ya te lo digo yo.</i>

		<i>Sin embargo a mí hace tres o cuatro años vino aquí a tocar el Vargas, Vargas Blues Band, que es uno que vive en Madrid y tal y cual, tampoco, tampoco mola mucho a la gente, y me llamaron para tocar con él, yo me apunté a tocar con él pum, pum, un bolito, me pagaron muy bien, yo me, me pusieron la lista, los toros y a saco, y al cabo de los años volvió a venir, ¿sigues estando ahí o no?</i>
96	Perdón, es que no se ha escuchado bien (se corta) vaya, ¿hola?	<i>Ahora, ahora, ahora</i>
97	Ay perdona	<i>Es que este teléfono a veces le doy con la mejilla y lo des, y se va todo a tomar por saco</i>
98	Perdona Víctor, sí, sí	<i>Pues entonces me llamó y era el Vargas, Javier Vargas and friends, porque este no lo pone más que todo en inglés, and friends, los friends eran, el bajo, el batería y el piano, que le acompañaban a él, eran de aquí de Mallorca, que ya le habían acompañado en esta otra ocasión que te digo que yo había tocado con él, y los otros dos friends uno era yo, por suerte, y la otra, y el otro, que es lo que a mí me puso, ni B.B. King ni su puta madre, yo tocar con ese hombre fue lo más, es que me apetecía más, Raimundo</i>
99	¡Raimundo!	<i>Raimundo Amador, ¡lo que yo disfruté! Y yo le digo, hostia, y además fuimos a un sitio aquí en Palma que estaban haciendo un busto gigante de Camarón, y había una fragua allí dentro porque él claro, era un tío de un taller y tal, y le digo, (canturrea la canción Camarón del grupo de Raimundo, Pata Negra) la fragua estaba encendida, tu mare Juana cantaba, y tu padre hacía y alcallatitas gitanas</i>
100	Ay José...	<i>Le miro allí, y me dice, exacto, y me dice, pero, dice, ¿oye?, ¿y esto qué es?, digo cómo qué esto qué es, digo esto es una canción vuestra digo que yo a veces la meto en mi repertorio porque me encanta esta canción, ¡no jodas!, sí, sí, sí</i>
101	¿Qué tú la metes en tu repertorio Víctor?	<i>¿Eh?</i>
102	¿Tú la metes en tu repertorio?	<i>Ahora hace tiempo que no pero la he tenido mucho tiempo, y la toco con la armónica y me la canto que parezco un gitano con los mocos que se me salen, parezco más andaluz que las olivas sevillanas, ¿para qué te digo?</i>
103	¿Cómo se quedó Raimundo cuando se lo dijiste?	<i>El tío dijo ¡hostia! y me dijo, porque y además cuando dice, la fragua estaba encendida, porque es que allí había una fragua, ¿sabes lo que te digo?</i>
104	Claro	<i>Y encima estaba el busto de, de, un busto gigante eh, un busto que, que, como del suelo al techo de tu casa de alto, un careto de Camarón pero gigante, que no sé lo que habrá pasado con él, una fantasmada que había allí más rara, porque esto también tela marinera, y bueno, y luego cuando fuimos a cenar y estaba la lista y el orden y yo le digo, le digo a Raimundo, se me puso al lado, yo me reía mucho con él, digo, oye, digo, qué canciones puedes tocar de las tuyas, voy a tocar yo, dice, tú te las puedes, te las vas a tocar todas, y digo hostia puta, porque claro él se cantó unas cuantas y resulta que entre tú y yo también, ni el bajo ni el batería ni el piano no conocían ni una puta mierda de las canciones, lo que pasa es que son unos grandes músicos que enseguida pillaban, yo sin embargo como yo era un fan y un seguidor, me las sabía todas</i>
105	Qué bueno	<i>Y yo le hice los coros en el bolleré, bolleré bolleré bolleré, qué papel</i>
106	Sí, sí, sí	<i>Tú sabes esto, y yo allí disfruté como un cerdo, por eso te digo, la fusión del flamenco con el blues, que son dos músicas profundas que salen del alma, que expresan sentimientos y que desgarran... Y</i>

		<i>por eso son hermanas, ¿sabes? son muy hermanas, además las dos vienen del mismo sitio, porque el blues viene de África, y el flamenco, aunque viene de, dicen que de los gitanos de la india que lo pasaron por todo el norte de África hasta que cruzaron por aquí, por Ceuta y a Cádiz</i>
107	Claro, no, no, seguro, seguro que tienen...	<i>O sea que primas hermanas lo son y yo creo, y bueno de hecho cuando Raimundo se plantó delante de B.B. King, B.B. King se tuvo que comprar un dodotis gigante porque se cagaba del gusto y flipaba en colores</i>
108	¿Que se tuvo que comprar qué? (Risas)	<i>Hombre, un dodotis gigante porque se cagaba del gusto, estoy seguro de que se cagó encima de, al ver a Raimundo que le puso allí un remanguillé de esos que hace él y dijo ¿qué es lo que es esto, macho?, lo dejó alucinado, a él y a cualquiera que lo vea</i>
109	Pues te comento que, que tus intuiciones son ciertas, porque en realidad yo he entrevistado a gente que puede parecer que le gusta el tema de la fusión que hace Raimundo, incluso gente que ha tocado con él, incluso gente que ha tocado con él, ¡eh!, de vez en cuando esporádicamente	<i>Ya, ya, ya</i>
110	Y no le, no es lo que más, no es lo que más les guste, y es curioso, ¿verdad? Porque mí me encanta, ¿sabes?	<i>Pero, ¿sabes por qué no les gusta?</i>
111	¿El qué, el qué?	<i>Ellos, ellos, ¿sabes por qué no les gusta?</i>
112	¿Por qué, por qué?	<i>Porque la mayoría de estos que has entrevistado, con todos mis respetos, son como los del ISIS</i>
113	¿Como los de qué?	<i>Son talibanes, los del ISIS, los talibanes estos que van degollando a la peña, son, son talibanes bluseros, ortodoxos (recalca esta frase al decirla) como te salgas de la línea ya no va bien, porque incluso Lluís Coloma por mucho que te diga, en el 99%, boogie woogie, y boogie woogie, y boogie woogie, y blues poco, a no ser que le obliguen porque sueltan la pasta, como buen catalán que es, es una buenísima persona, porque lo he tenido en mi casa viviendo una semana, y yo que estaba, estaba despistado, le hacía la comida, parecía su madre yo, ¿sabes lo que te digo?, y lo quiero un montón y todo, pero son muy ortodoxos bluseros</i>
114	Eso...	<i>La mayoría, lo puede ser la Big Mama, que ahora se ha ido abriendo un poco más, lo puede ser el Mingo y lo pueden ser todos estos, ya te lo digo yo, y pongo la mano en el fuego y no me la quemo</i>
115	Yo del, de los que llevo, Gualberto es el que me ha perecido, lo que pasa es que Gualberto ha sido una elección más que nada porque es un músico que todavía sigue haciendo algunas cosas, no está a lo mejor en el circuito, en ningún circuito, va por su cuenta, tiene una página web donde va subiendo lo que él llama tapitas musicales si quieres te lo paso, están muy bien, son improvisaciones que él hace cada mañana cuando se pone un poco en su estudio a hacer cosas pero no tiene proyectos así en plan a lo grande y tal, va un poco a su bola, a su bola en su casa y sin...	<i>La historia de la música española a lo mejor de los otros que estamos</i>
116	Sí, sí, pero que te iba comentando que él sí que tiene un, yo lo he entrevistado porque hombre el blues entra aquí en España y tiene, las primeras fusiones estas que se hacen con el flamenco que hemos estado hablando, antes que Raimundo, vienen de ellos, de la generación y del grupo de amiguetes de Gualberto	<i>De Smash</i>
117	Sí, sí, sí, además muy fuertes, más fuertes todavía, más fuertes en el sentido de más heavy, de cantar una canción de la Niña de los peines	<i>Es que la seguriya y el blues en muchos momentos tienen cosas parecidas, porque yo eh..., eh..., mmm, yo a veces, yo no puedo decir que toco flamenco porque no tengo ni puta idea, y te digo, cuando de jovencillo lo encontraba horterera y lo odiaba porque era</i>

	pasarla por inglés y hacerla en plan seguriya, cosas así, muy fuertes, ¿sabes? que, lo pasa es que...	<i>como, era una equivocación total, porque era como la música hortera, pero luego al final en realidad no era flamenco, básicamente era copla, que también era un fallo odiarlo, pero todo esto era porque nos invadieron de la península y nos daban por culo con esto y con el otro y el otro, ¿no?, pero luego una vez se murió Franco, porque Franco le hizo mucho daño al flamenco, ¿sabes?, aunque promocionaba mucho la copla y el flamenco lo tenía pisado en la cabeza, porque no era, no, no, y entonces al volver al, yo empecé a oler el flamenco con unos modernos que eran Lole y Manuel</i>
118	Ajá, sí, sí	<i>Que a mí me ponían enfermo de gusto, o sea</i>
119	Claro	<i>Y algunos de estos que tú dices, Lole y Manuel ni lo han escuchado en su puta vida, entonces yo cuando oigo la música a mí me entra por el corazón, ¿sabes?, se me va al cerebro y me revienta por el culo, macho, y me explota dentro de mi cuerpo, y si no, y el flamenco, yo lo aparto del blues, y el blues es otra cosa pero están muy cerca y cuando se juntan hay cosas muy bonitas, lo que pasa es que claro, ahí están los flamencos que se cagaron en la madre que parió a Paco de Lucía porque decían que tal, que esto no era flamenco que no sé qué, que no sé cuántos, y entonces con el blues hacen lo mismo, y yo los entiendo, pero son talibanes y ya está, son cerebro cerrados, cuidado, se tiene que mantener todo lo otro porque el origen es el tal, sin el blues yo no sería nada, sin el flamenco básico pues Paco de Lucía no habría hecho lo que ha hecho porque primero ha tenido que chupar de lo otro, pero tío, las cosas tienen que evolucionar y el alma que tiene esta peña que mezcla pues a mí me, ¿qué quieres que te diga?, a mí me gustaba mucho, ¿sabes?, y por eso yo me cantaba y me toco con la armónica el Camarón y me la canto y no se me caen los mocos de milagro ¿sabes lo que te digo?, pues eso, porque lo disfruto como un cerdo, y la peña después de tocarle un tema de Sonny Terry o de B.B. King o de quien sea, yo acababa mi actuación con esta canción, era una noche de invierno que llovía a chaparrones, tu niña mujer decía ay Joselito dame frijoles, y ya está, y haciendo la voz así rasgada que me gusta y me lo pasaba teta y entonces la gente se lo pasa teta también y no está tan lejos, no está tan lejos</i>
120	No están tan lejos claro	<i>Pues no, y ya te digo, esta peña pues en general pues son talibanes del blues, por eso cuando yo salgo y toco una canción así más jazzera o lo que sea ya me miran, ya me miran mal, ¿sabes? ná, qué te den por el culo...</i>
121	Eso es muy significativo	<i>Nada, yo se los digo en su cara, no, yo no me corto un gramo con nadie, ya te lo digo, yo por culo lo que quieran, mariconadas ni una, no, no</i>
122	Eso te lo iba a comentar eso, que es una visión muy abierta la que, ya te digo, me recuerda a la de que me dio el otro día Gualberto, porque claro, a Gualberto es que le da igual si le dicen que lo que toca es blues o no, ¿sabes?, este va por su cuenta, este ya, va de vuelta	<i>Sí, además el blues, te lo digo, es que es una música de sentimiento profundo, y el flamenco es una música de sentimiento profundo que expresa muchas veces la opresión de un pueblo, que le han estado pisando el cuello y la única manera que tenía de cagarse en su puta madre y de sacar todo eso visceral era la música y por eso la música flamenca es patrimonio de la humanidad, que estos todavía no se han enterado, ¿sabes que te digo?, y el blues también o sea que...</i>
123	Claro, ¿y no te quedas muy lejos decías tú?, eso me interesa porque tanto el flamenco como el blues en teoría...	<i>Vienen de la misma casa, que está muy lejos pero se cruzan, se rozan, ¿sabes qué te digo?</i>
124	Claro, claro	<i>A lo mejor somos, son como, como el caballo y el burro que pegan un polvo, les sale la mula, luego la mula y el mulo no pueden tener nada pero la mula está ahí, entre un mulo y una mula no te va a salir</i>

		<i>nadie porque no pueden procrear pero la mula también está ahí, coño</i>
125	Claro	<i>¿Sabes qué te digo?, y es una mezcla del caballo y el burro, el caballo sería, o el burro y el caballo pues puedes poner el flamenco y el otro, pues sí que sale algo y está vivo, y bien vivo y además sirve, luego no puede procrear más, bueno, pero está ahí porque son compatibles 100%</i>
126	Claro	<i>Son compatibles</i>
127	Porque, por ejemplo, eso que me has comentado, me acuerdo...	<i>La expresión de la guitarra flamenca, la expresión de la guitarra de los payés, por decirlo así, de los negratos del sur de Estados Unidos que tenían una guitarra de seis cuerdas con cinco, como el andaluz de aquí, que se comían los mocos porque no tenían lo qué comer y aquí y allí, en España, y estos aquí en Andalucía, con el flamenco, coño, tenían una válvula de escape que no la tenía ningún sitio más de toda España, qué quieres que te diga, y era la pasión, el sentimiento, el reventar sensaciones, vivencias, con el reggae no llora la gente, que es muy respetable, ni con el rock'n roll tampoco, pero con el blues y con el flamenco la gente ríe, llora, siente y vive la música de una manera pasional, que otras músicas son más rítmicas, no es que sean mejores ni peores, ni el blues ni el flamenco, que las demás, pero tienen esa cosa característica que para mí la une, la pasión, el sentimiento, la expresión del pueblo, el llorar del pueblo, el quejío... Y estas notas que haces de blues de om, om, om, con la armónica o con la guitarra que dices, ¡hostia!, que se te ponen los pelos de punta, pues es lo mismo que un quejío cuando lo canta o cuando lo rasguea con la guitarra, ¿sabes? para mí</i>
128	Yo te noto, en lo que tú me has comentado, te noto un poco, cuando me has dicho, dice, esos que tú has entrevistado y tal, te podrías considerar...	<i>No cuando, tú me has dicho esto de que ninguno tal, me cabrea, me sabe mal</i>
129	No, no, bueno, bueno, espérate, perdona, perdona, a ver si me he explicado yo mal	<i>Aunque yo siempre vaya a la contra de ellos yo los quiero un montón, cuidado, pero me sabe, me duele que no, que, que, que no se enteren ni un pijo de la película, ya está, no se enteran tío, ya está</i>
130	Quiero decir que no te quiero dar a entender que todos y cada uno se han mostrado fundamentalistas quiero decir	<i>No, no, no, pero yo sé que lo son un poco bastante</i>
131	Hay, me decía Gualberto una frase que decía, sí, sí, claro, son fundamentalistas, dice, tienen una funda en la mente, era una expresión muy buena	<i>Ostras pues eso está muy bien, mira, esto me lo, me lo apunto, una funda en la mente que no les deja que penetren nada de esas otras cosas ahí dentro</i>
132	Porque él me decía que cuando, que cuando él escuchaba acerca del tema del purismo y de las mezclas y tal, dice, pero es que yo, que eso te lo quería preguntar, antes, antes de los 25 o 24 años más o menos	<i>Sí, cuando empecé con el blues</i>
133	La, la, lo que se escuchaba en tu casa, lo que tú has mamado digamos...	<i>Yo te lo digo, pues mira, por un lado, de pequeño, porque yo en mi casa éramos como el pobre miguel, que hace tiempo que no sale, no teníamos tocadiscos ni nada, yo tenía la radio, hasta que llegó la televisión, y en la radio como te puedes imaginar, estaba la música desde Machín hasta la música cubana, que era la única música que se oía, hasta la copla, muy poquita música mallorquina porque no la ponían ni borrachos, pero sí sabía por transmisión oral canciones típicas de aquí, mallorquinas, y luego, evidentemente, cuando ya empecé a tener a partir de los 12 años con los amigos pues que si los Beatles, que si esto, y uno tenía un tocata, y en el colegio estaba el pijo de siempre que tenía pasta y le traían de Inglaterra el disco de Santana, y entonces íbamos buceando, entonces yo me movía otra vez eclécticamente, a mí me gustaba Dylan, a mí me gustaba los Beatles que eran mi referente más grande, que era lo que más me gustaba, los Creedence, luego</i>

		<i>también me gustaba mucho Serrat, luego ya a medida que fui creciendo que ya era como más reivindicativo todo eso, me gustaban todos los cantautores catalanes que luchaban contra el franquismo, me gustaba desde Serrat, Lluís Llach, toda esta movida, pero también me gustaba, y se me caían los cojones flipando, mucho más que, que toda esa onda así madrileña, de Asfalto y de Ñu y de Leño y de todo este rollo, me gustaba mucho más por ejemplo Triana, ¿sabes?, por ejemplo cuando salió Medina Zahara, esta onda me gustaba a mí más, qué quieres que te diga</i>
134	Yo no sabía, vamos, yo, no, no sabía mucho de tu, de tu	<i>Ya, antes del blues te estoy explicando yo, ¡eh!</i>
135	Sí, sí, sí	<i>Y luego también había una onda catalana que era, que era como un jazz mediterráneo que estaban pues grandes músicos porque, estaba Máquina, el de, Máquina era un grupo de rock de finales de los sesenta</i>
136	Eso es contemporáneo de Smash, ¿no?	<i>Entre los cuales el bajista era Carles Benavent, que curiosamente luego era el bajista de Paco de Lucía, o sea</i>
137	Sí, sí, oye, pero es que yo entiendo ahora, tal como tú me hablas de tu relación con el blues, lo entiendo mejor ahora si me estás comentando todo esto	<i>Claro, y yo cuando llegué al blues dije, ¡hostia!, ahí me volví loco, y luego me di cuenta que en todos los grupos que te he dicho antes, como los Rolling, como, como lo que te he dicho, en todos, en todos, estaba el blues ahí metido, en todos</i>
138	Claro	<i>Todos esos grupos tenían el blues ahí metido, ¿sabes qué te digo?, y muchas veces los músicos de jazz españoles son más aburridos que el cebo porque no han escuchado blues en su vida, lo tienen como a un hermano pequeño, eso también te lo digo, y entonces tú te vas a cualquier sitio del norte de Europa, del norte, o sea, de pirineos para arriba, y al blues le tienen un respeto brutal los músicos de jazz, porque se lo tienen, aquí no tanto, entonces claro como ellos han ido directos al jazz pues son un poco más fríos, porque el blues es una cosa más sencilla pero más vital, más, más del pueblo, tío, más (pausa, piensa en adjetivo) anímica</i>
139	Sí, sí, sí,	<i>Y entonces yo escuchaba todo este tipo de músicas, que... Lole y Manuel por ejemplo, o el Manzanita, a mí el Manzanita me encantaba, me volvía loco, sobre todo el primer disco, no el de las violetas y todo eso, no, no, verde que te quiero verde, cosas así, esos dos discos que sacó a mí me volvía loco y me encantaba</i>
140	Claro, claro, y tu luego eso, claro, lo has ido filtrando	<i>Lole y Manuel, Lole y Manuel, ¡hostia! Yo aún tengo las cintas, o sea, yo de vez en cuando me las pongo o me voy al Spotify y pongo grupos así y me los escucho y los disfruto pero como un cosaco</i>
141	Pues tiene un disco Gualberto que se llama A la Vida, Al Dolor, que yo creo que te puede gustar, yo creo que a lo mejor está en Spotify...	<i>Yo se me había escapado de la cabeza Gualberto, porque también él tenía sus discos particulares cuando ya se quedó en, era uno de los que vendían discos en la revista esta de Disco, de Discoplay que te digo salían discos de Gualberto</i>
142	¿Ah, sí?, ah, no lo sabía...	<i>Y de Smash y de todos estos, alguna cosita, hombre yo los conocía por ahí, si no, no los hubiera conocido, ¿sabes qué te digo?, luego también había aquí en Mallorca, que tú dices de tal, cuando yo era pequeño, que salían en la radio, muchos grupos mallorquines, porque Mallorca musicalmente es un referente, que en España no se sabe, un referente, es una mina de músicos que dudo que haya tantos y tan buenos en proporción, teniendo en cuenta que es una isla, como lo que hay en Mallorca, y sobre todo al nivel de ser un sitio turístico, la gente que ha venido a tocar aquí, ni Madrid ni Barcelona ni su puta madre, o sea, nadie, aquí en los años sesenta te venía, te venía yo qué sé, Louis Armstrong o te venía Jimi Hendrix, por ejemplo, él solo ha tocado en Mallorca</i>

143	Qué fuerte, qué fuerte	<i>O, o, cuando yo era pequeño, claro, yo tenía doce años, yo estaba comiendo tortilla de patatas en mi casa y luego el batería y el guitarra que tocaban conmigo hasta hace poco, que ya murieron los dos, eran del grupo que tocaba en la sala en donde hizo su concierto Jimi Hendrix, y ellos se fumaron sus primeros porros con el Jimi Hendrix, o sea, para que tu veas... Aquí, y luego de jazz aquí ha venido en aquel tiempo Tete Montoliú que estaba todo el tiempo por aquí, eh... Yo qué sé, ahora no me vienen los nombres, se me ha bloqueado, pero hay montones de músicos de jazz que venían aquí a Mallorca, ¿sabes?, pero con grandes orquestas, ya te digo, Louis Armstrong</i>
144	A mí me ha llamado mucho la atención el bar este que tú decías que le comías la bola al de la entrada que donde tocaron Dolores y esto, ¿Dolores era Jorge Pardo, no?, con Benavent, bueno, ¿Benavent estaba ahí?, no sé yo, no me acuerdo	<i>No, creo que no, creo que no, ¿no o sí?, no lo sé</i>
145	Pero tú entrabas a verlos a ellos	<i>¡Hombre!, ¡yo vi el concierto entero! y me acuerdo y, ¡hostia tío y tanto! Yo todavía no tocaba la armónica más que en mi casa, no lo sabía más que mi abuela, y yo iba allí a ver Dolores o iba a ver a Gato Pérez, que era un rumbero argentino que se estableció en Cataluña, que hacía canciones con letras en catalán siendo argentino, que el Peret decía que ni hacía rumba ni ná pero gracias a este hombre el Peret y los demás volvieron a sacar la nariz que estaban más hundidos que la leche, y este hombre le dio a la rumba una vida otra vez que te cagas, y los trajeron allí, Kevin Ayers, que es Kevin Ayers, que es un referente del pop rock inglés, que vivía aquí en Mallorca también, yo qué sé, ¿sabes?, Elton John me volvía loco, me gustaba mucho cuando yo era jovencito, me gustaba mucho Elton John</i>
146	¿Quién, quién, quién?	<i>Elton John, por ejemplo</i>
147	Ah, Elton John, Elton John, sí, sí, sí	<i>Sí, señor, y en su momento cuando salió Dire Straits también me gustaba mucho y me sigue gustando</i>
148	¿Quién?	<i>Dire Straits</i>
149	¡Ah! Dire Straits, sí, sí, uh, me encantan, me encantan	<i>Mark Knopfler, yo luego he tenido la suerte, porque claro como yo soy así como un traidor yo mi vida musical, el hecho de ser ecléctico, de decir que sí a cualquier cosa que me pedían para tocar, yo sí, me apunto, pues yo he tenido la suerte de tocar con la mayoría de los músicos más famosos que hay aquí en Mallorca, con músicas desde mallorquina, desde boleros mallorquines, que es una música que se baila, o lo que sea, a tener la suerte de haber, por ejemplo, de tocar con Raimundo Amador o de haber grabado, ser el único armonicista, y esto me vanaglorio de ello, porque para mí es una de las cosas más bonitas que he grabado en mi puta vida, y no hago ningún solo, eh, solamente acompaño, hago notillas allí que van, plim, plim, así, ¿sabes?, con Antonio Vega</i>
150	¡Ah, hostia Antonio Vega tío!	<i>Con Antonio Vega, que vino aquí en Mallorca, se cargó todos los músicos, los mandó a todos a tomar por culo menos a un guitarrista y le metieron, el, Joan Bibiloni, ese que te hablé antes, que es productor también, le produjo el disco, y me llamó por la mañana, me dijo, o por la noche, me dijo, oye, tienes que venir mañana porque está aquí Antonio Vega y tienes que grabar una canción, digo, pero ¿qué dices?, digo, yo, digo, yo, sé quién es pero no... Dice, tú te vienes aquí, dice, tienes que estar aquí a las nueve, porque él vendrá a las once y cuando venga a las once ya tiene que estar grabado, y así no nos pondrá problemas, y vino y tuve el honor y el privilegio de estar hablando casi tres horas con él, que me lo pasé teta, era de mi edad, justo de mi edad, y luego de las tres o cuatro veces que volvió aquí a Palma no lo pude ver porque</i>

		<i>coincidía que yo tenía bolo y bueno y, y bueno, y fue una experiencia bonita, muy, muy bonita, y también he grabado con Jarabe de Palo, he tocado muchas veces con Jarabe de Palo, que te puede gustar más o menos, bueno, y el guitarrista de Jarabe de Palo, que era Jordi Mena, tocaba en un grupo de los mejores que ha habido de blues que se llamaban Big Mama, que es la que tú conoces, y los Mouse rockers, y yo era un grano que le salió en el culo, de vez en cuando venía de Palma a Barcelona para tocar con ellos, y aquí por mediación de Jordi que era el guitarrista de Jarabe, conocí a Pau, y he tocado muchas veces con ellos delante de diez mil personas aquí en Palma, flipando en colores, que esto no lo haré nunca con el blues, y bueno y luego ya al final también grabé con ellos, para que veas, también he tocado con Johnny Copeland y con algunos negros americanos, no muchos, porque no vienen aquí pero mi pedigrí es muy variopinto</i>
151	Qué bueno	<i>Y yo lo disfruto todo, cada cosa que he hecho lo he disfrutado como un cabrón y encima me han pagado muy bien, ya te lo digo yo, más que los bluseros</i>
152	Qué bueno, qué bueno, pues...	<i>¿Porque la música al final qué es? Es como una tía, y el flamenco, el blues, el rock, el jazz, la clásica, dentro de la clásica lo que hay, son vestidos que tiene la tía esta, diferentes, que es la música, pero ella es la misma</i>
153	Ah, qué bonito, eso es una muy buena forma de describirlo	<i>Ella es la misma, y está buenísima que te cagas, y con cada vestido cambia pero está igual de guapa. Ahora, cuando se pone que alguien toca mal o que hace una horrerada es como si se pone un vestido blanco, eh, con una mancha de aceite y un moco pegado en el cuello, pues eso, ponte una perla, quítate el moco, ponte una perla, pero no, lleva un moco entonces la música es mala y no está bien, pero lo que es la esencia de la música para mí es una mujer bonita que lleva muchos vestidos y mira si hay, porque en la tierra, en el planeta, cada grupo humano tiene su tipo de música que ninguna es mejor ni peor, te puede gustar más o te puede gustar menos</i>
154	Oye, y Víctor, esto que me estás diciendo que es súper interesante y además muy bien, la verdad que muy bonito descrito, ¿tú crees que la música puede cambiar el mundo?	<i>El mundo no lo cambia ni Dios, pero la música es es un, suena mal decir un instrumento pero, es una manera de que cuando el mundo está jodido, que, porque cuando está bien aquí todo el mundo, es como una tía, cuando tú estás con una tía o con un amigo, las virtudes son muy fáciles de asumir, lo jodido son los defectos, y los defectos del mundo a nivel mundial pues son muy bestias, y la música siempre ayuda un poco a esas cosas, ¿no?, a liberar sentimientos, a reivindicar, a comunicar, la música es un idioma, yo me encuentro con un armenio y él me habla en armenio, yo le hablo en mallorquín, o en catalán, como queráis llamarlo, o en castellano, y nos vamos a comer una mierda, pero si el tío se pone a tocar su instrumento raro y yo me saco la armónica o empiezo a cantar y hago melodía nos vamos a entender pero rápido, es el idioma mejor para comunicarse a nivel, en la tierra, también escuchaba yo Mercedes Sosa, me encanta Gardel, me encanta este que, Víctor Jara, me volvía loco, por ejemplo, también, la música andina, las flautas y eso, me vuelve loco, pero no tengo una discografía de música andina, ni una disco... no, ¿sabes?, pero, pero, y la pongo y la escucho en el youtube, de repente... Mira, la señora que viene a limpiar a mi casa es de Ecuador, y le dije oye, digo, en Ecuador, ¿qué coño escucháis allí?, me dijo, Julio Jaramillo, ¿quién es Julio Jaramillo? Aparte de un tío que tuvo 25 hijos</i>
155	¡25 hijos!	<i>Follaba más que la madre que lo parió, pues el tío es un cantante brutal de boleros y de música ecuatoriana pero también boleros, con unos guitarristas que le acompañan extraordinarios y luego a</i>

		<i>raíz de esto ya he conocido el trío Valencia, los hermanos Miño Naranjo que son esas músicas sudame, y ¡hostia!, y yo me pongo esto y yo flipo en colores, me encanta, porque a mí antes del blues me gustaba la música en general y me sigue gustando</i>
156	Claro, oye una cosa que te quería comentar, porque ha surgido en la entrevista, ya la vamos a ir acabando, perdona que se haya alargado, pero es que es muy interesante todo lo que me estás diciendo, es súper interesante	<i>No, no te preocupes, lo que pasa aquí es que, como te das cuenta, lo que he perdido de andar lo he pillado de hablar, macho</i>
157	(Risas)	<i>Pero bueno, a mí hay que pegarme un tiro para que me callen si no, no</i>
158	No, no, tú no te calles, no, no, a mí, yo te escucho y además me encanta cómo lo, de hablar contigo	<i>Gracias hombre</i>
159	Mira, yo te iba a preguntar una cosa	<i>Dímelo</i>
160	Porque salió, salió, la música, que esto también salió el otro día igual, igual me lo comentó Gualberto como alimento del alma, como alimento espiritual ¿no?, digamos, em, em, como un bálsamo, digamos, eh, y salió a partir de...	<i>Sí, el ibuprofeno te he dicho yo</i>
161	Sí, sí, sí, eso, eso. Que salió a partir de lo de la experiencia que desgraciadamente pasó con lo de tu abuela pero, pero, anterior	<i>Pero bueno que era una experiencia, entre comillas, mala, pero que la señora tenía ya ochenta años, si es que le quedaba un telediario, no miraba la tele para que no, para no verlo, ¿sabes qué te digo?</i>
162	Ya, ya, ya, ya, pero bueno, quiero decir...	<i>O sea que el fondo tiene su importancia, como yo no tenía familia, iba en la silla, era como un poco más culebronesco, para decirlo así, ¿no?, pero nada, nada</i>
163	Claro pero, ¿la música ayudó también anteriormente a eso cuando, cuando te sucedió el accidente y tal? ¿También te...?	<i>Sí, porque, porque, yo antes del accidente trabajaba, ¿vale?, como la mayoría de la gente de mi generación, y entonces al quedarme en silla, yo en el hospital estuve 13 meses, y yo no leía por ejemplo, en 13 meses no me leí más que un libro y pequeño, pero sin embargo yo tenía allí mi radiocasete, mis tres o cuatro, esas cajas que había de plástico que los casetes iban allí uno al lado del otro como los libros, y yo me acuerdo, y las enfermeras, que aún hoy somos muy amigos, que cuando a mí me venían a curar yo ponía música allí a tope, ponía Neil Young, y ponía La Trinca por ejemplo, o sea, ponía de todo lo que, ponía Neil Diamond también, que no tenía nada que ver, y había algunos pavos allí que también tenían música, nos intercambiábamos... No, la música para mí ha sido siempre muy importante, antes, durante el accidente y después... Después me ha salvado la vida porque yo no ando, lo que tú quieras pero yo gracias a la música soy dueño del reloj que llevo en la muñeca pero también soy dueño del tiempo que va dentro, y eso no se paga con dinero, gracias a la música, ¿sabes qué te digo?</i>
164	¿Cómo, cómo?, eso me ha gustado mucho	<i>Que soy dueño de mi reloj pero soy dueño del tiempo que corre por él</i>
165	Hostia, eso es muy interesante, la verdad es que sí	<i>Gracias a la música, y a la pensión, a ver, si no tuviera la pequeña pensión que tengo, pero la música luego me ha dado para ayudarme a vivir y me ha dado el privilegio, me ha hecho la putada, que no ando y tengo mis problemas y tal, bien, lo que tú quieras, pero tío, yo no he tenido que soportar a un jefe nunca más ni levantarme a las siete para ir a trabajar como un cabrón como casi todo el mundo tiene que hacer en esta vida, entonces la música me ha dado y el quedarme sentado, porque también tienes que mirar las cosas positivas, eso no quiere decir que me guste no andar, porque tampoco soy tan gilipollas, pero bueno, pues total, haga lo que haga me voy a quedar sentado, ya tengo el culo como los mandriles, con 40 años de estar sentado, pues lo que hago es disfrutarlo, y disfrutar</i>

		<i>lo que me ha dado, qué ha comportado el cambio de mi vida, pues me ha dado la música, no al nivel como antes que la escuchaba, la vivía y la disfrutaba, sino a poder disfrutar de ella, tocarla, y encima me da dinero, me ha hecho conocer otro tipo de vida, otro tipo de gente y me ha hecho, coño, me ha hecho resurgir de las cenizas, me ha salvado la vida, (pausa), yo tengo un carácter así, cañero, y supongo que hubiera salido también, ¿no?, pero, hostia, la música ha sido genial, genial</i>
166	Claro, porque además	<i>Y con el bolo que me hice ayer hoy me he ido a comer una paellita a pagar con el bolo que hice ayer, ¿me entiendes? O sea que, así de claro, no voy a tener que hacerme la comida este mediodía...</i>
167	O sea que también, ¿tú crees Víctor también que la música tiene que ver con la forma de ver la vida y con la formación de valores de tipo personales y...?	<i>Yo creo que sí, la música, aunque el gilipollas este del Wert dice que distrae</i>
168	¿Quién, quién?	<i>El Wert que ahora ha dicho que van a quitar el bachiller musical y esto, y el artístico porque lo de pintar y tocar y cantar, eso distrae de estudiar a los alumnos</i>
169	Ah, el ministro Wert, ¿no?	<i>Sí, este es más tonto que mis cojones que llevan 57 años juntos y todavía no se han hablado, pues este es igual</i>
170	(risas)	<i>Y la música es... Es, joder, mira, antes que toda la mierda de la evolución del hombre y del progreso y de la rueda y de la madre que la parió y del fuego la madre que lo parió, la gente cantaba, y hacían ruidos con las manos o con pieles o con palos, pero la música está ahí desde los principios del ser humano</i>
171	Claro, claro	<i>Porque con la música expresas al momento, porque tu pintas un cuadro y el cuadro lo pintas hoy y puedes acabar en el año 2018, también expresas, yo te lo digo, o no es cultura, pero hostia la música es: ahora, ¡pim, pam, pim, pum, ras! Se acaba la canción, se acabó, la sensación esta es como un beso, te lo dan, y lo sientes, lo disfrutas, pero ya te lo han dado, ya sólo te queda en la cabeza, en el alma</i>
172	En la cabeza, en el alma, ¿no?	<i>Claro, en el corazón</i>
173	En el corazón	<i>Si lo sientes y lo disfrutas, otra cosa es que te vayas a escuchar a una discoteca música de esta pum, chiki pum, chiki pum, entonces ahí ya... Esto es otra onda, lo que pasa es que tienes que ir más ciego que el Stevie Wonder porque si no no lo soporta ni Dios pero bueno...</i>
174	Claro	<i>La música es eso, la música es, para mí ha sido vida, directamente, ya está</i>
175	Y tu relación técnicamente con el instrumento, ha sido digamos lo que me decía el otro día Gualberto, dice, yo es que para mí los instrumentos como las personas, trátame bien o... Es una extensión mía, una proyección mía, ¿no?	<i>Exacto</i>
176	Cuando tú...	<i>Mira, ¿sabes una cosa?</i>
177	Sí, sí, sí	<i>Yo pienso que cada músico toca como es</i>
178	Ajá	<i>Si tú quieres ver cómo es un tío, fíjate cómo toca, más allá de su fraseo, más allá de todo, la intención, la manera, la... Eso, y verás cómo es en la persona, el músico se delata por cómo toca</i>
179	O sea, que revela un montón de cosas	<i>Sí, esos que te leen la mano para el futuro y tal pues si tú, si vieras la lista de los músicos dirías, hostia mira, porque tú lo puedes ver en la actitud en el escenario, puedes ver si es arrogante, si es tal, si</i>

		<i>es un tío... Todo eso se ve, y a la hora de interpretar cuando es un solista o esto también, porque yo lo veo, no sé si es un defecto mío o... Y yo técnica tengo la que tengo y yo, mira, te voy a, me voy a definir, no lo hago casi nunca pero, yo toco mucho mejor, mucho mejor de lo que yo pienso y bastante peor de lo que la gente se cree, ¿me entiendes?</i>
180	Ya, ya, ya	<i>Ni toco tan mal como yo pienso de mí mismo ni toco tan bien como piensa la gente, pero, ¿al final, cómo toco? Como yo</i>
181	Claro	<i>Yo podría ser mucho mejor tocando la armónica porque a mí me oyes tocar la armónica y oyes al Mingo o a cualquiera de estos y tocan, ya te digo, tienen cincuenta mil quinientos millones de recursos más que yo, porque se lo han currado, o sea no es que les haya caído del cielo, y tienen, y yo tengo más pecado porque yo ya te digo, me toco las pelotas, puedo hacer lo que me da la gana durante todo el día y sin embargo yo puedo estar cinco días sin tocar la armónica, ni la miro, eso sí, sin escuchar música no, si a mí me va bien y me salen cositas y estoy que si tengo que cocinar que si me, porque claro yo soy amo de casa, yo vivo solo, a mí ni me van a comprar ni tal, y cuando estaba la novia pues sí, me ayudaba pero, pero yo tengo que seguir mi vida, porque yo vivía solo con esta última, no, ya no la dejé entrar en casa a vivir, ¿no?, digo tú y yo somos novios pero cada cual en su casa, si va bien, bien, y si no también, porque ya, ya habían entrado aquí mujeres y tal y bueno ya que no entren ni amigas ni hostias, ahora “folla-amigas”, ¿vienes a dormir hoy?, vale, ¿a qué hora te vas mañana?, lo primero, ¿sabes qué te digo?, si vienes, cuándo te vas, y bueno, y bueno entonces yo hago mi vida más allá de la música, yo tengo mis amigos, que no son músicos, los sigo manteniendo, los sigo disfrutando, y yo si me salen cosas guays y de repente cojo la armónica y hago, pipi, pipi, pipi y toco dos minutos y cuando digo dos, digo dos, o tres, a lo mejor a las tres de la mañana digo, hostia, llevo dos días sin tocar, y hago rim, rim, rim y toco un poquitín y me voy a dormir y ya está, y luego a lo mejor estoy días que estoy tocando todo el tiempo que puedo, ¿sabes?, pero hay veces que no toco, estoy una semana o diez días o a veces hasta incluso más porque estaba, por lo que sea, jodido y no tenía ganas y pues no... Yo a otras cosas</i>
182	Hostia pero eso es una cosa que me interesa, pues me interesa preguntarte eso ya fuera aparte de la entrevista, porque a mí me pasa eso también, con la guitarra, bueno, yo soy batería pero claro, aquí donde vivo ahora no puedo tener la batería, la tengo guardada, la tengo olvidada, pero...	<i>Uy, te pegan dos tiros los vecinos</i>
183	Pero, claro, pero yo soy de los que piensa, porque eso lo hablaba con, yo no sé si tú conoces un músico de Barcelona que se llama Alan Bike	<i>Alan Bike, sí, no lo conozco pero sé quién es, sí, sí, sí</i>
184	Pues él ha vivido nueve años aquí donde yo vivo aquí en Rota, en Cádiz, y él me comentaba cuando yo iba a dar clases con él de vez en cuando, yo iba a que me diera algunas clases con la guitarra y tal, bueno pero aparte de eso iba también mucho a verlo para cosas, escuchar discos para hablar y tal, y me acuerdo que una vez se ponía así un poco así como, en referencia a los músicos que se llevan ocho horas, diez horas, doce, así practicando y que luego, yo qué sé, un tipo Steve Vai, o un, y dice, pero tío, coño, tráeme un músico aquí, un músico él se refería un músico en el sentido de que, de filtrar, o sea, lo que tú haces, la vida, de vivir, y luego tocar, no de tocar veinte horas y luego estar hecho polvo, entonces me, me suena eso que me estás comentando a esa idea de vivir y luego filtrar a través de lo que tú toques	<i>Mira, hay una entrevista, no sé si es en el último reportaje que le hicieron a Paco de Lucía o en otro que le habían, porque hay dos de reportajes suyos, el que le ha hecho ahora su hijo, y ahí que, ahí, yo fui de cabeza digo, hostia, hay que ir a ver eso porque, digo, vas a aprender música por un tubo, digo, pero no acordes ni melodías, vas a aprender cómo vivir la música y entenderla porque este hombre era un sabio también, ¿comprendes?, y en uno de estos reportajes, o en una entrevista, es mentira, es mentira, en una entrevista que mi ex me, me mandó por el ordenador hace un par de tres, cuatro años, no sé, o cinco, no sé, y le decían a Paco de Lucía, dice, bueno, y usted, qué le queda por hacer en esta vida, ¿y sabes qué contestó?</i>

185	¿Qué contestó?	<i>Pues me impresionó eh, dice, vivirla, porque hasta ahora sólo he tocado la guitarra</i>
186	Hostia, ¿eso contestó, tío?	<i>Porque el tío, hombre, para tocar como Paco de Lucía tienes que tocar muchas horas al día, sin embargo ahora que estaba más viejecillo, bueno de viejecillo una mierda porque era bien joven pero el tío ya tocaba menos y en el reportaje este se va con sus colegas ahí a bucear y saca un pescao del quinto coño del fondo allí de Méjico que se trae a sus coleguitas andaluces y sus amigos de toda la vida, ¿sabes qué te digo?, y se meten allí un pescao a la no sé qué que te cagas y esas cosas las disfrutaba, sin embargo al principio cuando era más joven y más tal y más, el tío estaba todo el día viajando para arriba y para abajo, tocando, ganando mucho dinero, lo que tú quieras, o no tanto al principio, porque lo que decía, dice, a mi cuando me ofrecían de tocar en el Teatro Real, vas a tocar en el Teatro Real, hombre, eso te va a interesar, y el tío venía de tocar por los sitios mejores de Estados Unidos, y el tío decía, dice, yo no les decía nada, digo, bueno, tal, ¿no?, un tío humilde, un tío... Y dijo esto, a mí me hace falta vivirla, porque claro el tío su vida era la guitarra</i>
187	Claro, pero en tu caso Víctor, lo que estamos hablando, sería primero	<i>Yo es al revés, yo vivo la vida y además soy músico, ¿sabes?, o sea, yo ahora esta noche, esta tarde tengo una boda, por ejemplo, que nos han contratado para tocar en una boda, en el aperitivo, y vamos a ir a dúo, vamos a tocar blues, ya me dirás tú, y algún temita de jazz de esos que hacemos, pero que yo los bluseo porque yo de jazz no tengo ni puta idea, tocaremos allí mientras se comen los calamares y el jamón me cago en Dios que es lo más bueno que está de las bodas y yo no me lo voy a poder comer, voy a tener que comer los platos que es lo peor que salen en las bodas, y hoy tocaremos allí el rollete para entretener a la gente, y ahora estoy hablando contigo, ya te dije no me corta el rollo para nada, y luego pues haré lo que tenga que hacer, me pegaré una duchita, pum, pum, me prepararé la comida, no, hoy como ayer gané pasta y hoy voy a volver a ganar, me sale la comida gratis, o sea que, fuera, y luego por la noche cuando termine vendré aquí a mi casa tranquilo, y mañana ya he quedado con un amigo para que tu veas, ¿no?, que es músico también, que es un amigo coral de toda mi vida, y tenemos un amigo que hace dos años se ahogó</i>
188	Vaya hombre	<i>Estuvo veinticinco minutos perdido en el mar, ahogado, salió muerto, sin pulso, sin corazón sin nada, y le vieron un alemán, un médico alemán que había por allí nadando, y le rompió el esternón y le volvió a la vida pero estuvo en coma mucho tiempo, ¿no?, tragó agua, respiró arena y todo, y cuando se despertó no entendía lo que le había pasado, de hecho no lo entiende, este volvió a la vida, y ahora está súper bien, está, hombre, le cuesta hablar, un poco, o sea, no habla claro como yo, pero el tío anda, camina, mea, caga, folla, vive otra vez, y mañana nos vamos a ir, por la mañana me voy a quedar con una amiga mía que hace diez años que no la veo, que ha venido que es de Totana de Murcia, eh, que de vez en cuando hacíamos alguna canallada así a escondidas, me voy a ir por la mañana a pasear con ella, luego a mediodía me iré a comer y luego por la tarde me iré con mi colega a ver a este amigo mío, nos pondremos allí a contar batallitas de cuando éramos jóvenes, como un, y nos vamos a partir el pecho, todos les gusta la música, o sea, estos son más rumberos y toda esta onda, ¿no?, rumbitas y mientras hablamos y comeremos lo que sea ahí y oiremos música porque forma parte de nosotros pero no por, lo haremos porque ya lo hacíamos antes de ser músicos, ¿sabes qué te digo?</i>
189	Claro, ya, ya, ya, ya	<i>Porque, pero no por, no por, yo a mí no me obsesiona ni la música, ni la armónica ni nada, y le debo la hostia a estas cosas porque aquí</i>

		<i>en Mallorca me conoce todo el mundo, o sea, y en España dentro de lo que es el blues, algunos no me conocen pero en general más o menos han oído hablar y yo todo esto se lo debo a la armónica, ¿sabes que te digo?, aquí en Mallorca soy más conocido que la Belén Esteban macho, qué asco, a mí no me gusta a mí que me conozcan tanto, ¿sabes?</i>
190	¿Lo de qué, lo de qué?	<i>Que no me gusta lo de que te conozcan, claro, con la silla de ruedas que llevo bajo el culo es un llavero que no, ¿dónde lo escondo? ¿Sabes qué te digo?</i>
191	Mira Víctor te voy a hacer una última pregunta	<i>Tenía, lo último que te digo, tenía un amigo mío</i>
192	Sí	<i>Que era uno de los pocos que también iba en silla hace 40 años y salía por ahí, y me decía, estoy hasta la, era de Málaga, me decía, vivía aquí en Mallorca, y me decía estoy hasta la polla tío, dice, me vienen, y el tío era pelo largo, heavy metal, así, yo también pelo largo pero no, de otra onda, y el tío decía, estoy hasta la polla que me vengan por detrás y me cojan y me digan, armónica, qué pasa, y todo porque le veían en la silla, ¿sabes?</i>
193	(Risas)	<i>Y dice, y digo, además otra cosa, me decía, dice, a ver si me viene alguna tía que solo me vienen pavos tío (risas)</i>
194	(Risas)	<i>Y solo porque veían la silla ya se pensaban que era el de la armónica, imagínate cómo va la cosa</i>
195	Qué bueno, o sea que, que eres bastante conocido, claro	<i>Sí, buf, pero claro Mallorca es pequeñito, es muy fácil salir en los medios, llevo treinta años y he hecho muchas cosas y entonces pues se me conoce</i>
196	¿Tú sabes que Paco de Lucía...?	<i>Pero luego no me viene a ver ni Dios, ¡cuidao! (risas)</i>
197	¿No?	<i>No, ahí yo pongo una foto de que toco en un sitio y había ciento y pico me gustas, me dan ganas de poner: oye en vez de poner me gusta por qué no vienes a verme, hijo de puta</i>
198	(Risas)	<i>¿Sabes?, es que me da, ven a verme, no pongas que me gusta la foto, ven a verme tocar que mola más</i>
199	Yo, oye, yo es que no tengo Facebook, tú tienes, tú, eso es en el Facebook, ¿no?	<i>Sí en el Facebook, yo lo tengo más que nada porque me han salido trabajos, tengo amigos músicos de otros sitios del mundo que ya se han ido de Mallorca y así me puedo comunicar muy bien con ellos y bueno...</i>
200	Es verdad que es muy bueno para eso, para...	<i>Esas cosas sí, yo normalmente no escribo nunca ni nada, yo pues reivindico cosas anti-PP porque soy anti-PP acérrimo, más aquí en Mallorca, y reivindico mis cosillas y ya está</i>
201	Oye hablando de lo que, de Paco de Lucía, ¿tenía una casa ahí hace poco, no?, quiero decir...	<i>Eso, por eso te digo, yo no tuve la suerte de conocerlo pero tengo muchos amigos míos que lo han conocido, es más, hay un contrabajista que es catalán pero que lleva viviendo aquí, pues yo lo conozco hace treinta años y yo toqué con Juan Babiloni, ese que te he nombrado al principio,</i>
202	Sí, sí, sí	<i>Que es un referente de la música, de la guitarra, es uno de los guitarristas, hizo una cosa que se llama Palabra de Guitarra, dos discos, y trajo en la palabra de guitarra primera trajo a los mejores guitarristas de España que grabaron una canción cada uno y estaba desde Raimundo Amador hasta Javier Vargas o estaba yo qué sé, no me acuerdo cómo se llamaba el guitarrista de la Mondragón que tocaba con todo el mundo, también, guitarristas muy, muy buenos, los mejores guitarristas de España, pero geniales todos, ¿y porque lo decía yo esto? Se me ha ido el conejo ahora</i>

203	Eh, hostia, también, espérate, ¿por qué era?	<i>¿Tú que me has preguntado? Vuélvemelo a decir</i>
204	Por lo de Paco de Lucía, ¿no?, que tenías amigos que habían conocido a...	<i>Ah sí, sí, sí, pues yo tocaba con el Joan Bibiloni este y el bajista era Toni Cuencas y cuando vino aquí Paco de Lucía hay un estudio de grabación que es de Toni Noguerras, que es un amiguete mío que con este chaval también solo contábamos chistes, y él tenía un grupo de pop en los años ochenta y yo, además nosotros éramos los mierdas, qué hacéis haciendo blues, cuando en la movida madrileña, aquí también había nuestra movida pop rock y todo eso y nosotros haciendo blues, ya me dirás, entonces el tío este, el bajista, en la casa de Toni Noguerras tuvo la ocasión, tuvieron la ocasión los dos de hacerse amigos de Paco de Lucía, porque era un tío muy, muy, muy cercano, ¿sabes? Y entonces en el último reportaje que ha grabado el hijo de Paco de Lucía, en la casa de Mallorca, que estaba aquí en Campos, sale este amigo mío hablando con él allí porque tuvo el honor y la suerte de grabar la tercera canción del último disco que salió de Paco de Lucía, que salió ya cuando se había muerto</i>
205	Sí, ¿de coplas, no?	<i>Sí, sí, sí, pues él toca, exactamente, para que luego los que en mi tiempo yo me quejaba de esta música pues para que veas que la vida te tiene que enseñar a valorar las cosas aunque sea un poco más tarde, no pasa nada, exactamente, la tercera canción el contrabajista es este tipo, y el tío estaba aquí encantado en Mallorca, estaba que se lo pasaba teta, entre Mallorca y Méjico estaba</i>
206	Qué bueno	<i>Pero no lo tuve la suerte, ahora sí he tenido la suerte de muchos que lo han conocido y qué bonito</i>
207	Oye, una cosa que te quería comentar, porque tú has vivido la época franquista, el final de la época franquista, has ido digamos forjándote como músico y has ido viendo un poco cómo ha ido la sociedad...	<i>Sí, mi abuela era del frente popular en Menorca, la desterraron en Mallorca, pena de muerte, cadena perpetua, al final estuvo seis años en la cárcel de Mallorca y no la dejaron regresar a Menorca nunca más a vivir, no la dejaron, entonces mi padre se enrolló una mallorquina y nació yo, yo soy un producto de la mierda esa, evidentemente</i>
208	¡Hostia! Que no la dejaron a tu abuela...	<i>No, no, no, no, mi abuela estuvo seis años en la prisión, luego cada mes tenía que ir a firmar a la guardia civil hasta el año sesenta y cinco, sesenta y seis, y hasta el año sesenta y uno, sesenta y dos no la dejaron volver, ni de viaje, a Menorca, no, no, no</i>
209	¡Joder!	<i>No, no, ¡uf!, sí, sí, yo esto lo he vivido de cerca aunque yo me lo explicaban muy bajini y me decían "no se lo digas a tus amigos" porque si hubieran sabido que mis padres, mi padre era rojo y tal, bueno, hubieran pasado de mí como de la mierda, aquí en Mallorca</i>
210	Hostia tío, yo eso no... Claro, y yo te quería preguntar la consideración de la música y del músico, de la sociedad, de cómo, de cómo se trata, el respeto y tal, eso ha salido en otras entrevistas, ¿tú me tienes que, me puedes comentar algo y ya terminamos, ya terminamos la entrevista?	<i>Yo pienso que la música se la respeta poco, la prueba la tienes con el ministro mismo que te dice que distrae de las otras ramas de la escuela, o, ¿me oyes, o no?</i>
211	Sí, sí, sí, te oigo, te oigo	<i>Vale, vale, no, es que pensaba que se había...Y luego otra cosa, fíjate que una de las cosas que están haciendo, porque aquí en Mallorca en cualquier agujero había un sitio con música en directo, ahora, Madrid, Barcelona, supongo que en Andalucía lo mismo, lo que están es poniendo problemas para los locales de música, nunca había habido problemas, ponen problemas para que haya locales, ponen problemas porque si tocas sin estar asegurado, eres un negro, ya me dirás tú con sesenta o entre sesenta y cien euros que puedes cobrar tú, para tocar allí un par de horas, el respeto, la falta de respeto a la música es absoluto</i>

212	Absoluto, ¿no?	<i>Pese a todo y pese a todo, los músicos salen como setas y en Mallorca que yo estoy es una cuna de músicos y España más todavía, o sea que lo tienen chungo para joder a la música pero la verdad yo pienso que no la respetan nada o muy poco, no la respetan lo que debieran, sin embargo ensalzan, que yo también lo respeto, a Bisbales y mierdas fritas, pero, que también tienen su hueco ahí y me parece muy bien, pero eso, como eso da dinero, o sea, respetan el dinero, no respetan la música, de hecho a estos músicos, como a la Chenoa, la Chenoa yo he tocado muchas veces con ella cuando no era Chenoa, cuando era Laura Corradini</i>
213	¡No me digas!	<i>Sí (Víctor pone, de repente, acento cubano marcado en su habla), y tocaba, ¿tú sabes?, con un grupo de cubanos que vinieron aquí, están aquí afinados en Mallorca, y que eran unos grandes músicos brutales que hacían temas de jazz, temas de soul y algunos temas de la Big Mama, hemos, hemos pillado unos temas de la Big Mama, Víctor Uris, si tú quieres venir a tocar con nosotros</i>
214	¿Qué dices?	<i>Entonces yo me fui a tocar con ellos</i>
215	No me digas	<i>Y ella cantaba con esta gente</i>
216	No me digas	<i>Por eso cuando ella llegó allí al concurso ella iba sobrada de tablas y de todo porque ella cada noche tocaba en el casino de Mallorca delante de dos mil personas, ¿sabes qué te digo?</i>
217	Joder, eso no lo sabía yo tío	<i>Pero claro, luego ahora a la Chenoa la hacen cantar lo que le hacen cantar, ella no es libre, bueno cuidao, también se deja porque con el pastón que gana pues yo también creo que me dejaría atar un poco y todo, no lo sé, no sé</i>
218	Oye, decía Jimi Hendrix, eso se lo comento a todos los músicos, Jimi Hendrix en los sesenta le preguntó un periodista, ¿se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero? Y le dijo Jimi, no sé si medio en broma, medio en serio, the more blues you, the more money you get the more blues you can play, o algo así, dice, cuanto más dinero ganes más blues puedes tocar, ¿qué te parece esa?	<i>Pues está muy bien porque cuanto más dinero ganes más blues puedes tocar es porque, supongo que es porque te dan trabajo</i>
219	Me imagino, claro	<i>Pero yo también pienso que, que también lo puedes tocar en tu casa, con tus amigos, y disfrutar de la música, no hace falta</i>
220	Claro	<i>La música la puedes disfrutar de muchas maneras. Como no la disfruto yo, que además me he borrado, es con los actos benéficos</i>
221	Con los actos benéficos	<i>Nada, nada, un acto benéfico para los niños que tienen moscas en la boca, me suda el nabo, tú tráete una cuenta y yo te voy a ayudar con mi dinero pero con mi trabajo nunca más, no por ellos sino porque el noventa por ciento de la gente que organiza esas cosas son unos hijos de la gran puta que se piensan que tú como eres músico pues... Yo no me levanté una mañana y ya tocaba la armónica, ¿sabes lo que te digo? No, no, no lo consideran, no lo respetan, entonces digo, oye, ¿y tú por qué no vienes a mi casa y me arreglas el ordenador? Dice, hombre, qué crees, es que esto es mi trabajo, digo, ah!, digo vale, ¿y la música que se piensan que es?</i>
222	Claro, eso, se piensan que es, ha salido...	<i>Ayer mismo, ayer mismo, incluso muchos músicos, ¿no?, veníamos de hacer un doblete y llegas un poco tarde porque primero era mi, el primer bolo que tienes contratado es el que va a misa, ¿no?, dice, no, bájate y tocas un rato con nosotros, digo sí, digo sí, sí, digo ahora mismo voy a bajar a tocar con vosotros, digo, no, porque hay unas escaleras es un mogollón, digo no, digo, son las tres de la mañana, chavo, digo, yo me voy a mi casa, digo, si quieres que yo</i>

		<i>venga de tocar reventao a las tres de la mañana y que toque, me pagas, así de claro</i>
223	Claro	<i>¡Hostia! Digo ni hostias ni nada rey, digo tú tienes veinte años y yo tengo cincuenta y siete, digo cuando tengas cincuenta y siete lo entenderás</i>
224	Claro, es que me decía Gualberto	<i>Hasta pagando, ¿sabes?</i>
225	Me decía Gualberto que, que, dice, no, no, yo decía mucho, bueno, me preguntaban, bueno, ¿y tú qué haces? Bueno, pues yo soy músico, dice sí pero, pero a qué te dedicas, pero a qué te dedicas	<i>Sí, sí, eso lo hace mucha gente</i>
226	No, no, que soy músico	<i>¿Pero de qué vives?</i>
227	Eso	<i>Bueno también había uno que se encuentra a un músico y le dice: oye cuánto tiempo sin verte, y dice mira, ya ves, dice, qué haces, dice estoy componiendo, dice, ¿y tú?, dice, yo tampoco hago nada</i>
228	(Risas) Eso es muy significativo, es lo mismo, es...	<i>El pillardo, (risas), no hombre, tampoco es así, ¿no?</i>
229	Sí, sí, sí, es la misma idea	<i>Pero tampoco es así, yo pienso que Jimi Hendrix tenía razón, cuanto más dinero ganes más podrás tocar, pero sobre todo, qué bonito que lo ganes haciendo lo que te gusta, que esto es lo que muchos músicos no entienden ni se dan cuenta, de que aunque medio malvivan a veces, son privilegiados de la vida porque medio malviven como muchos que trabajan también, haciendo lo que les gusta, y eso le pasa a muy poca gente</i>
230	Ajá, bueno pues...	<i>Y el músico vive de lo que le gusta y eso le pasa a muy poca gente, ¿sabes?</i>
231	Es verdad, tienes toda la razón	<i>Porque yo ayer gané 60 euros o el sábado que viene voy a tocar, no, el día 12 de junio voy a tocar una canción, una, y voy a ganar 300, lo mismo que ayer gané 60, por tocar dos horas, que tocaré dos minutos cuarenta y ocho segundos y me soltarán 300 napos y a lo mejor con un poco de suerte, tendré la suerte de que bueno, tocaré en el mismo escenario que Jorge Pardo, eso ya para empezar es un gusto, y encima a lo mejor como me tengo que cantar un bluesito, que es el blues de, ¿sabes qué tienes que hacer? Me tienes que mandar por, por mail o por el wasap este o como te salga de las narices</i>
232	Sí, vale	<i>Me mandas tu dirección física y tu nombre y apellidos y te mandaré un disco del último que he grabado, para que lo tengas y así</i>
233	¡Hostia! Pues me encantaría	<i>Molará</i>
234	I don't know why, ¿no?, se llama, ¿no?	<i>I don't know why, sí, no sé por qué, sí, esta canción, esta canción es la única que es nuestra, del guitarrista...</i>
235	Hostia, no se escucha, ¿hola?	<i>Hola, ¿ahora?</i>
236	Sí, ahora, ahora	<i>¿Me oyes?</i>
237	Sí, sí, te escucho, te escucho	<i>Pues que te digo que esta es la única canción que es nuestra, no es una versión, es una canción del guitarrista y dice, no sé por qué mi novia ya no me quiere, antes me quería mucho y ahora todo es una mierda, ¿no?, y esto justamente después de un año de haberla grabado es lo que me está pasando a mí, pues esta canción la voy a grabar en un décimo aniversario de un auditorium de un pueblo de aquí que es Alculla, que es un pueblo con mucha pasta y eso, muchos turistas, y entonces el contrabajista este que te he explicado que tocó en el último disco de Paco de Lucía, etcétera, etcétera</i>

238	Ajá, sí, sí	<i>Y todo esto, pues o que acompaña a Concha Buika, ¿te suena Concha Buika?, una negra que canta coplas y...</i>
239	Sí, me suena, me suena, sí, sí	<i>Bueno pues ella empezó tocando conmigo, también</i>
240	¡Ah! ¡También!	<i>Sí, y yo tenía un dilema en un momento dado cuando tocaba con ella me llamó Big Mama y dice, mira, que voy a hacer un disco a dúo y tal, y yo dije, y me fui con la Big Mama, y le dije a Concha, digo mira, y así ella siguió su camino y ahora es internacional, montada en el dólar y lo que quieras, sí, sí, sí</i>
241	Qué bueno, o sea que, digamos que...	<i>Con Concha hacíamos música soul, algún blues, también era otro repertorio ecléctico, no era, era música afroamericana pero no me preguntas cuál, porque era un poco de todo</i>
242	Claro, claro, claro, oye ¿y ahora qué proyectos tienes en?, vale, oye pero ¿eso qué te lo mando por el wasap o por el email, no?	<i>Como te dé la gana, por el wasap mismo me llegará ahora mismo, y yo el lunes o el martes te meto el disco en un sobre y te llega, en dos días te llega</i>
243	Pues lo voy a, muchas gracias eh, Víctor que...	<i>¡Hombre! Si llevas una hora aguantándome sin parar...</i>
	No, llevamos una hora cuarenta y tres, me llevas aguantando tú a mí, lo siento	<i>No hombre no, no, no, nada</i>
244	Que, qué bueno que, yo prácticamente yo creo que casi todo lo que más o menos quería hablar contigo de las preguntas, incluso más allá de lo que es la entrevista en sí	<i>Yo me imagino que esto lo has grabado porque si te tienes que acordar macho</i>
245	No, no, esto lo he grabado, lo he grabado, claro, claro, sí, sí, yo nada más que te quería, eso, decir, pues eso...	<i>Con todos mis respetos para los músicos de cuando los he llamado talibanes pero lo son un poco</i>
246	(Risas)	<i>Son un poco, yo creo que Gualberto un poco opina lo mismo por lo bajini, y no hay que cerrarse tanto</i>
247	No hay que ser tan cerrado, ¿verdad?, hay que abrirse	<i>No, no, los caballos tienen que ir para izquierda y para la derecha y les ponen esas cosas al lado de los ojos para que tiren recto y no se salgan de la línea, hostia, es un poco aburrido, salte, ¡sácate un moco de la nariz y pégalo debajo de la mesa, coño, que está bien!</i>
248	(Risas)	<i>No seas tan fino, no pasa nada hombre, hay que salirse un poco de la regla, ya está bien tanta regla, tanta, tanto rollo, ¿no? Ahora, el blues a mí, ya te digo, me ha salvado la vida, ya te lo digo</i>
249	El blues te ha salvado la vida, ¿no?	<i>Claro, porque yo todo lo que te he dicho de experiencias musicales, de querer el flamenco que lo odiaba y me daban ganas de potar directamente</i>
250	Pero eso ¿por qué?, ¿porque se asociaba con el franquismo y eso o cómo?	<i>No, porque era música de la península que, ¡uf!, en ese momento también venía aquí mucha gente de la península aquí a vivir y te decían, háblame en cristiano, cuando hablabas en mallorquín, y me tocaba las pelotas</i>
251	Claro	<i>Que no me, o que no me dejaban hablar en castellano, en mallorquín porque me cogían una vara de madera en el colegio y como hablaras en mallorquín te soltaban un viaje que te cagas, ¿me entiendes?</i>
252	¡Joder!	<i>Y siempre me han reprimido con el castellano y tal y que cual, sin embargo ahora yo soy más rico que cualquier peninsular porque yo hablo dos idiomas, el castellano y el catalán</i>
253	Ajá	<i>Y eso me abre la puerta para poder hablar muchos más, o sea que...</i>
254	Y el inglés con el blues	<i>El castellano no tiene ninguna culpa de cómo me lo han metido a mí pero me lo han metido a la fuerza pisándome mi lengua, pero al final yo ahora tengo la riqueza de dos idiomas, como puedes ver los</i>

		<i>hablo bien, para decir, yo el castellano si yo me pongo a hablar pensando ni siquiera voy a hacer fallos gramaticales porque yo lo he aprendido por gramática, porque no es mi lengua nativa, entonces no hago faltas, ¿sabes lo que te digo?</i>
255	Claro, claro	<i>Pero bueno, eso...</i>
	Y eso es que tú me estabas comentando del flamenco, ¿no?, de, de, porque, cuando yo te he preguntado eso por...	<i>Claro, claro, toda esa música que nos metían y nos venía de la península y todo eso y tal, ¿no?, y entonces yo con el tiempo, a medida que he ido creciendo, he sabido disfrutar, valorar, y querer la música porque, ¿sabes?, yo soy español, soy europeo y soy del mundo, soy de la tierra, ¿sabes lo que te digo?, y al final pues he podido y disfruto de todas las cosas de, sin resquemor con nada, al revés, porque cuando eres joven a veces pues tienes cosas en la cabeza que no, que no, ¿sabes?, es como, tienes que, tienes que, la vida te tiene que servir para aprender si no para qué coño te sirve, para aprender a vivirla, ¡eh!, porque luego hay gente que se ha leído quinientos libros y no sabe vivir la vida, ¿de qué te sirve leer tanto, macho?, no leas tanto y escucha, huele, mira, interioriza y disfruta</i>
256	Y lo mismo con la música, ¿verdad, Víctor?	<i>La música es una de las cosas que te hace hacer eso, te hace llegar ahí, si no mírate el reportaje este que le han hecho a Paco de Lucía y verás lo que aprendes de música a nivel humano más que a nivel de acordes y de nada, y dices, ¡hostia, tío, hostia! Yo aprendí mucho en ese reportaje de oír hablar, las sensaciones, la manera de entender la música, de vivirla, de disfrutarla, más allá de también luego el trabajo de aprender, de tocar un instrumento, de técnica, de todo, pero más allá de eso está la vitalidad de la música, entenderla, que te entre por la boca y te salga por el culo y te reviente dentro del cuerpo y se expanda por él y te haga sentir, eso es</i>
257	Está superbién vamos, lo, la idea y la forma de comentármelo me encanta porque además ya fuera aparte de lo que es la entrevista pienso lo mismo, vamos, que me gusta mucho cómo lo expresas Víctor, la verdad y...	<i>Yo es que soy una persona visceral, ¿sabes?, y, y, ¡uf!, y, o disfruto o no disfruto, yo un músico puede tocar muy bien y no me la pone dura, digo, me aburro, me aburre, digo, no, a mí no me dice nada, por muy bueno que sea, y a lo mejor te viene un chaval que sabe hacer tres acordes, pero te los hace con unas ganas y con un tal que dices: ¡joder macho!, ¡cómo mola!, dice pero si ha puesto mal el dedo y ha des, ¿y a mí qué más me da, tío?, a mí me ha hecho sentir, a mí lo que me importa es que, que me, que me provoque cosas en mi alma y en mi cuerpo, si no no me sirve de nada</i>
258	Claro, bueno pues yo creo que con esa idea estaría muy bien cerrar la entrevista, me encanta esa idea la verdad, y te agradezco muchísimo	<i>Pues ya está, nos vamos para comer que si no nos vamos a morir los dos</i>
259	Sí, sí, lo siento por tardar tanto	<i>No hombre no, tranquilo</i>
260	Que Víctor muchísimas gracias por tu disponibilidad, tu amabilidad	<i>Ha sido un placer</i>
	Y tu forma tan cercana de expresarme las ideas y la verdad es que te doy	<i>Sé que soy un poco bruto hablando a veces pero, suelto muchos tacos, soy muy mal hablao</i>
261	No, no, aquí cada uno...	<i>Eso es otra de mis medicinas, yo suelto un me cago en Dios y me quedo más a gusto que el Papa, ¿sabes qué te digo?</i>
262	(risas)	<i>Yo le quito los clavos a Cristo, nada más que los de las manos y me quedo como Dios, para que se pegue un cabezazo en los pies, y digo eso es sentimiento digo vale, tira para adelante</i>
263	Bueno que muchísimas gracias Víctor, y que mucha fuerza y mucha energía para los bolos que tengas y todo los que vengan, vamos	<i>Mil gracias, y si un día te acercas por Mallorca no dudes en llamarme</i>
264	Eso, eso, vale, vale, gracias, claro, claro, no dudo en llamarte y buscar a ver si estás con algún bolo e ir a verte y bueno...	<i>Y si no nos vamos a tomar una cervecita y unas tapas y ya está</i>

265	Eso, eso, eso	<i>Y si hay un bolo mejor</i>
266	Oye, te quiero recomendar una cosa, yo no sé si irá por ahí por Mallorca pero si alguna vez te queda cerca algún concierto de Javier Ruibal ve a verlo porque te va a gustar, yo creo que te va a gustar	<i>No viene por aquí este puñetero, es uno de estos cantautores que también, es que yo, ¡uf! ¿sabes?, por ejemplo, ese que era aragonés que se murió</i>
267	¿Labordeta, puede ser?	<i>Labordeta, otro crack</i>
268	Sí pero este, este no tiene nada que ver, ¡eh!, este te puedo	<i>No, no...</i>
269	Tal como te he escuchado hablar creo que te va a gustar	<i>Pero este el Labordeta es otro, otro que a mí yo lo escuchaba y me ponía los pelos de punta</i>
270	Sí, sí, de Aragón, ¿no?, ¿aragonés?, ¿no?	<i>De Aragón, y además era diputado</i>
271	Ah, sí, sí	<i>Se levantó y dijo, ¡a la mierda!, con dos cojones los mandó a tomar por culo a todos los que había allí dentro</i>
272	Sí que es verdad, sí que es verdad	<i>Este señor era un genio, la música es eso, genialidad, y alma, y ya está, duende que le dicen ahí en Andalucía, coño</i>
273	Duende, exactamente	<i>Que hay que ir con cuidado de no pisarlo porque es muy pequeñito (risas)</i>
274	(Risas)	<i>Venga rey, un abrazo muy fuerte</i>
275	Bueno pues venga, muchas gracias Víctor	<i>¿Me has dicho que me mandarías un link con algo de Gualberto, verdad que sí?</i>
276	Vale, sí, te mando la página web de su...	<i>Me mandas eso, o sea me escribes el link ahí en el wasap y luego me mandas también tu nombre completo y tu dirección y ya te mandaré eso, la semana que viene y si no te llega la semana que viene la otra pero no te preocupes que te llegará, fijo</i>
277	Vale, vale, pues muchas gracias, te lo agradezco mucho	<i>Nada, un placer</i>
278	Gracias, muchas gracias, un placer también	<i>Y si ves a Mingo por lo que sea le das un abrazo de mi parte</i>
279	Vale, vale, vale, sí, sí, sí, vale, pues muchas gracias Víctor, venga	<i>Es el sevillano más serio que conozco en la vida, macho</i>
	¿Sí?	<i>Hombre, es muy serio</i>
280	(Risas) Yo es que no lo conozco	<i>Yo es que los tenemos por así gente que... Y digo hostia digo... Sabes lo que te digo, ¿no?, es como aquel que me dijo, coño, dice, que tiene menos carne que la rodilla de un periquito, ¿sabes lo que te digo?</i>
281	Sí el gaditano, ¿no? El gaditano que te lo dijo, ¿no?	<i>Sí el gaditano, sí, sí, sí</i>
282	(Risas) Qué bueno	<i>Ahí está, ahí está, yo cuando me hago pasar por andaluz también lo imito bastante bien, tengo facilidad para pillar esas cosas</i>
283	Y los cubanos, ¿no? también me lo has dicho antes	<i>Sí, (pone acento argentino), los argentinos, este vos sabés que mi papá se casó con una argentina y yo aprendí a hablar como ellos entonces cuando se me pone delante un argentino nunca vas a saber si yo soy argentino o no porque yo utilizo las mismas palabras, no utilizo el castellano mal usado con acento argentino, no, yo les hablo como ellos hablan, (termina el acento argentino), y se quedan flipaos, les digo, no tranquilo, no te emociones que soy de aquí</i>
284	(Risas) Joder pues ahora mismo parecería que vienes de la pampa, vamos de allí	<i>Mira te cuento tres segundos, si no tienes a tu mujer que te esté amenazando con una escopeta</i>
285	Me va, me va a matar ahora cuando salga de aquí porque está con la niña pero bueno, espero que... (risas)	<i>Pues mira me llamaron de la cadena ser de Sevilla y el bajista de la Caledonia trabajaba allí y dice oye, dice, (pone acento andaluz) Víctor, dice, que te voy a hacer una entrevista para la cadena Ser en Sevilla, digo, hombre, digo vale, dice, bueno, dice, porque</i>

		<i>habíamos sacado un disco, dice, dice, bueno, dice, quince segundos y entramos en antena, digo, vale, vale, entramos en antena, y él mismo, dice: (cambio de acento por completo) buenos días estamos aquí con Víctor Uris que nos habla desde Palma de Mallorca y vamos a comentar de su disco (termina este acento), y tal y que cual, y cuando acabamos la entrevista le digo yo, ¿¡quillo, qué te ha pasao en la boca, que te han quita el calcetín y has cambio la tonalidad!?. Y dice, si es que aquí no me dejan hablar así, tenemos que hablar en castellano</i>
286	Ojú quillo, eso es	<i>Los que trabajan allí, claro, ¿tú has visto en el canal español, en la televisión, en la tele 1 o en la tele 2, alguna vez alguien que hable con acento andaluz o catalán o algo? Nunca</i>
287	Nunca, es verdad, es verdad, tiene que ser súper neutro todo, súper castellano así neutro	<i>Y yo le dije, digo hombre, digo, Juanen, digo, que no digas bujero, me parece bien, porque no va a decir, el bujero de la camisa, pues no, tienes que decir, agujero, pero coño si estás en Sevilla para Andalucía, si no hay ninguno de Santander que te oiga, ¿para qué tienes que decir agujero?</i>
288	La verdad es que sí	<i>Dices abujero y ya está</i>
	Tienes toda la razón vamos	<i>Porque has visto que también el andaluz lo pilló un poco, no sé de qué parte, pero lo pilló</i>
289	Totalmente vamos, no, sí, sí, lo pillas súper bien, (risas)	<i>Ahí estamos, bueno otro día te diré algo más, venga, un abrazo</i>
290	Bueno, pues muchas gracias, un abrazo, un abrazo Víctor	<i>Igualmente, espero que te sirva de algo todo esto</i>
291	Sí, sí, no, genial	<i>Espérate, ahora lo dejas en manzanilla que va muy bien para descansar, ¡eh! (risas)</i>
292	(Risas) Eso sí, eso sí, (risas)	<i>(Risas) Venga un abrazo</i>
293	Venga pues un abrazo Víctor, un abrazo, encantado de conocerte, un abrazo	<i>Lo mismo digo</i>
294	Hasta luego	

ANEXO 6: TRANSCRIPCIÓN MALCOLM SCARPA

INTERACCIÓN	ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL	ENTREVISTADO: MALCOLM SCARPA
1	Yo quería... ¿me escuchas bien?	<i>Sí, sí, perfectamente, sí</i>
2	Yo quería, digamos, iniciar un poquito la, la charla que tengamos de una manera un poquito más general y abierta, y preguntarte ¿qué significa el blues en tu vida?	<i>Uff, pues una de las, de las ramas de la música que, que más me interesan, ¿no?, hay otras, pero el blues ocupó durante, sobre todo mi juventud, bueno, mi adolescencia o pre-adolescencia, era pues exclusivamente lo que escuchaba, el blues y el jazz, eh... había, hay etapas de la infancia pues, por ejemplo lo que, lo que oía era a los Beatles y a los Stones, ¿no?, los Who y los Kinks, pero ya, eh... un poco más crecido fueron, todavía sin ser adolescente, pues me dio por Elvis, y luego pues ya a partir, pues sería, no te podría decir la edad, ¿no?, pero bueno, un chavalín joven pues ya, a raíz de un par de discos que compró mi hermana mayor, entonces pues ya, pues, claro el blues no era desconocido, no me era desconocido porque claro había ya escuchado a los Stones antes y entonces pues había un poco de, pero era otra cosa, ¿no?, me refiero que lo que traía ese par de discos que trajo mi hermana pues eran pues Big Bill Broonzy y no sé cuál era el otro pero era, era todo muy, muy acústico, vamos era, pues eso, acústico y negro, ¿no?, como que habías oído primero el sucedáneo, eh... con todos... mi admiración por los Rolling Stones, ¿no?, y luego pues oías de dónde venía todo, ¿no?, vamos, no, en el caso de Big Bill Broonzy no, no tenía mucha influencia con el rhythm' blues que yo escuchaba en la infancia, ¿no?, pero, pero, por ejemplo, luego ya según empieza, es un, es un mundo tan amplio y tan fascinante, ¿no?, tan virgen, que empezar a conocer a los auténticos creadores, ¿no?, del blues, entonces pues, ya pues llegabas, conocías a este otro, te tiraba de aquí, el otro, em... te daba a lo mejor referencias de otro bluesman que no conocías, entonces pues llegas hasta Jimmy Reed a lo mejor, y le escuchas y dices "pero si esto es lo que hacían los Stones, cómo le, le plagiaban ¿no?, es un plagio", entonces ya vas entendiendo ciertas cosas, ¿no?</i>
3	Pero eso ¿qué lo fuiste entendiendo, más adelante o todavía incluso ya...? ¿Cuándo, esa...? Esa investigación que hiciste, ¿que la hiciste, desde un principio o ya luego cuando eso fue digamos desarrollándose...?	<i>Hombre era todo un poco paulatino porque no se contaba en esa época con los medios que hay ahora, ¿no? Entonces estábamos muy limitados y ¿qué teníamos?, pues las tres cosas, bueno, tres o un poco más, que sacaba Discoforum, una discográfica catalana, y... cuatro o cinco cosas más, entonces era todo muy despacio, muy despacio, ¿no?, por ejemplo, conocer a Jimmy Reed pues te podía llevar... a no ser que lo oyeras por la radio, que también era una ayuda, ¿no?, la, eh, la frecuencia modulada, ¿no?, que la frecuencia modulada fue, sirvió de una educación muy grande, muy grande para todos los de las generaciones, bueno, em, pasadas, las generaciones, a lo mejor cubre pues dos generaciones o más, ¿no?, y la frecuencia modulada pues era, una, una escuela para conocer pues música que, que no tenías acceso a ella aquí, por los vinilos, vamos, por los discos en vinilo estaba todo muy limitado, ¿no?, yo me acuerdo que, que para oír a, pues, encontrar un disco de Chuck Berry, por ejemplo, tenías que encargarlo a algún amigo que fuera a Londres o algo así, pues siempre que algunos era, um, me voy unos días a Londres y no sé qué, ah, mira, mira, tráeme esto que aquí no se encuentra nada, y entonces por la frecuencia modulada pues era como, ahí sí que podías escucharlo, ¿no?, y no solo el blues, ¿no?, porque también paralelamente al blues me dio por el jazz, ¿no?, y fue pues como, como lo mismo, ¿no?, vamos, eh..., poco material para escuchar y... y nada, acogerte a las, a las colecciones estas de, de Discoforum, de Marfel, de El Corte Inglés también tenía muchas ofertas de, de restos de, de stocks y cosas así, entonces eran las tres fuentes de, de conocimiento para escuchar, ya sea el blues o el jazz, y eso pues, con eso y con la ayuda de la radio, que en esa época pues no es como, como es ahora, ¿no?...</i>

4	Como es ahora... oye ¿y qué te llamó la atención del blues en un primer...?, el primer contacto que tú me has contado, esos discos de tu hermana mayor, ¿qué te llamaba la atención, recuerdas cómo...?	<i>Um...Sí, ¿no?, pues era como una cosa que... claro uno, como que no eh... no lo había oído nunca así ¿no?, el blues tan... a ver, tan, iba a decir básico pero tampoco es básico, sino tan, tan puro en comparación a lo que habías escuchado, ¿no? Luego también, yo creo, eso lo he comentado con algunos músicos, ¿no?, el halo de romanticismo que envuelve, eso, a todos los músicos de blues, siempre es algo que nos ha atraído mucho, ¿no? Eh... la vida errante, errabunda, bueno, la vida errante de los cantantes antiguos de blues y todo, pues, yo creo que tiene un componente romántico que lo hemos embellecido mucho porque luego, pues claro, la realidad no era así, desde fuera se ve muy bonito una vida de un lado, de un estado a otro, con tu guitarra, etcétera, que todas estas cosas desde fuera es precioso, ¿no?, pero, pero vivirlo desde dentro debía ser, como ya luego ya se, se sabe, pues una vida muy, muy dura y muy difícil, ¿no?</i>
5	Oye pero ese halo, digamos lo has intentado... aunque me estás diciendo, bueno, que luego descubristeis que ese halo era otra cosa y tal pero, ¿tú has intentado digamos introducir como proyecto de vida musical algunas de esas historias o ese, ese romanticismo en algún momento de tu vida, digamos, como músico?	<i>Pero, eh, ¿aplicado a mí, dices?</i>
6	Sí, sí, sí, en un momento determinado, tu proyecto profesional o tu proyecto de vida como músico, si te ha influenciado algunas de esas historias, o alguno de eso, ese halo que, ¿no?, que tenía esa música, ¿no?	<i>Sí, sí, sí, yo creo que sí que nos ha hecho, nos ha hecho pues pasar las horas de carretera y de, y andar de la ceca a la meca pues, pues siempre, pues lo que, cuando ya te duelen los huesos y esto pues, pues echas mano de, de la estética romántica, ¿no?, de, de la supuesta libertad, ¿no? Pero bueno, esa es otra, otra historia, ¿no? Todos nos, si nos observamos un poco pues a lo mejor se hace más llevadero lo, lo que es vivir, ¿no?</i>
7	Digamos que entonces, em, en ese, y en ese, Malcolm ¿me escuchas?	<i>Sí, sí</i>
8	Sí, en ese primer contacto que tu tuviste con, con la, con el, con el blues y en general con la música, ¿cómo, cómo se desarrolló, a partir de ese primer contacto, cómo se, cómo se desarrolló tu relación con la música?, ¿empezabas a tocar con amigos o asistías a algún tipo de clases con alguien...?	<i>Sí, sí, sí, bueno, fue siempre una especie, bueno, una carrera un poco, un poco solitaria porque yo estuve cinco años y medio tocando en el metro en una, en una galería, ¿no?, que era, pues bueno, pues muchas horas y... y muy claustrofóbico y muy helado todo, bueno entraba un frío que pelaba, ¿no? Entonces pues ya, en... bueno en el barrio de la prosperidad en Madrid entonces allí conocí a Naco Goñi, empezamos a, a hacer cosas juntos, y yo le dije, mira yo estoy en el metro, entonces pues él se venía con la silla y... una silla así de pequeña tijera y se sentaba él, y los dos nos tirábamos ahí tocando blues pues, pues toda la mañana, ¿no? Y entonces pues ya a partir de ahí, bueno ya empezamos un poco a mover la historia, ¿no? A buscar batería, bajo, y, y así bueno, pues llegamos entre, entre tocar así, en bares de Madrid y demás, y la experiencia cogida en la galería del metro pues así llegamos al, al año 91, ¿no?, que fue cuando ya grabamos el primer disco en, en Antequera</i>
9	Ah, ¿en Antequera?	<i>Sí, tu eres también de por allí, ¿no?</i>
11	Sí, yo soy de Cádiz, sí, sí, sí	<i>Sí, sí</i>
12	Pero sí, sé que Antequera tiene mucha tradición de blues, es verdad	<i>Sí, sí, sí, había un festival también, no sé si continúa</i>
13	Sigue, sigue, continúa	<i>¿Sigue?, joder, pues ya lleva, ya lleva décadas, no años</i>
14	Pues entonces sí claro, llevará, si tú lo conoces ya, eh, yo creo que sigue ¿no?	<i>Pues joder, pues ya tiene tradición, sí</i>
15	Y, ¿y era la guitarra no? lo que aprendiste, ¿siempre te interesó aprender ese instrumento, no?	<i>Sí, sí, sí, sí, bueno, me gustaba mucho y me sigue gustando el piano pero como no, no tenía acceso a un piano pues, pues mira, cogí la guitarra porque era lo que me era más barato y... por económico y porque es un instrumento agradecido, enseguida, enseguida te empieza a sonar algo, ¿no?, hay otros instrumentos que son terribles para eso, ¿no?, pero la guitarra es muy agradecida, y nada, entonces por motivos económicos y, y de, y de, bueno, claro, el mundo de la guitarra empiezas a investigarlo ahí por mí, ¿no?, empiezo a investigar por mi cuenta ¿no?, no he recibido ninguna clase, ¿no?, ni nada en un momento dado, autodidacta, ¿no? Entonces pues empiezas con tus errores, uno, lo que tiene ser autodidacta pues que, pues que vas creciendo con, con errores, pero bueno también puedes hacer del error una marca personal, ¿no?</i>
16	Ajá (silencio)	<i>¿Sí?</i>
17	Sí, sí, sí, no, yo te escucho, yo te, te, no te quiero tampoco interrumpir mucho, que...	<i>No, no, no</i>

18	Tú estabas diciéndome eso, que has, digamos, desarrollado tu propia, tu propio aprendizaje...	<i>Sí, sí, no, pues eso, sí, técnica, pues una técnica sí, pues ya te digo que con su, sus aspectos no ortodoxos, ¿no?, pero bueno, eso es, suele pasar</i>
19	En ese sentido Malcolm, también, ¿te sentías identificado con algún grupo o músico en particular o...?	<i>¿Dentro del blues?</i>
20	Dentro del blues o en, bueno tú, yo sé que te he comentado anteriormente que estábamos centrados un poquito en el blues pero si tú en cualquier momento me quieres hablar de cualquier otro tipo de música o proyecto que tengas o lo que sea, tu háblame tranquilamente, vamos pero...	<i>Sí, sí, no hay problema...</i>
21	¿Con qué grupo así te, en ese momento que tú empezabas digamos, que me has dicho que empezabas a tocar...?, porque empezaste a tocar digamos de manera ya un poquito más asidua y a desarrollar tu técnica y a... en el metro, ¿no?	<i>Sí, sí</i>
22	¿Y ahí, ahí te sentías identificado con algún grupo ya sea conocido, no conocido...?	<i>No, lo que sucede, bueno, pues cuando iba Ñaco, tocábamos blues, ¿no?, pero si tenía que estar cinco horas o seis tocando pues, eh, pues claro ahí tocábamos de, de todo, hasta, hasta Frank Sinatra y...</i>
23	(risas), qué bueno	<i>Sí, sí...</i>
24	...qué bueno, sí, sí, sí	<i>Sí, sí, entonces pues, pues nada, tocaba todos los palos porque siempre, vamos, no, no me he centrado nunca en un estilo, he ido, he ido cogiendo de todo, me interesa todo, ¿no? Y entonces pues nada, ¿así que me identificara con alguien?, pues no, podía haber temporadas, más que, temporadas tampoco muy largas, ¿no? Eh... bueno pues siempre había bluesman que me gustaban más que otros, ¿no? Eh... con el tiempo pues, por ejemplo, los que me gustaban en esa época pues ahora no, no los escucho, vamos que no, no me, sobre todo me refiero al blues electrificado, no me, no me identifico para nada con él, con el blues... con el rhythm'blues, ¿no? Ahora, bueno ahora no, desde hace ya pues más de una década, o más, ¿no? Eh, sólo escucho blues, blues acústico</i>
25	Ajá, oye, ¿y por qué Malcolm? ¿Por qué...?	<i>No lo sé, no lo sé, tengo, tengo, tengo manías, así, no sé, eh... a lo mejor es cuestión de la edad, ¿no?, em, que con la juventud pues te gusta a lo mejor el, el patrón rítmico electrificado porque es más cañero, es, todo, y luego ya pues a lo mejor, no sé, es una, no es una consecuencia natural, ¿no?, pero en mi caso pues a lo mejor sí, lo de que con los años pues buscas otra cosa más, más introvertida, ¿no?, sí, yo creo que es la palabra, introvertida, ¿no? Lo otro nunca me ha ido, el, el guitareo este de, de punteos largos de rhythm' blues, me parece muy desagradable eso, nunca me ha gustado, me da igual que el punteo sea bueno o malo, los tengo, sí, los tengo mucha, mucha aversión a, a los solos de guitarra, sí, sí, realmente creo que a la larga la guitarra, la guitarra eléctrica creo que le ha terminado haciendo mucho daño a la música</i>
26	Sí, ¿no?	<i>Ajam, estoy seguro</i>
27	O sea, gente como Clapton, por ejemplo, ¿qué te parece?	<i>No, nada, nada, no me gusta nada, de ninguna manera</i>
28	¿Ni en su momento cuando empezabas a escuchar?	<i>Hombre, es que, por ejemplo me has dicho Clapton, pues en esa época pues claro, yo lo oía con los Yardbirds, luego con Cream, luego carrera en solitario eh... y me, me lo tragaba todo, ¿no?, llegó un punto que nada, fuera, fuera, fuera guitarristas y fuera eléctricas, electrificar</i>
29	O sea pero, ¿tú me quieres decir que en su momento lo escuchabas, no? ¿Y te lo tragaste las cosas y esto...?	<i>Sí, me parecía... el no va más me parecía, ¿no?</i>
30	Sí, ¿no?	<i>Sí, sí, claro pero...</i>
31	Pero ya llegó un momento en que...	<i>Sí, pues nada, ya vas creciendo, te haces más viejo y te das cuenta de esas cosas que te gustaban antes ahora te dejan indiferente incluso te desagradan, ¿no?, pero eso pasa con, con el blues y con todos, con todos los estilos, con el jazz me ha pasado también, gente que la tenía en un pedestal hace veinte años pues ahora no me, no me inte, vamos, no tengo ningún interés en escucharlo, ¿no?</i>
32	Oye, ¿ahora tocas algo de blues de vez en cuando con Ñaco o algo, sigues...?	<i>Sí, no, no, con Ñaco no, ahora yo voy, ya llevo muchos años haciendo en solitario y entonces pues ahí, como voy sin guión, sin repertorio, pues voy haciendo así, hablando mal y pronto, lo que me sale de ahí, ¿no? Entonces pues, o sea, ahí mezclo de todo, si me apetece hacer blues pues meto blues, no llevo ningún guión ni nada, entonces pues puedo hacer cosas de, de los Kinks, de los Beatles y, y de country</i>

		<i>también, que es otro estilo que, el country antiguo, que me fascina, ¿no?, el country de los 50, 40...</i>
33	Oye, una pregunta referente, ya para zanjar un poco el tema del principio de cuando tu primer contacto y tal con la música, cuando iniciabas, empezabas a tocar, ¿por qué, por qué en el metro?, ¿por una cuestión de medios o porque... o también tenía ese roman, ese, ese halo de también, los músicos errantes del blues que tú habías...?	<i>Sí, sí, sí, no, no...</i>
34	¿Habías leído algo de eso, hay algo de eso o...?	<i>Al principio, al principio (remarcando), me gusta, bueno lo que es la primera parte de la pregunta que pues sí, era a nivel económico porque no tenía ningún, ningún medio para sacar algo de dinero, entonces pues me reportaba algo y luego pues lo que decías del romanticismo pues, al principio sí, te gusta, em, el mundo ese bohemio de hacer lo que quieres, entre comillas, y de conocer gente rarísima, que pasa por las galerías, es como una escuela de, de trato con la gente, ¿no?, porque claro, he visto, pues, gente de lo más variopinta ¿no?, o sea, anécdotas para, para acabar ya de... sí, sí, muchísimas, ¿no?, y entonces pues eso, al principio dices, ostia qué bonito es esto, esta vida, luego ya, como todos, los años te van, y la edad, te van poniendo las cosas en otro plano y entonces pues dices, maldito romanticismo y maldita bohemia, estar aquí cinco horas tocando con un frío que pela, aguantando pesaos y plomos por ahí para sacar cuatro míseras pesetas, ¿no? Y entonces, dije bueno, sí, cuando salí del metro dije, no voy a volver, prefiero ponerme a pedir antes que tocar en el metro</i>
35	Ajá, y ese, ese halo que tenía el blues en un principio, ¿cómo, cómo lo descubriste, a través de lecturas e investigaciones que tú hacías, no?, ¿te interesaban?	<i>Sí, sí, claro, sí, es que eso, es como, yo creo que todo lo hemos tenido muy idealizado, ¿no?, por una parte pues por lo que lees, ¿no?, las fo, luego ves fotos, la típica imagen que tenemos de, del negro con la guitarra sentado en el porche “¡oh, qué imagen más bonita, qué bien debían pasárselo estos!” , ya te digo , que es mentira, ¿no?, o, bueno pues, está, coge un tren y se va ahí de una ciudad a otra, “¡oh, qué maravillosa esa sensación de libertad!” , claro, luego ya pues, yo no sé si eso lo tenemos muy idealizado, ¿no?, por lecturas y por imágenes que tenemos también, yo creo que mucho imágenes, no sé de dónde nos vendrán, a lo mejor de, de la infancia o de la adolescencia, no sé de qué, o de lo que nos han contado y nosotros lo magnificamos, lo que sea, ¿no?</i>
36	Porque ¿has viajado a Estados Unidos o...?	<i>No, no, nunca</i>
37	¿... en busca de...? No, ¿no?	<i>No, nunca</i>
38	O como decías antes de que alguien viajaba a Londres y...	<i>Sí, sí, bueno viajaban pero eso es, para, para otras cuestiones o de lo que fuera, no era para tocar pero vamos, pero aprovechábamos para “oye, mira, tráeme algo de este tío que aquí no se encuentra nada”, ¿no?, era de casi todos, ¿no? porque era esto un, un erial casi</i>
39	Claro porque, ¿cómo, eso te quería preguntar Malcolm, cómo era, cuando empezabas a tocar música, cómo era España, cómo era la relación de la gente con la música, en cuanto a...?	<i>Uf, pues bastante... ¿sabes qué pasa?, que los, que los aficionados verdaderos eran, eran ratas de, de biblio, bueno de biblioteca, de fonoteca, ¿no? Era pues un, el tipo de aficionado este pues totalmente loco por conocer cosas y que investigaba cualquier cosa y andaba de aquí para allá con tal de conseguir una grabación de alguien, em, y, lo que te contaba antes de la radio y de los pocos discos que se podían conseguir aquí, el ambiente musical era muy, muy precario pero, eh, también puede que sea precario ahora, ¿no?, con más medios. En esa época pues había música comercial pero yo creo que la gente tenía mejor gusto, el, el aficionado medio, ¿no?, eh, había por un lado el aficionado medio pues que podía gustarle más el rock'n'roll o, o lo que fuera, bueno, medio por una forma de llamarlo, ¿no?, más amplio, ¿no?, es más, mejor que medio, más, público más amplio, ¿no?, y, y luego pues estaba, estaba la, pues los del blues y el jazz pues que éramos como así, como hormigas ahí buscando donde fuera o en ferias de discos de esas que a lo mejor en Barcelona, por ejemplo, había más, mucha más, más oferta discográfica, ¿no?, también aprovechar un viaje a Barcelona para traerte cosas, ¿no? o en las ferias, cuando había ferias, ¿no? de, estaba la, bueno, sí, hay una el día 30 me parece aquí, en, en la Calle Canarias, eh, pues eso, a las ferias a lo mejor pues, que te venían de algún puesto de, que no era de Madrid, ¿no? Entonces pues ahí, ahí también, pues ya te digo, que era todo, a ver, enterarse de todo, de que si venía la feria, de que si fulanito se va a Barcelona o te vas tú mismo a Barcelona, de si en la radio ha escuchado este, que con otros amigos comentas esto otro,</i>

		<i>tal, te graba el disco porque tú no lo tienes y, así, era pues todo una actividad frenética, ¿no?, era como vivir solo para eso, ¿no?, aunque viviéramos, tuviéramos otras ocupaciones pero era ya como el fin de nuestra vidas, ¿no?</i>
40	Oye, ¿y la música cómo, cómo estaba, cómo sentías tú que estaba considerada, digamos cómo, la sociedad española cómo consideraba la música en general o...?	<i>¿En general o, o en algún estilo?</i>
41	En general, en general	<i>Bueno yo cuando, en la, en la pre-adolescencia, eh, si te gustaba la música, y no te quiero decir más, si te gustaba el rock, cosas de estas, pues era, era tachado como de gamberro, que era la palabra, cuando te llamaban yeyé, eso era, era la fiebre de los Beatles y del British pop, todo esto pues te llamaban yeyé en el mejor de los casos, si te gustaba eso, eh... y en el peor de los casos gamberro, ya, pues te asociaban pues casi como la, la pre-delincuencia, ¿no?, el primer paso hacia, hacia ser un, un kinki o algo así (entre risas)</i>
42	Claro porque, ¿era la época de Franco, no?	<i>¿Eh?</i>
43	¿Era la época de Franco, no?	<i>Sí, sí, sí, esto pues sería pues sesenta y, sesenta y bastantes, ¿no? Y... y nada, bueno, pues yo creo que la gente tenía otras preocupaciones como para echarle mucho tiempo a la música, ¿no?, eh, escasez económica pues, pues esto de, de que si tienes que luchar por el sustento diario o mensual pues tampoco... era considerado pues como un lujo tener un tocadiscos, y comprar discos era considerado como un lujo, entonces pues tampoco... venga, venga, no te gastes el dinero en discos, hay cosas más importantes que hay que gastar, vamos que eso es un, un capricho, ¿no? decían, un capricho, ¿no?, o cosas por el estilo, ¿no?, un hobby, "que no estamos para hobbies"... y así, luego pues nada, ya en los setenta pues hubo como, yo a los setenta los tengo mucho respeto musicalmente, ¡eh!</i>
44	Sí, ¿no?	<i>Eh, es por lo que te decía que los aficionados que yo conocía eran gente, éramos todos unos, unos chiflados totalmente de la, de la música, ¿no?, pero un nivel de, de chifladura pero que no te puedes ni imaginar, ¿no?</i>
45	O sea, era una pasión increíble, ¿no?, muy grande...	<i>Sí, sí, sí, sí, además luego en los setenta ya como que se va abriendo todo con la música progresiva ya, que era, que se puso muy de moda, ¿no? Eh, bueno era, aquí, bueno incluso los grupos autóctonos estos pues ya habían oído a Hendrix, y ya se podían conseguir más cosas, ¿no?, la cultura musical era, de los aficionados, de los buenos aficionados pues se iba ampliando mucho según ya había más disponibilidad, ¿no?, pero sin perder ese, estaba en el punto justo de que tenías más material para, para disponer y escucharlo y, pero también no era suficiente como para perder esa, ese espíritu de, de búsqueda y de explorar de aquí y de allá, ¿no?, había todavía mucho terreno virgen y entonces había que, que buscar...</i>
46	En ese sentido ahí es cuando empiezas digamos a investigar, ¿no? ¿Qué es lo que, qué es lo que primero, qué empezaste a investigar por ejemplo del blues o...? ya digo, técnicamente o de historias o de libros o...	<i>Sí, sí de blues</i>
47	¿Te, te, te acuerdas?	<i>¿Eh?</i>
48	¿Te acuerdas, te acuerdas de algo de eso?	<i>Sí bueno, sacaron, es de esa época, los setenta, primeros setenta era, eh, em, un libro que no lo han reeditado nunca, nunca, eh, y es una pena porque bueno, pues yo lo tengo, pues bueno en, es imposible incluso llevarlo al encuadernador porque lo iría perdiendo por el camino de lo destrozado que está el libro, ¿no?, em, que se llamaba, em, "la historia del blues" de, de Paul Oliver</i>
49	Ajá, de Paul Oliver, sí...	<i>Que es un, un estudioso inglés además...</i>
50	Inglés...	<i>Inglés sí, no es americano, entonces lo sacó Nostromo, la editorial Nostromo, eh, creo que era Nostromo, no me hagas mucho caso, y, y nada, entonces pues ahí, y además, Naco también, Naco se lo compró y nos pasábamos horas comentando la de gente que aparecía ahí, que ponían que eran pues piezas angulares dentro del blues o personajes clave, ¿no?, pues te nombraba a Robert Johnson y dices: bueno, ¿y qué puedo escuchar yo de Robert Johnson si no hay nada y lo pone aquí?, es la cosa esta de que en el libro te lo nombran y es como si te encienden una mecha ahí, tengo que, tengo que oírlo o pone aquí, pero mira no solo Robert Johnson, es que también es este otro, este otro, joder es que tenía que ser genial, fíjate la foto que viene aquí, qué cara más buena y cosas así...</i>

51	Oye, eso tiene que ser, eso, quiero decir, eso tiene que ser increíble luego, cuando efectivamente dabas con la grabación o el disco o te lo pasaban o algo, ¿no?	<i>Sí, sí, hombre ya cuando, cuando lo encontrabas era pues eso, como quien va buscando oro en la fiebre del oro y encuentra ahí las pepitas y ya por fin todo mi esfuerzo recompensado... entonces, pues nada, pero todo muy poco, por ejemplo el, o tratar de oír, yo me tiré conociendo una canción de Robert Johnson, por ejemplo, sólo una...</i>
52	¿Sólo una?	<i>Sólo una, porque no había, no había más, digo de, a lo mejor en la radio podías oír algo, ¿no?, pero que se te quedara, que pudieras oírla repetidamente por gusto y eso, solo había disponible una de Robert Johnson que era “la pequeña reina de espadas” el tema y estaba contenido en, en “la historia del blues” que era un disco doble, entonces ahí venía pues un tema de pues de cada uno, de Leadbelly, de Charlie Patton, de Buca White, de Bessie Smith, y gente así, toda pues de la época esa y entonces pues, de Robert Johnson pues las, la curiosidad excitada por el libro pues te tenías que, que complacer con, con, o saciarte con una canción solo, luego ya a los pocos años salió el, el primer volumen de, de las grabaciones, vamos, así como grabó poco, pues vale, entonces ya salió un disco, un elepé entero y luego ya a los pocos años pues salió el volumen dos y entonces pues ya con eso ya tenías la discografía completa de, de Robert Johnson porque no grabó más, ¿no?, en el 36, en San Antonio, entonces luego ya, hace, hace ya pues diez años, no sé qué, o más de doce, sí por ahí, no sé cuantos, veinte años a lo mejor, cuando ya estábamos en los noventa me parece, o en los ochenta, finales de los ochenta, pues ya salieron, salió una caja con las obras completas de Robert Johnson, eh, y con tomas alternativas que la verdad que no, yo la escuché y me quedé con mis dos volúmenes de antaño, sí, también les coges cariño, dices: bueno, no me compensa la caja, total para tres o cuatro tomas alternativas...</i>
53	Para eso me quedo con lo que tenía...	<i>Sí</i>
54	Oye, ¿y cómo has ido aprendiendo e incorporando el lenguaje, el blues en tu trabajo como músico, en la música que has ido haciendo?, porque ya me has comentado que haces mucha música y mucho, y muchos tipos distintos y estilos pero, ¿cómo has ido incorporando el blues en tu trabajo como músico?	<i>¿Incorporarlo?</i>
55	Sí	<i>No sé muy bien cómo te puedo contestar, ¿desde qué sentido?</i>
56	Eh, em, eh, ¿cómo te puedo decir?, em, bueno digamos que hemos ido hablando de, de una investigación que has hecho en la historias, general, en el anecdotario del blues pero ¿también hay algo de incorporación de tipo técnico o, em, a tu, digamos, técnica como guitarrista o algo de ese tipo, no?	<i>¿Incorporación de tipo técnico...?</i>
57	Sí, sí, de cosas que hayas aprendido escuchando los discos y cosas que te hayan llamado la atención de los discos de blues y que tú las hayas ido incorporando digamos a tu, a tu manera de tocar, vamos, propia...	<i>Sí, pero tampoco, sí, pero nunca ha sido, nunca, nunca ha sido un aprendizaje consciente, eh</i>
58	Ajá, eso, yo eso es lo que más o menos quería...	<i>Sí, sí, nunca ha sido consciente, escuchar, escuchar, escuchar, y luego em, tocar pero sin, sin que haya un acto de voluntad sino que haya sido como una cosa que se ha ido, em, fermentando dentro de ti con las escuchas y que ya te sale de una manera espontánea pero porque lo has asimilado de una manera inconsciente, entonces pues a lo mejor estás tocando y dices: ostia, pues esto, esto me recuerda a una cosa que, que hacía Lightning Hopkins en tal canción, pero no ha sido decir: “mira qué bonito eso que hace Lightning Hopkins en tal canción, voy a sacarlo”, no, sino escucharlo, no hacer nada, volverlo a escuchar pero sin, porque te gusta, por placer, y...y luego pues ver que eso, eh, ha cuajado en ti por algo, porque... pero nunca un acto voluntario, luego al tocar pues sale eso que has escuchado pero como con, con partes, bueno pues asimilación propia también, ¿no?, te sale, uy, se parece un poco eso a lo que hacía este, pero también tiene ese componente propio, ¿no?, que no es la, no es la copia, ¿no?, sino la asimilación, la diferencia entre una cosa y otra, copia o asimilación</i>
59	Ajá, bien, bien, bien, eso, eso es lo que yo te, ese era el sentido, ese era el sentido, es que no he sabido expresarlo...	<i>Sí es que no, no lo había cogido muy bien la pregunta (risas)</i>
60	No, es que no he sabido expresarlo bien la pregunta	<i>No, tampoco estoy yo muy...</i>
61	No, no, al contrario, si me la has, vamos, la respuesta que me has dado es precisamente el sentido que yo le quería dar y no he sabido formularlo porque, en ese sentido, yo lo que te quería también preguntar es, en esto que me has dicho, ¿es como un proceso, no?, en	<i>¿Un estilo personal?(dudoso)</i>

	ese sentido, ¿ahí digamos es donde se puede hablar de un estilo personal en música, no?, ¿o, o cómo lo ves?...	
62	Sí, sí, sí, tu estilo personal, o tu voz propia, la voz de Malcolm Scarpa en lo que hace...	<i>(en adelante, Malcolm entiende aquí la palabra “voz” en el sentido de canto, la voz casi como un instrumento más, no en el sentido bajtiano que nosotros le damos) Sí, en la voz, en la guitarra eso es algo... en la voz sí que he notado yo influencia y bien que lo siento, ¿no? Influencia, em, em, más pensada, ¿no?, cosa que, que no me gusta, ¿no? Ha habido, ha habido épocas pues, esto, siempre se asocia el cantante de blues con la voz gruesa, grave y ronca, ¿no?, entonces un fallo descomunal mío y del 99 por ciento de los cantantes, incluso negros, es forzar la voz ronca, que es un error imperdonable, eh, o, entonces pues empecé pues claro, las voces de Lightning Hopkins así, entonces cometí el, el error ese, por querer parecer negro cuando no lo soy; luego, em, me di cuenta del error y quise cantar como Sleepy John Eastes, porque me parecía formidable, yo quiero cantar así de bien, error, otra vez error, tienes que cantar lo que, lo que tú te salga, ¿no?, no tienes por qué imitar a Sleepy John Eastes, aunque te vuelva loco como canta, fallo, segundo fallo; tercer fallo, si antes era, al principio era la voz gruesa y ronca, te gusta Skip James con locura, claro, y qué canta, en un semifalsete, bueno en un falsete casi, con una voz casi femenina y eh, ahí pues otra época a cantar con la voz fina de Skip James, no, y entonces vas de un error en otro, entonces pues dices, lo mejor es olvidarte, ¿ves?, en la guitarra no, no ha habido ese problema, ha sido una asimilación más espontánea y mejor fraguada, en la voz siempre tienes unos cánones de gente que te gusta e intentas imitarlo y es un error y ya te digo, te he contado mis, mis errores acumulados, ¿no? Ahora mismo pues la verdad que intento no pensar en nadie cuando canto blues, en nadie, así, ni en ronqueras, ni en feeling, ni en extrovertidos ni introvertidos ni nada, dejar cantar con tu voz y si tengo voz de blanco y no soy negro pues soy blanco (risas)</i>
63	Claro, oye, ¿y las primeras canciones? ¿Cuándo, cuándo empiezas a componer tus primeras canciones, Malcolm?	<i>Uff, hace muchísimo, cuando, no tenía ni la guitarra, cantaba por la calle y, y de oído pues, la melodía me salía, ¿no? Y oía pues como las armonías por debajo y los acordes, pero como no tenía instrumento y no sabía tocar nada pues ahí se quedaban, ¿no?, eso ya desde, desde niño, ¡eh!</i>
64	Desde niño...	<i>Sí, luego ya pues en cuanto cogí la guitarra ya empezaron las melodías esas que había compuesto de niño, ya empezaron a, a tomar forma, las puse un poco para distraerme un poco, para divertirme con la guitarra y con las melodías esas, pero eran canciones infantiles, ¿no? Entonces, pues bueno, para reírte un rato pues están bien, luego ya empiezas a componer, siempre bueno, al principio intentando parecerle siempre a alguien, ahí que no, me dio también por, por los Kinks, por Ray Davies, en concreto, claro, eh, entonces pues también cuando cantaba pop o pop rock y eso pues también me salía eh, una voz muy parecida a la de Ray Davies, ¿no?</i>
65	Ray Davies...	<i>Eh, pero bueno, creo que encontrar tu propio estilo lleva, lleva años ¡eh!</i>
66	Sí, ¿no?	<i>Muchos, muchos años hasta que te olvidas de, de todas las influencias, todo es cuestión de, de ser consciente o no, si no, si no te das cuenta yo creo vas por el buen camino, porque se van cayendo solas las influencias, si, si tienes muy presente las imitaciones, fuera, fuera. Por eso muchas veces, hubo una época que dejé de cantar blues y en los directos el grueso del repertorio era, era country, era, empecé a componer incluso en country, entonces pues aparecían Hank Williams, Hank Snow, Jimmi Rogers, era más folk este, ¿no?, Merle Hagard y gente así, ¿no?, entonces me sentía más cómodo con el, con el country que con el blues, ahora ya pues los, ya bueno, ya desde hace diez años o algo así, pues, pues ya te digo, que los directos que hago pues mezclo, mezclo cosas mías, hay veces que, que el primer pase son todas composiciones mías de los estilos más variopintos, ¿no?, a lo mejor la segunda digo pues mira me he puesto un poco tristán y tal, eh, en el descanso ya vamos a hacer, bueno, pues vamos a hacer country, no sé por qué cuando estoy triste, un poco eso, me siento más cómodo con el country que con el blues, ya ves</i>

67	(risas) o sea que digamos que también traduce un poco la modalidad, o sea, tu emoción lo traduce, lo utilizas la música digamos para expresar eso, ¿no?, un poco...	<i>Sí, sí, sí, depende de los estados de ánimo, ¿no? eh, siempre cuando, cuando salgo ahí bueno alguien me pregunta, bueno, ¿y qué vas, podías tocar esta y no sé qué del disco de pop de...?, claro, es que me hacen, claro como en pop, bueno pop rock o lo que sea llamado, pues he sacado bastantes discos, entonces pues hay gente que se los ha escuchado y todo, ¿no? y entonces pues me hacen peticiones y oye pues toca esta, la de no sé qué y la de no sé cuántos, y del quinto disco toca esta, ¿no? Y yo digo, mira, ¿sabes qué pasa? bueno que, que he tenido un desengaño, así, lo que sea, y estoy triste así que, que voy a tocar country, (risas), así que las peticiones para otro día (risas)</i>
68	(risas) oye, ¿qué te, qué te parecen las mezclas del blues con otro, con otras músicas, por ejemplo con músicas...?	<i>Con el flamenco</i>
69	Por ejemplo, un poco de nuestra, de la tradición, por ejemplo el flamenco, ¿qué te parecen Malcolm, las mezclas?	<i>Pues hombre yo creo que las mezclas no por ser mezclas tienes que salir bien, em, pueden salir bien pues en un porcentaje, yo creo que no, que un porcentaje bastante pequeño sale bien pero bueno de, también yo al desconocer el mundo del flamenco y bien que lo lamento, pero lo he intentado y no, y no me, no me entra, no es que no me entre, reconozco que no lo entiendo aunque cuando hay arte sí que intuyo que hay, hay algo grande, ¿no? Pero ahí me quedo, ¿no? Entonces pues no sé hasta qué punto el camino de, de fusión del flamenco hacia el blues pues de dónde parte, si la distancia es de flamenco puro así, hacia la mezcla es muy larga o es corta o es poco, o hace muchas concesiones o si el flamenco tiene realmente un conocimiento profundo del blues o el blues tiene un conocimiento del flamenco, claro que si te quedas en algo superficial pues no tocas ni blues ni flamenco, tienes que tenerlo pues eso, y entonces tiene que darse el caso de muchas, muchas casualidades tienen que darse, que el flamenco conozca, o que conozca las dos, los dos palos, pero bien, bien, entonces pues ahí saldrá una mezcla pues, pues bien asimilada, ¿no?, que sí, si no es un conocimiento profundo de un estilo y de otro pues de chiripa a lo mejor te sale, un porcentaje muy pequeño de, de éxito, yo creo, vamos éxito digo yo de acierto con la mezcla, es lo que yo pienso, vamos, o sea, ya te digo que de flamenco estoy corto</i>
70	No bueno, incluso en general con otro tipo de músicas y tal...	<i>Sí</i>
71	Es decir que tampoco cerrarnos al flamenco sino en general, bueno ya me has comentado, ¿no?, que te parece que la mezcla del blues con otras músicas exige, según me estás comentando, un conocimiento profundo de ambas, ¿no?, no quedarse en la superficie, ¿no?...	<i>Sí, sí, claro, sí, para eso, ya ves, el jazz es, yo creo que es más... le pasa lo mismo pero, eh, no sé, como que el jazz es más (muy pensativo dubitativo), te iba a decir amplio, ¿no?, pero bueno como que por ejemplo es más accesible a una fusión a lo mejor, o más que fusión, influencia pues oriental o de la india que ya se ha hecho hace más años que la hostia eso ya, pues, como que coge de, de continentes, eh... bueno también el flamenco puede venir de la india, ¿no?, pero, pero bueno eso ya es otra cosa, ¿no? Por lo que he escuchado pues como que el jazz pues que se ha alimentado mucho también de música, de la música contemporánea europea a lo mejor, de influencias asiáticas, orien, vamos orientales, o africanas o de todo, todo, es, cabe dentro del jazz siempre que sea gente, que bueno, con clase y con...</i>
72	Oye, ¿y el blues cantado en español qué te parece?	<i>Creo que hay que hacerlo muy bien para que, para que suene bien, eh, muy bien, no vale con hacerlo bien, si lo haces bien, eh, se queda en cha, cha, (sonido de chasqueo como de no ser suficientemente bueno) tiene que ser muy bien, muy bien, si no, cuestión de colocar, de acentuaciones y de síncopas, yo creo que ahí está la clave para que suene bien el blues en castellano, tiene que ser eso, acentuación de palabras y síncopas, eh, si la palabra aguda tienes que hacerla llana y la llana aguda porque te lo pide la melodía o el acento donde va la canción da igual, no... sáltate a la torera el acento, ponlo donde te exija la música, no donde lo exige el verbo, ¿no?, o la palabra hablada.</i>
	Ajá, vale, vale, y, ¿estás al tanto de la escena musical del blues aquí en España, de los artistas, festivales...?	<i>No, no la verdad es que no, yo estoy...</i>
73	¿Estuviste o ya no...?	<i>Hombre estuve en tiempos, ¿no?, con el, no sé, con los años, he ido perdiendo contacto con todo el mundo, bueno te iba a decir del blues, y del no blues, ¿no?, como que me he ido replegando en mi y... y no tengo ya contacto con nadie</i>
74	Ajá, vale, vale, no, no, digamos, no, no estás en ese circuito, ¿no?	<i>No, no, no, para nada</i>

75	¿Pero por alguna razón?, ¿o por los años o porque no te sientes ya muy cómodo en ese circuito o que es un circuito que lo consideras un poco... lo consideras purista, lo consideras de una forma, de otra...?	<i>No, no estoy cómodo, lo has dicho tú antes, yo creo que la, lo que más se ajusta a la realidad, no estoy cómodo en el círculo ese, y no, creo que es un campo quemado, no sé, yerba quemada (silencio), bueno, bueno, cada uno tendrá una apreciación diferente, pero no, no estoy cómodo en ese círculo, no.</i>
76	Pero en relación al purismo, ¿me puedes decir algo?, ¿qué opinas de...?, porque hay gente que, hay otros músicos que me han comentado algo sobre que es una escena muy purista, que no, que no es demasiado abierta, ¿qué opinas tú al respecto?	<i>No sé, supongo que será según conviene, si conviene ser purista pues se es, si conviene hacer chirigotas pues se hacen, claro, sí.</i>
77	O sea como que hay un poco de forzado ahí, comercial en algún tipo de...	<i>No, tampoco es la palabra comercial si no de, de subsistencia, ¿no?, que no hay más remedio que hacerlo, ¿no?</i>
78	Aja, vale, vale, yo creo que hemos hablado un poco también de cómo ha ido cambiando tu relación con el, con el blues desde la primera vez que, que lo, que lo descubriste, ha habido un cambio, ¿no? Evidente...	<i>Sí, sí</i>
79	Me has comentado algo ya al respecto, ¿no?	<i>Sí</i>
80	Yo te quería comentar una cosa, sí, porque yo creo que, el, el cambio que has ido experimentando ya más o menos me lo has ido, me lo has ido comentando...	<i>Sí</i>
81	Quería, ah, preguntarte si crees que el, el, el blues, que ya te digo, hablamos de música, pero ¿el blues tiene alguna relación con la forma de ver la vida, por ejemplo, Malcolm?	<i>Um, buena pregunta, eh, es de las que descolocan, es que no sabría qué decirte de, ¿forma de ver la vida el blues? Pues sí, ¿no? Eh... (piensa), también a mí me, una cosa, (piensa), eh... yo cuando empezaba así un poco te decía lo de la idea romántica y, y haber escuchado a las raíces de, de la música que habías oído pues habías ya, pues, en las fuentes de los, de los primeros negros, entonces, pero había por ejemplo, lo del enfoque de ver la vida, bien, pues eso era también, todos los que nos gustaba, bueno el aficionado también al blues en la época, éramos todos unos existencialistas en esa época</i>
82	¿Sí?	<i>Sí, íbamos de negro, éramos pesimistas por, por estética y por razones obvias también, entonces parece que la visión así desesperanzada de la vida, que era más bien estética, porque éramos muy jóvenes para estar ya desencantados pero parecía como si ya viéramos lo que nos iba a venir y entonces pues, pues ya te digo, la época, las épocas del pesimismo y de las lecturas que, que teníamos o que tenían, ¿no?, de la Francia ésta de la posguerra casi, ¿no?, esto, una influencia muy, muy francesa, no sé, siempre teníamos eso y entonces pues añadíamos, parece que casaba muy bien la estética, claro todo el mundo ha pasado por ese, por ese, por ese camino, ¿no?, de existencialismo, blues, música negra, música triste, desesperanza, jazz, eh, estética, eh, vida subterránea, todo eso, ¿no?, clubs, eh, alcohol, y etcétera, esto como una imaginería muy bonita hasta que, hasta que acabas hartos de ella, ¿no?, y de todo, pero sí, era como una visión así un poco negra de la vida, ¿no?</i>
83	Ajá, y, o sea que se forman digamos algún tipo de valores personales, ¿no?, del tipo que sean, ¿no?	<i>Sí, sí</i>
84	La relación con las personas, ¿no?, tu me has dicho que conocías a mucha gente variopinta y tal, ¿no?, en ese sentido...	<i>Sí, sí, bueno, era, pero eso era lo que pasaba en el, en el metro, no, me refería también, los aficionados así todos, al, al blues teníamos como un perfil bastante, bueno, no, tampoco es una cosa... estaba haciendo ahora memoria de conocer a otro, otros músicos de blues y no, y no habían pasado por esa, por esa cuestión, existencialismo estético y tal. Es, yo lo digo por, a título personal, que yo pasé por esa, por esa época, ¿no? Eh, pero ahora que hago memoria pues los demás músicos de blues pues pocos encajaban con ese mundillo, ¿no?</i>
85	Claro, o sea, tú atravesaste esa etapa, ¿no?	<i>Sí</i>
86	Lo que pasa que acabaste hartos de ella y no la seguiste, ¿no?	<i>Sí (silencio), sí, pero luego resulta que, em, eh, que vas, van pasando los años y curiosamente terminas con el mismo tipo de pensamiento que tenías antes pero sin, pero sin el jersey negro y sin la estética</i>
87	Y sin la estética...	<i>Sin la estética (risas), lo que lo acogías por, por cuestión estética, termina siendo cierto como una anticipación de lo que viene por después y resulta que el existencialismo pesimista pues es, es a lo que terminamos, o a lo que he terminado, o algo así, digo yo, pero no sé... (silencio), ¿oye?</i>
88	O sea, que el, el, una pregunta que yo suelo hacer, ¿tú crees que la música puede cambiar el mundo, Malcolm?	<i>Cambiarlo no, pero acercarnos sí, y hacerlo, hacerlo más, más llevadero desde luego, es como un, el elixir de, el lubricante para aguantar pues esta maquinaria oxidada que es el mundo, ¿no?</i>

89	Ajá, pero eh, depende de la música que sea, ¿no? Porque en el sentido del blues cómo se aplicaría eso al blues, en ese sentido, compartir valores del grupo...?	<i>El blues, yo creo que el blues sea como una, como una, como una fraternidad, ¿no?, sí, pero en todas las comunidades, sigue ahí, hay otros estilos, pues no lo sé, yo, sí, parece que al ser más minoritario, a lo mejor sí, pues yo creo que la palabra es esa, es como fraternidad, pero como en todas las, las fraternidades o las omertás, o como se quiera llamar, pues hay de todo, hay, hay advenedizos, hay falsos aficionados, falsos músicos, falso de todo, pero bueno, eso en todos los órdenes yo creo, luego hay, hay afinidades ya de, de por vida, y lazos muy grandes entre músicos, ¿no?</i>
90	Eso, eso, eso es muy positivo, ¿no?, muy, muy valorado, ¿no?, por un músico, ¿no?, por la persona...	<i>Sí, sí, sí, claro, claro, sí</i>
91	Oye una pregunta que yo suelo hacer, el sentido que le das tú a esta, a esta, a esta cosa que le preguntó Dick Cavett en un programa de tv en los años 60 a Jimi Hendrix, le preguntó, ¿se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero? y le contestó Jimi Hendrix, "the more money you make, the more you can sing the blues", cuanto más dinero hagas, más puedes, o sea, mejor puedes cantar el blues...	<i>Sí, sí, seguro</i>
92	¿Qué opinión te merece, qué me puedes comentar respecto de esa frase?	<i>Pues sí, vamos, no lo puedo comentar por, por experiencia propia porque el make money no, no lo conozco, Jimi Hendrix, pues sí, tiene razón yo creo, visto desde fuera creo que tiene razón, tanto más, tanto más sube supongo que, como dicen, eso, en las alturas no hay oxígeno, y entonces creo que, una cosa que le, que le hacía a Jimi Hendrix sentirse completamente desgraciado era que, según decía él, que le aplaudían igual, con igual intensidad, eh, las actuaciones mediocres que las buenas, que no distinguían un, un buen, una buena interpretación de una mala, pues porque el público se ha ido ampliando a niveles muy grandes y ya pues entra, entra gente pues que, pues sí, que lo que hace pues es ir a la romería casi, ¿no?, y, y a ver al, al negro zurdo, a ver qué, qué hace, ¿no? Y entonces pues eso, creo que le hacía sentirse un mundo ya, muy, muy solo esto, ¿no? De las grandes, los grandes escenarios y las grandes multitudes, eso tiene que ser terrible para, para un artista creador como él, ¿no?, tenía que ser, vamos estoy hablando ya te digo desde fuera, ¿no? Pero creo que podía tener mucha razón eh, de se puede, se puede cantar en la miseria un sentimiento de tristeza y, y en las alturas también, ¿no? Bueno, ps, no lo sé, me gustaría saberlo solo por, por ser un poco rico</i>
93	(risas) no, yo creo que la pregunta del entrevistador iba un poco en el sentido de ese halo que tiene el blues de, de pobreza o de...	<i>Ah, ya, sí, ah, ¿te referías a eso?, sí...</i>
94	Vamos yo creo que, vamos habría que preguntárselo al que le hizo la pregunta pero creo que iba por ahí, y claro el otro le dijo bueno, bueno, pero, no hace falta como que...	<i>Sí, claro, sí, yo te lo cogía más por el, el sentimiento de, de tristeza, por la soledad, ¿no? más que por la, más que por la pobreza, ¿no? Es pues eso también... claro, tú puedes estar, es que son dos formas de entender tu existencia, ¿no? Puedes a lo mejor, como hacían los años, en los años treinta, pues cantar con una acústica, con una guitarra acústica pues cantar sobre la inundación del río, bueno, se ha desbordado el río y se ha llevado todas las casas que había, y te quedas sin casa, o se ha prendido fuego el monte y se ha llevado la mitad de mi cobertizo o pues se me ha muerto la mula y no tengo con qué arar, pues eso es un sentimiento de blues de los años esos de, de, de la depresión, ¿no? Luego pues claro, puedes ser rico, a lo mejor, y sentirte pues eso, como una persona sola en un escenario inmenso y aplaudiendo malos solos de guitarra que no son inspirados, igual que los que, los que te dejas el alma, entonces supongo que eso será como una cápsula de soledad agigantada por la visión terrible de, de miles de espectadores aplaudiendo, gritando, todo eso, pues supongo que ahí te puedes sentir eh... mmm, no como los de los años treinta pero con una soledad pues como si te hubieras quedado sin casa, en este caso pues la casa ya no es el cobertizo de madera a lo mejor, la casa pues es, eres tú, o, o tu propia existencia es tu casa, ¿no?, entonces te quedas también sin casa, ¿no?</i>
95	Ajá, claro, que da, da para, da para las dos...	<i>Interpretaciones...</i>
96	Oye, a mí me llamó la atención una cosa que me dijiste al principio que era lo de, mmm, lo de vivir, lo de mirarse a uno mismo, ¿no?	<i>Sí, lo que decía...</i>
97	¿A qué te referías con eso, Malcolm?	<i>¿Eh?</i>
98	¿A qué te referías con eso?	<i>No, un poco lo de ser espectador de tu propia vida pues es una forma de aliviar las penas, ¿no?</i>

99	Pero, ¿cómo ser espectador de tu propia vida?	<i>Es como dividirte, eh... como decir, bueno voy a por el pan y como sacar un ojo por encima y... vamos es un ejemplo...</i>
100	Sí, sí, no, pero me parece genial...	<i>Y ver pues tu figura entrando en la panadería, pues es como si la estuvieras viendo por la tele, verdad que, o cualquier, si está sufriendo a lo mejor te estás haciendo a la idea de que lo estás viendo a ti mismo y entonces parece como que suaviza un poco, eh... la, el mal, bueno el mal, o el bueno, o el medio trago, ¿no?, que pueden también ser, bueno es una forma de, de hablarlo, desde espectador, sí</i>
101	Sí, sí, ¿pero eso en qué, en relación a qué lo decías?, ¿para lo de las historias de los bluesmen, o...? es que no me acuerdo...	<i>Sí, sí, no en lo de, con respecto a lo de, em, hacer como un, un halo de, de bohemia y de romanticismo a la, a la vida dura de, de andar pues esto, de estar 5 horas en una galería tocando, o seis, pasando frío y para cuatro monedas, o yendo de un pueblo a otro pues entonces, em, pues todo eso le das el, lo que se decía de como “te estás mirando a ti mismo”, es una forma pues como de embellecerlo, eso es, le das el halo ese romántico y lo embelleces y entonces al ser más, más atractivo pues, la, la dureza de los momentos pues es mitigada, ¿no?</i>
102	Ajá, y luego pues eso se ha ido desvaneciendo digamos, ese halo, ¿no?, y... ya hay que ir mitigando eso de otra, de otra manera, no Malcolm?	<i>Sí, sí, pues se, se cambia el romanticismo por el estoicismo</i>
103	Por el estoicismo	<i>Sí, sí, sí, ya pues aguantar los golpes como un, como un boxeador fajador, ¿no?</i>
104	Está bien, sí, sí, te entiendo, oye pues ya la última pregunta Malcolm, eh, ¿vas a seguir haciendo blues, metiendo de vez en cuando en ese repertorio ya más anárquico que tú me dices...?	<i>Pues, sí, sí, es más, eh, eh, voy a grabar, voy a grabar un disco próximamente que saldrá para el, para el próximo año ya, o para febrero por ahí, entonces pues tengo, tengo que, para un blues, solo, solo uno va a ir en el, en el disco, va a ser un disco diferente de los que he hecho hasta ahora, ¿no?, eh, um, llevaba sin grabar desde el 2007, entonces pues ya desde el siete hasta, hasta la fecha de hoy pues ya, ya he hecho material nuevo y, y, yo creo que bastante original, entonces mucho instr, mucha música instrumental pero, pero no te sabría decir en qué estilo, por eso, bueno, lo de original, ya te he dicho por eso porque, dices, ¿y bueno qué estilo es este?, pues no tengo ni idea, por ejemplo una de las últimas que he compuesto pues me sonaba como música disco cantada por un, por un coro de góspel</i>
105	(risas) Qué bueno	<i>Sí, mezclas así, ¿no?, yo, bueno ¿qué dices que esta canción es góspel disco?, pues, pues sí, pero tampoco es eso, ¿no? Pues que no sabes ya ni qué estilos son, ¿no? Y me parece bien porque dices, bueno, pues mira, es un poco salirte de la línea, ¿no? Y entonces pues uno de los blues que compuse se llama Take Me Back, y entonces pues lo he estado haciendo en directo y la verdad que es, se mantiene, es una canción en sol, y no, y no cambia, está en sol permanentemente, entonces son variaciones de blues sobre sol, con, con voz, claro, cantado y todo, entonces pues la verdad, pues la verdad que en los directos que he hecho, es de las últimas que he hecho precisamente y, em, me gustaba, estaba a gusto tocándola, y, la gente ya, el público había alguno que me decía, oye, oye, la que tocaste esa cómo era el Take Me Back, ¿podrías repetirla?, tal, sí hombre, sí hombre, parece que, que había gustado</i>
106	Oye entonces no se agota digamos, por mucho que hemos hablado de ese proceso de cambio que has tenido con los blues y... ¿no se agota, verdad? Sigue ahí el blues...	<i>Sí, claro, claro</i>
107	Aunque sea a lo mejor de otra forma pero ¿tú me puedes decir eso, me puedes comentar algo sobre eso?	<i>Sí, no, pues es como condensación o así, algo así, a lo mejor solo, eh... pues eso, solo en el disco próximo va a ir un blues, eh, pero me parece que en ese blues pues va condensado y creo que estoy, estoy mejor que, que en todos los blues que he grabado antes, todo en una canción de, de dos minutos y medio, en esos dos minutos y medio creo que hay mejor asimilación que lo que he grabado o he cantado en el pasado porque por lo que te decía antes, porque te vas desprendiendo de las influencias conscientes, entonces ya este, este ya no es un blues al estilo de, o al estilo de esto, ya es un, un blues mío</i>
108	Ajá, eres tú	<i>Claro, ya, después de treinta años, me he podido despojar de, de las influencias por, por admiración claro, que tienes por cierta, por ciertos músicos que ya te he ido nombrando alguno antes</i>
109	Sí, sí, sí, ¿y el futuro del blues, cómo lo ves el futuro, en general, ya no hablo sólo de ti...?	<i>Pues, el futuro del blues y el de la música, está, está tan mal todo que es un tópico decirlo pero es verdad que está de pena y pues fíjate estamos los de blues pues tocando en, en jams, que es algo que es está estilando mucho...</i>

110	Oye eso lo he, lo he, lo he visto en varios músicos que he entrevistado, es verdad, me dicen esos músicos...	<i>Sí, no, no, se está extendiendo pero lo que pasa con las jams que, que se benefician un par de ellos, el, el jefe del garito y el, y el que organiza, y los que participan pues, pues lo hacen gratis o casi, o por la consumición, a mí no me gusta el mundo de las jams, eh, empezando porque es una contradicción decir hay una jam, una jam no se dice si va a haber o no...</i>
111	Claro, una jam surge, ¿no?	<i>Claro, no puedes organizarla, eso sale por generación espontánea, entonces no puedes decir va a haber una jam, eso es una contradicción</i>
112	Claro, entiendo...	<i>Pero bueno, ya te digo que se están, empezó en Madrid, en Barcelona, y ahora ya se está extendiendo en casi todos los sitios, ¿no?</i>
113	¿Pero tú te refieres a que hay muchas jams de blues o qué...?	<i>Sí, hay bastantes de blues, eh, en Madrid hay bastantes en, vamos te digo Madrid porque es lo que más conozco, ¿no?, pero, pero vamos no te reporta muchos beneficios, eh</i>
114	Ajá, bueno pues yo creo que más o menos, oye me me pareció curioso, ¿el primer disco entonces en Antequera, no?	<i>Sí, sí</i>
115	Qué, qué, qué bueno, ¿pero tenía relación con el blues, Malcolm?, ¿o era un disco de otro estilo, era...?	<i>No, no, era, era todo blues</i>
116	Ah, era todo blues	<i>Claro, con Ñaco</i>
117	Ah, que yo ese no lo he escuchado, yo ese no lo he escuchado, ¿cómo se llama ese disco?	<i>Se llama Doing All Kind, está en el sello Cambayá de Antequera, es Malcolm Scarpa y Ñaco Goñi con y los Jokers, los Jokers pues, eh, de la sección rítmica y guitarra también estaba Franciso Simón</i>
118	Y ibáis, ¿cómo, cómo, guitarra quién?	<i>Guitarra estaba Francisco Simón, de Red House</i>
119	Sí, sí, el que estuvo en la, en el Caiga Quien Caiga, ¿puede ser?	<i>Sí, exactamente sí, ese, la batería Steve Jordan y bajo me parece que no nos dieron ninguno</i>
120	¿Cómo, cómo, Steve Jordan? El...	<i>No, es otro, es otro, (risas), es un batería de Arkansas pero que se ha establecido aquí en Alcalá de Henares, ¿no?, pues lleva ya, tocó con los Secretos al principio y todo, lleva ya muchos años y, y bajista me parece que no nos, no nos dio tiempo a coger a nadie, así que el disco me parece que va sin bajo excepto un par de temas que lo tocó Ñaco, o uno, sí creo</i>
121	Yo es que, conozco, ¿tú conoces un músico que se llama Alan Bike?	<i>¿Alan beik?</i>
122	¿Alan Bike?	<i>Alan Bike</i>
123	Es Álvaro, Álvaro se llama, es de Barcelona	<i>Ah, no, no, no</i>
124	No, que ha tocado varias veces allí en Antequera y tal y es de él a través de la persona que sé que Antequera sigue con una tradición de blues importante	<i>Sí, claro, es que el disco este de Antequera es del 91, sí, que ya ha llovido, entonces pues hemos hecho la gira de promoción pues ponle que llegara hasta el 92 una cosa así, pues, pues desde, desde esa época, pues ya no, ya no he vuelto a Antequera así que, que no, no conozco mucho ya cómo está el ambiente, por eso te preguntaba si seguía el festival</i>
125	Sí, sí, creo que sí, lo sé por esta, por este músico, creo que sigue... bueno pues entonces me parece genial que tengas un disco a la vista, es muy ilusionante, tengo muchas ganas de escucharlo	<i>Sí, no, y además que tengo mucha, mucha fe en él tengo, sí, sí, luego claro no, no se venderá nada, pero, pero como ya cuento con ello por lo menos darme el gustazo de...</i>
126	Bueno, aquí tienes el primero ya que lo va, lo va a intentar tener...	<i>Sí, sí</i>
127	Oye, ¿tienes, tienes fe en él, no?, ¿porque te gustan las, te gusta el trabajo que ha salido, no?	<i>¿Cual, cual dices?</i>
128	Te gusta el trabajo que te ha salido, ¿no?, que tienes fe en él, ¿no?	<i>No, sino lo he grabado todavía</i>
129	No, pero me dices (risas)	<i>(risas)</i>
130	Me has dicho, tú dices, tengo, me has dicho tengo fe en él o...	<i>Sí, sí, mucha fe, claro</i>
131	Las composiciones...	<i>En las composiciones, claro, lo que te comentaba de, pues eso, pues todo, desde el 2007 hasta, hasta ahora pues he compuesto bastante y he seleccionado los mejores temas y entonces pues me salen 25 canciones</i>
132	Anda, claro, pero que es que yo te he dicho, ¿te gusta el trabajo que te ha salido? porque todavía no lo has grabado quieres decir, ¿no?	<i>Sí, sí, sí, sí, claro, no, no, no lo he grabado pero las composiciones están ahí, los arreglos también los llevo haciendo desde hace tiempo y ahora ha surgido la, la posibilidad de grabarlo aquí en, en un estudio y de, y de editarlo, entonces pues por fin ya voy a ver la luz del disco ese que lo estaba esperando como agua en mayo porque me parecía el, el mejor que iba a hacer, ¿no? Pero llevaba esperando, y digo qué pena, qué pena, al final se va a quedar esto en agua de borrajas y no, no lo voy a poder editar, me voy a morir y no lo voy a poder sacar, y mira, al final pues sí, si no hay desgracia, que toquemos madera, pues, pues saldrá ya para el próximo mes</i>
133	¿Qué eso te lo auto editas tú o es a través de discográfica?	<i>Sí, sí, sí, auto editado</i>

134	¿Auto editado, no?, claro, eso es ahora mismo, eso es digamos un valor que está muy en alza, no?	<i>Sí, muy en alza, sí, la gente es lo que, lo que hace, porque, buff, bueno hay otro, otro sistema también de discográficas que se mueve mucho en, en si, bueno pues yo, si les interesa, dice yo te lo fabrico y te lo distribuyo, pero me lo tienes que traer el producto hecho ya, entonces dices joder pues ahí, te gastas tú el dinero en todo, en músicos, en estudios, en técnico de sonido, en fabricación, bueno y tal, y ya le das el máster ya, todo el producto ya hecho, entonces dices pues ya puestos ya que empiezas así...</i>
135	Pues me lo hago yo para mí	<i>Sí, claro, ya pues si haces más de la mitad del camino pues, pues hazlo todo entero, ¿no? (risas)</i>
136	(risas) Claro, claro... pues bueno Malcolm, me parece que terminar así pues me parece genial, terminar la entrevista así, sabiendo que vas a tener un disco ahí, digamos que lo tienes ahí en, en perspectiva, pues me parece genial	<i>Sí</i>
137	Y te agradezco muchísimo que hayamos tenido la, que hayas podido, digamos, que hacer la entrevista porque hombre, me parecía difícil de, de, de pillarte, con toda tu agenda, con tu trabajo y tal, y pues la verdad que ha sido un placer charlar contigo y conocer tantas cosas de tu, de tu gran experiencia	<i>Uf, sí hombre, (risas), tampoco... a mí, yo me lo he pasado muy bien también</i>
138	Pues me alegro mucho, y bueno, disculpa por la tardanza y por todo el vaivén de si quedamos	<i>Nada, nada</i>
139	Si no, si por teléfono, si...	<i>Sí, sí, sí</i>
140	La verdad es que ha sido una experiencia muy buena y yo te lo agradezco mucho, seguiré apreciando y, y respetando mucho tu música y si nos vas a dar música nueva pues me parece que es un motivo, que es un motivo nuevo para seguir digamos, esa curiosidad que tiene uno siempre de queda mucha música por escuchar, muchos libros por leer...	<i>Hombre...joder, anda que no...</i>
141	Pues contigo pues si nos das música nueva y tal pues genial	<i>Sí, pues ya, ya...</i>
142	A ver si alguna vez te veo en directo cuando suba yo por allí, tengo allí, mi hermano vive en Madrid y de vez en cuando tengo que ir para cosas del doctorado y tal, a ver si, a ver si coincide que algún día das, ¿tu sueles dar conciertos por los bares de Madrid no?	<i>Cada vez menos, eh</i>
143	Cada vez menos...	<i>Me estoy moviendo más por, por el norte y... en Madrid es que está todo, todo echo una pena, la verdad</i>
144	Sí, ¿no?	<i>Tenemos unas condiciones económicas muy malas o las jam sessions que no, que no sacas... o metes la cabeza en un principio o ahí no te comes... vas un poco pues para echar unas risas y cantar tu par de canciones, tomarte unas cervezas y ya está, pero que tampoco es eso, que, que hay que sacar dinerito hombre (risas)</i>
145	Claro, claro, entonces, ¿tu sueles anunciar los conciertos tuyos en tu página de Facebook o algo?	<i>Sí, sí, tengo, no lo llevo yo personalmente, por eso no te puedo dar muchos datos, pero vamos me lo lleva mi hermana, y...</i>
146	Ajá, no, lo digo por si alguna vez veo en Facebook, o en tu página web o lo que sea, veo algo de algún concierto que das en algún sitio pues por acercarme	<i>Sí, sí, pero Facebook, no, creo que no tengo, eh psss, pero creo, eh, ya te digo que yo no me entero de eso porque las tecnologías estas mi hermana las lleva, entonces pues lo que sí es página web, tengo una pero vamos que, que es ahí es donde se anuncian los conciertos pero ya te digo que de momento no hay, no hay nada, porque me voy a centrar en lo del disco</i>
147	En lo del disco, claro...	<i>Sí, tengo, hoy, precisamente esta tarde empiezo con los ensayos ya, de, me he buscado un, un grupete por ahí (risas)</i>
148	Ah, qué bueno, qué bueno	<i>Sí, y nada, y hoy empezamos a ver si, a ver el, la fabricación, vamos, la elaboración del disco, así que, que nada, pues me voy a centrar en ello y tengo en enero pero en Bilbao ya</i>
149	Ah, en Bilbao, claro	<i>Sí, voy a estar aquí con lo del disco, en enero me voy para Bilbao, hago una pequeña gira y, y luego pues espero que ya en esas fechas en enero pues ya esté fabricando el disco, ¿no?</i>
150	Estupendo, pues muy bien, pues mucha suerte con el disco, mucha fuerza y energía para los proyectos	<i>Sí, sí, falta, falta por hacer (risas)</i>
151	Oye, sí, si surge algo de, algún tipo de artículo o algo con esto pues yo te lo paso, ¿vale?	<i>Sí, ah, sí, sí, todo, todo lo que...</i>
152	Lo que pasa es que va a tardar, quiero decir, que esto, quiero decir, es un proceso que tengo que ir haciendo más entrevistas después y bueno, cuando surja algo pues yo te lo paso, ¿vale?	<i>Sí, sí, sí, todo lo que hagas pásamelo, para, para verlo...esto... oye, y si sabes alguna actuación en algún sitio en Cádiz que pueda ir a tocar, cuenta conmigo</i>
153	Ah, vale, pero cómo de...	<i>Solos, solos de jazz, de blues y de lo que sea...</i>
154	Ah vale, vale, pero tú dices de que, de, de que sepa yo de gente que te pueda llamar para contratarte, ¿no?	<i>Sí</i>
155	Eso, eso, vale, vale, vale, pues lo voy a preguntar, sí, yo en principio...	<i>Si conoces a alguien le das el...</i>

156	En Cádiz está la cosa regulín, sí que conozco más gente, sí que conozco alguien de, de ya te digo este músico de Barcelona que ahora se ha vuelto para allá...	<i>Sí...</i>
157	Si yo sé de algo te lo digo vamos...	<i>Vamos, además que, que las condiciones de contratación al ir yo solo pues es como más, más beneficiosa para ambas partes, porque le sale barato, y salimos contentos los dos, ¿no?</i>
158	Claro, claro, claro, bueno pues yo si sé de algo...	<i>Así que...</i>
159	Pues yo te lo, te lo comentaría	<i>Que si vieras algún garito de estos, de estos pequeños de esos, le das el teléfono y, y hablamos</i>
160	Estupendo, vale, vale, yo de todas maneras te mantendría al, al, al tanto porque bueno, ver si te interesa, si no, ya te pones en contacto con esa persona, en principio no sé, así me coges a bote pronto, ¿sabes?, tendría que, que, que preguntar, y sí, sí sé que hay garitos que tiene relación con el, con el blues y que cuidan la música y tal pero habría que verlo...	<i>Vale, pues nada si te enteras de algo ya sabes dónde estoy</i>
161	Bueno pues muchas gracias Malcolm	<i>Nada, a ti</i>
162	Que pases buen día	<i>Vale, hasta luego</i>
163	Hasta luego	

ANEXO 7: TRANSCRIPCIÓN MONTSERRAT PRATDESABA “BIG MAMA MONTSE”

<i>INTER- ACCIÓN</i>	<i>ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL</i>	<i>ENTREVISTADA: BIG MAMA MONTSE</i>
1	A ver un segundito, un segundito	<i>¿Me escuchas?</i>
2	Sí, sí, te escucho bien, te escucho bien, te escucho bien	<i>Vale, vale, ¿qué tal?</i>
3	Bueno, buenas tardes, qué tal, muchas gracias por querer colaborar conmigo	<i>Un placer (risas)</i>
4	Que perdona por la tardanza es que estaba comprobando el Skype y no sabía muy bien cómo iba y ponía tu nombre de usuario y no me salía y es que lo estaba poniendo mal (risas)	<i>Ah, vale, vale, ya está, ya estamos eh</i>
5	(Risas)	<i>Yo también he buscado Marco Bernal pero había muchos y digo otras ahora no sé cuál es</i>
6	Ah es verdad, hay un montón	<i>(Risas) bueno...</i>
7	Pero mi nombre de usuario es marcopeland00 entonces...	<i>Ah</i>
8	Un poco raro (risas)	<i>(Risas) bueno pues tú dirás... tú dirás eh, la entrevista a ver que...</i>
9	Sí, sí, no, mira, simplemente era eso, que agradecerte que hayas querido colaborar porque para mí es importante eh, es que no hay mucho, eh, digamos, no hay muchos músicos relacionados con el blues que seáis mujeres o por lo menos me gustaría tener muchos más, pero muchas Big Mama Montse creo que no hay, ¿no?	<i>(Risas) bueno hay algunas más ahora eh, por aquí, no sé si conoces a Vicky Luna</i>
10	¿Vicky Luna, que va con Quique Bonal, no?	<i>Sí, sí, luego está Ester Wax también eh, está una chica que se llama, que toca con, que canta con Johnny Vickstone, que se llama Sweet, Little, Sweet Marta, Sweet Marta, pero, sí hay chicas, empiezan a haber eh</i>
11	Oye pues me interesa, ¿y son muy relacionadas, están relacionadas con el blues, no?	<i>Sí, sí, tocan blues, cantan blues, una toca por ejemplo, la Sweet Marta también toca la armónica y canta muy bien y la Ester Wax canta muy bien también</i>
12	Es que si te digo... que bueno, es que si te digo la verdad lo que lo que me quedan, yo tengo hechas ya seis entrevistas y digamos para completar la tesis me quedarían cuatro y a mí me encantaría, o sea, sería increíble si pudiera ser incluso seis más que fueran mujeres o sea es que...	<i>Vale, luego está Sister Marion</i>
13	Sí, ella, ella, he contactado con ella porque tenía un formulario a través de su web	<i>Sí, sí</i>
14	Y le he enviado un mensaje y me ha contestado esta misma tarde que sí, que lo que pasa es que tendría que ser por teléfono porque ella no controla el tema de Skype, ¿sabes?	<i>Vale, sí, es presidenta de la Sociedad de Blues de Barcelona, es la presidenta, nuestra jefa (risas)</i>
15	¿Ah, sí?, no lo sabía no... había visto que hace, tienes ahí un proyecto con ella que ella toca el piano y va contigo, ¿no?, pero no sabía que era la presidenta...	<i>Sí, sí, eh, eso es importante (risas)</i>
16	(Risas) bueno pues eso, lo que te comentaba en el email, es un estudio digamos que no... se sale un poco de lo que se suele pensar que es la	<i>Sí, sí</i>

	psicología, es más relacionado con la antropología, la musicología y es de tipo, pues eso, lo que quería es charlar contigo en relación a una serie de preguntas que les suelo hacer a todos... le hago a todos los entrevistados, porque tiene que ser así por cuestiones metodológicas	
17	Y más que nada es sobre la relación, yo me acuerdo que le envié un email... lo que pasa es que no lo he podido entrevistar, no sé si lo conoces a Gualberto, Gualberto que estaba en Smash, un grupo de los sesenta sevillano	<i>No lo conozco, no</i>
18	Y él, yo le envié el mismo email más o menos explicándole, que como te he explicado a ti, y básicamente, lo que me dijo, dice bueno, sí, pues muy bien, pues hablamos de mi relación con la música y concretamente con el blues, y más que nada es eso... oye, no sé cómo dirigirme, ¿te digo Big Mama Montse o Montserrat o Montse o cómo...?	<i>Montse si quieres, bueno, sí, si lo, luego lo tienes que apuntar en una entrevista pues ponme Big Mama Montse y así se, es más, ahora te veo la cara, qué guay</i>
19	¡Ah, hola!	<i>Hola, yo no tengo cámara en este ordenador eh, mira ahora te veo, (risas) qué guay</i>
20	No te preocupes no pasa nada, ah no sabía, no sé cómo ha salido esto, no sé a qué le habré dado que no salía la cámara, bueno total aquí estoy	<i>Aquí estás, vale, pues no sé, me parece un trabajo interesante y a ver lo que, lo que puedo contestarte, pero si lo pones en la entrevista pues por eso te decía que mejor Big Mama Montse pero ahora mismo llámame como quieras</i>
21	Vale, vale, bueno yo te, como es una cuestión personal te llamo Montse y ya está pero luego especifico tu nombre artístico como Big Mama Montse, eso	<i>Sí, sí, perfecto</i>
22	Vale, vale, pues eso, yo tengo aquí la grabadora porque tengo que transcribirlo luego esto, a todos los entrevistados los grabo y luego lo transcribo pero es cuestión interna de la investigación que no, no te preocupes que no, yo no, como se dice, difundo este tipo de entrevistas, ¿sabes?, que no...	<i>Vale</i>
23	Que es una cosa interna para luego, igual que hay gente que trabaja con datos de laboratorio y con cuestiones de estas y estadísticas y experimentales y tal, nosotros trabajamos con, con lo que las personas nos dicen, y claro tenemos que transcribir la entrevista literalmente, entonces para eso la tengo que, la tengo que grabar, entonces eso te lo quería decir antes, ¿vale?, para que tú lo supieras	<i>Ningún problema (risas)</i>
24	Vale pues eso, pues mira yo comienzo las entrevistas normalmente con una, de una forma un poquito muy general y abierta y entonces pregunto a todos los entrevistados que qué significa de una manera general y abierta el blues en su vida, ¿qué significa para ti Montse el blues en tu vida, qué podrías...?	<i>Pues para mí es un eje bastante central de mi vida porque vivo todo bastante alrededor del blues, todo el día estoy con esta, con, digamos con esta música en el corazón, en la cabeza, pensando en canciones, buscando en también lugares donde tocar, músicos para tocar con ellos, eh, no sé, escucho música, mi creatividad también se dirige o se expresa mucho a través pues del blues... y es una música que la vives todo el día, este, ya forma parte de ti pero aparte es que es una forma de vida, una forma de sentir, de expresar, el blues es una música que expresa emociones que y que, eh... digamos es de, es la música de la gente que ha pasado por experiencias y que las quieren expresar con esta música pero pueden ser experiencias negativas que luego lo que quieres es que, destilarlas, o sea, que a través de esta música lo que quieres es que se, se curen o se... si tiene estos traumas o estos problemas porque todo esto se... la música cura un poco, entonces a través de expresarte con el blues consigues algo tan mágico que es transmutar esta emoción negativa en algo positivo, eh, te sale una cosa con belleza que es la música en sí, y aparte cuando conectas con alguien eh, que también siente algo parecido pues se produce la comunicación y aquello que era tan negativo y que se ha transformado en sonido, al final acaba siendo un motivo de, incluso, de hacer una fiesta, una fiesta, una celebración, se acaba convirtiendo en algo que puede ser para</i>

		<i>disfrutar, por eso el blues pues en mi vida es muy importante, yo lo tengo continuamente en, incluido en mi presente</i>
25	Ajá, claro, claro, o sea que es digamos gran parte de, le das un gran valor y en relación a muchas cosas de tu vida, ¿no?, digamos	<i>Sí, sí, porque yo vivo de, tocando esta música, entonces claro, ensayo en casa, estoy con gente, cuando voy a pasear pues pienso en letras, lo tengo muy integrado, hay melodías que se te quedan en la cabeza, se van repitiendo, y luego voy a ver conciertos, no sé, es, vivo mucho por esta pasión que es el blues</i>
26	Claro, es que hay una cosa que yo te quería comentar que se me ha olvidado antes, antes de empezar la entrevista, si, si te pregunto alguna cosa... yo he seguido algunas, me gusta la música que haces y he leído cosas sobre ti que pones por ejemplo en tu página web sobre tu biografía y tal ... si te pregunto algo no es que no lo sepa, quiero decir, no es que no me haya informado sobre ti sino que me gustaría que saliera en la entrevista porque, porque bueno porque tiene sentido en relación a tu experiencia como músico entonces eso que me estás comentando, porque con otros músicos ha salido, hay algunos que tienen un trabajo aparte y otros que son músicos completos... me acuerdo que Lluís Coloma me decía eso, que era músico todo, todo el día, 24 horas eh... yo he leído que tú eras ingeniera, me parece, no me acuerdo...	<i>Sí, de telecomunicaciones, estudié ingeniería de telecomunicaciones especialista en imagen y sonido porque bueno de, a mí siempre la música me ha gustado mucho pero claro mis padres me decían cuando pensaban que yo me atraía tanto la música, decían, pero estudia algo porque... para ganarte la vida, ¿no?, y entonces pues unos estudios que me parecían que me, muy interesantes eran los de técnico de sonido, que siempre me gustó mucho la técnica, y las matemáticas, la física, siempre me gustó, entonces no había esta carrera cuando yo empecé, ahora sí que ya hay escuelas de técnico de sonido pero tenías que hacer ingeniería de telecomunicaciones y luego al final cambié e hice la carrera técnica que eran de tres años y especialista en imagen y sonido, trabajé unos años en la televisión, que trabajé seis años, pero ya, en la televisión catalana, pero ya cuando... yo empecé a la vez que trabajaba en la tele, pues yo empecé también a salir en jam sessions y poco a poco fui viendo que mi sueño, que era cantar, que de hecho lo hacía siempre pero que, siempre iba con una guitarra a todas partes, desde que tengo no sé, que sé tocar la guitarra pues, pero pues cuando empecé a ver que podía ganar algún dinero con esto y que pues me, dejé un trabajo fijo que ganaba mucho dinero, era un sueldo considerable para aquella época, pues por un trabajo totalmente precario como es la música, y esto fue en el año 92, o sea estuve seis años trabajando, desde el 86 hasta el 92 como ingeniero de telecomunicaciones en la tele, haciendo de técnico de exportación, pero sí, Lluís Coloma trabaja de profesor también me parece, y yo algunas épocas he dado clases de voz pero no para ganarme la vida sino como intentando transmitir un método que aprendí muy bueno de una profesora de canto clásico, y luego he ido, lo he ido ampliando, con, estudiando por mi cuenta también, pero no ha sido mi vocación enseñar canto o no lo he hecho para ganarme la vida, sí que, sí que, lo que sí que quería era transmitir este método y ayudar, y luego he hecho también en la escuela de blues dos cursos de blues, sobre interpretación de blues, que eran dos años, tengo toda la, el curso escrito, es bastante interesante, era sobre interpretación de blues, eh... pero está escrito en catalán, eh, a todos mis alumnos pues les tenía clase una vez a la semana y les daba la clase escrita y luego al final ellos podían hacer un libro y ampliarlo con nuevo, bueno ahí había un chico que hizo una ampliación con cómics, no sé cada uno hizo su ampliación a su gusto, quedaron unos libros muy bonitos y...</i>
27	¿Pero eso qué era en una escuela?	<i>En la escuela taller de blues de Barcelona, hay una escuela de blues en Barcelona pero la dirige el mismo director del festival de blues, que se llama Willy Tomás López Villora, se llama, le llamamos Willy</i>
28	Qué bueno es genial lo que me estás diciendo, vamos no tenía conocimiento de esa actividad también tuya quiero decir, que también has sido... bueno ya no lo haces me has comentado, ¿no?	<i>No, no lo hago, no lo hago porque al final no había gente, no porque no quisiera pero digamos no era, no eran cosas que hacía para ganar dinero, sí, porque con el viaje que hacía desde mi casa, que vivo en la montaña hacia Barcelona pues al final... y pagando el iva de la seguridad social y todo pues te quedaba nada, pero... o sea no era una, era un complemento, no sé, yo vivo de la música y así, yo vivo de tocar, o malvivo (risas), pero eh, pero bueno es...</i>
29	De los bolos vamos, digamos...	<i>Sí, de los bolos, de bolos, sí</i>

30	He visto en tu web que tienes un montón de bolos este mes y el siguiente	<i>Sí, sí, vamos buscando...</i>
31	Hay un circuito muy bueno en Barcelona, ¿verdad?, un circuito que se mueve bien, ¿no?, o...	<i>Sí, hay algunos clubs, sí, sí, hay algún circuito y yo también toco en algunos teatros, a veces tengo, me busco yo los conciertos, los bolos, pero también hay algún representante que me consigue algunos sin exclusividad porque hoy no puedes tener exclusividad con nadie porque es, te da alguno te da algún bolo, otro te da otro, y así vas haciendo pues como puedes...</i>
32	Claro, bueno pues yo suelo también preguntar un poquito sobre las primeras, un poquito... como siempre ya te digo es un, es un estudio de tipo autobiográfico y... y bueno, ¿tú recuerdas Montse las primeras músicas o las primeras canciones o músicos que recuerdes relacionados con el blues o... recuerdas, ya un poquito yéndonos a cuando empezabas tú a escuchar música y... qué me puedes contar sobre...?	<i>Sí (risas), bueno yo te puedo decir que desde muy pequeña, sí, ya noté que la música era mi, era algo que yo quería hacer, yo quería ser cantante desde que puedo hablar, ¿no?, o cantar, pero cuando empecé a cantar blues ya tenía 25 años o sea que no, yo era un poco mayor eh, y... em, mis, yo sí que recuerdo pues que cuando tenía 15 años o así me, uno de mis músicos preferidos era Jimi Hendrix y su Red House, estos blues que él tocaba o..., pero cuando escuché a B.B. King que también era bastante joven pues me impactó mucho, pero a esos 25 años, 23, 24, 25, pues los primeros músicos fueron Elmore James, Howlin' Wolf, Muddy Waters, este blues de Chicago, pero Elmore James me, me tocó mucho y luego descubrí que había muerto el día que yo nací, el mismo día a la misma horas más o menos (risas), y digo ostras a ver si había un poco de onda galáctica que me... se reencarnó en mí y me... no sé, es un músico que lo escuché mucho, tocaba muchos de sus temas al principio, luego después ya me, nos fuimos abriendo a diferentes estilos, también con más de swing, eh, luego ya empezó mi interés por el blues femenino, Bessie Smith, y luego también pues el blues acústico, Sonny Terry and Mcgee, Big Bill Broonzy, Reverend Gary Davies, Robert Johnson, estos músicos ya digamos he ido ampliando las miras eh, con los años...</i>
33	Pero claro, eso fue tú dices a partir de los 25, ¿antes te interesaba la música pero otros artistas, otros estilos o...?	<i>Sí yo, de, digamos, en mi juventud era heavy metal, (risas), sí, a mí me gustaba el hard rock, que después se convirtió ya en heavy metal y fui, tengo muchas entradas de conciertos de, que fui a ver, con 18 años, desde Iron Maiden, Rainbow, Saxon, Uriah Heep, o sea tengo un montón de entradas de estos conciertos de rock duro, y... Barón Rojo yo que sé, toda esta movida pues íbamos mucho con una pandilla a un local que se llamaba, ¿cómo se llamaba?, era un sitio en Barcelona, los, bueno íbamos allí a escuchar música, y ahora ni me sale, los enfants terribles, los enfants terribles, está cerca de las ramblas, y luego al empezar a trabajar así como técnico de sonido mientras estudiaba hacía prácticas, tenía un colega en la universidad que era, tenía una empresa o era socio de una empresa de sonido, yo empecé ahí a hacer prácticas, iba a soldar cables, iba pues a hacer bolos pero como técnico, como aprendiz, cargando camiones también, o sea, antes, ahora el material es más pequeño, pero antes era, los bafles eran enormes y pesaban mucho, y o sea esto hablo pues de hace 30 años, ¿no?, yo tengo 51 años, ahora haré 52, y entonces pues una vez pues fui haciendo algunos conciertos detrás del escenario y empecé pues a ver, a desmitificar un poco lo que era el heavy metal o el hard rock o este rock que había pues aquí, y... no sé, me, lo que yo entendía que había como una filosofía de rebelión, de... una cosa grupal, de colegas que tienen una misma forma de vibrar y tal, pues me fui desengañando y entonces me pasé radicalmente al jazz (risas), del heavy metal al jazz</i>
34	Radicalmente	<i>Sí, radicalmente, fue como... dejó de interesarme Michael Shenker y esta gente, ¿no?, y después me empezó a interesar Count Basie, Duke Ellington, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, y luego pues iba a un local a Barcelona que se llamaba La Cova del Drac, que ya no existe, bueno ahora existe otro local que se llama igual pero está en otro sitio en otro emplazamiento y en esa, en aquel local pues</i>

		<i>empecé a conocer músicos de jazz en Barcelona, y más tarde allí fue cuando yo empecé a cantar blues también en las jam sessions y cuando recibí mi nombre de Big Mama Montse</i>
35	¿Sí?, ¿ahí fue cuando recibiste tu nombre, tu sobrenombre...?	<i>Sí, en ese, el sobrenombre de Big Mama Montse, sí, fue un chico argentino que se llamaba Dicky Campilongo que era el cantante del grupo Avalancha, el guitarrista, entonces yo iba con una, había una amiga mía que le ayudaba un poco, no sé, no sé qué le pasaba, estaba un poco supongo que, de llegar de Argentina a aquí, o... o se iba, se encontraba con algún problema... y venía con este amigo... y allí en La Cova del Drac, al cantar yo un día en una jam session pues me, él le debió, le debí recordar a Big Mama Thornton o algo así, con mis gritos o...</i>
36	¿A Big, a Big, perdona a Big Mama quién?	<i>Thornton, Thornton, Big Mama Thornton, una cantante que también tocaba la batería, la armónica del blues, la de Hound Dog,... eh... es la autora del Hound Dog original y... entonces pues me quedó este nombre porque mis amigos pues que todos tenían un, un motivo o un sobrenombre menos yo, pues entonces ya les gustó y me empezaron a llamar así, y yo me quedé con este nombre artístico, porque es el nombre con el que me bautizaron mis amigos</i>
37	Tú crees que fue por la forma de cantar que le recordaba a este chico la forma de cantar o...	<i>Sí, le debí recordar a Big Mama Thornton, o a alguna Big Mama, Big Mama en realidad quiere decir, es la traducción literal, traducción literal de grand-mère, de abuela, del francés al inglés, por las zonas francófonas e inglesas pues por ejemplo en New Orleans pues eso es una traducción literal, entonces, las, solían llamarse Big Mamas pues esas cantantes de peso que ya eran unas abuelas... pero yo era, yo era joven, eh (risas), o sea que y ya está, el nombre me gustó y ya me lo, me lo agencí</i>
38	¿Pero tú ya tocabas, desde que te gustaba el heavy metal, ya tocabas la guitarra y tal, no?, ¿o eso fue desde muy temprano...?	<i>Sí, yo tocaba, yo, mi, la anécdota es que yo tocaba la guitarra pero, yo al estudiar en Barcelona pues cerca de donde yo estudiaba había un bar lo cual se, a veces tocaban músicos que se llamaba Doctor Watson, y ese era un bar muy chulo que tenía un piano que estaba detrás de la barra y era, la barra cubría el piano, era un piano de media cola, y... sí muy chulo y luego también había una vitrina en la cual había guitarras acústicas y entonces ibas allí, te podías poner a tocar, yo siempre iba y me ponía a tocar y mis colegas pues...</i>
39	¿Eso con cuántos años Montse?	<i>Bueno debía tener 21 años, 22, y... porque bueno, yo siempre he ido con una guitarra pero eh, cuando iba a estudiar con 14, 15 años siempre llevaba la guitarra y en la hora del patio tocaba para las amigas, o sea, la guitarra siempre ha sido parte de mí, eh y en Barcelona cuando iba a estudiar a la universidad pues también en los pisos en los que viví pues llevaba la guitarra y era como una forma de conectar con la gente, cantar y tocar, pero este bar ya tenía guitarra, entonces no hacía falta llevarla y te, a veces nos hacemos los estudiantes pues salíamos de juerga y allí yo era un poco el centro de la atención y tocaba la guitarra para mis colegas allí y luego teníamos algunas cervecitas gratis</i>
40	Oye, ¿qué temas, qué temas tocabas ya ahí, qué...?	<i>Pues tocaba pues por ejemplo Child in Time de Deep Purple, canciones de Bob Marley, Woman No Cry, me acuerdo, ¿no?, este Woman No Cry, pues algún tema de Jesucristo Superstar, diferentes canciones...</i>
41	Oye, yo tengo un disco de Jesucristo Superstar cantando Ian Gillan	<i>Ostias ah, ¿sí?, ¡qué fuerte!</i>
42	El de, el de	<i>Deep Purple, ah ¡pues qué fuerte!</i>
43	Bueno tú lo conocerás ese disco, ¿no?	<i>Claro, sí, sí, el disco, claro, sí, sí, pero no recordaba... qué fuerte</i>

44	Sí, sí, bueno si quieres a ver si te lo paso por el, por el, por, es que me ha acordado ahora, como te gustaba tanto en aquel momento digo, en un esto de cómo se dice, en un bazar encontré ese disco de vinilo antiguo de Jesucristo Superstar que es la versión me parece que será la versión inglesa, no sé, claro porque aquí era Camilo Sesto y tal, ¿no?	<i>Sí, yo lo tenía en inglés, tenía el inglés, pero no me, claro porque cuando cantaba este disco eh... yo tenía... era muy joven, no sé, quince años o así, e igual no me sabía ni los nombres de los del, de los del grupo</i>
45	Claro, claro, entonces claro, tú ibas a, ¿cómo se llamaba el bar me has...?	<i>Sí, esto de esto, de este bar era cuando yo ya tenía 21 años... Doctor Watson, Doctor Watson, y bueno y en este bar pues la cosa fue que nos cerraron el bar (risas), y entonces pues tuvimos, con los colegas pues íbamos con las motos por aquí por allí buscando sitios donde hubiera música en directo y fuimos a La Cova del Drac, y en La Cova del Drac pues allí pues había músicos que tocaban blues y yo pues empecé a cantar allí como en plan jam session, me invitó el cantante a cantar allí, y... que le conocía, Ricky Gil, del grupo Brighton 64, no sé si te suena este grupo, Brighton 64</i>
46	¿Brighton 64?	<i>Brighton 64, grupo de estos de pop rock, de pop que tocaban así música mod más o menos, y cantaba, él cantaba en este local y con un grupo de blues, y entonces pues fui, allí, cuando fui allí a La Cova del Drac y había un muy buen guitarrista que era Amadeu Casas y Ricky, y luego también Ricky Sabatés, con el que ahora estoy también tocando y yo ya digo, hostia, no... yo solo canto porque eran muy buenos y yo con la guitarra siempre rasgaba, ¿no?, o sea no... ellos tocaban solos de blues, ya tocaban blues y yo durante unos años abandoné la guitarra, después la retomé en el año 94</i>
47	No me lo puedo creer, o sea, pero, es que, me parece increíble, porque... o sea que dejaste un tiempo de tocar la guitarra	<i>Sí deje un tiempo pero la tocaba un poquito pero casi no, casi no la tocaba, la tenía en casa pero no tocaba mucho, no</i>
48	Pero, ¿por qué?, porque tú decías, bueno...	<i>Me apetecía cantar entonces, estaba más enfrascada cantando, buscando blues, y repertorio, y como ya había un buen guitarrista en el grupo entonces yo ya me concentré en cantar pero después, después cuando, bueno teníamos un grupo que era Big Mama and The Blues Messengers, cuando este grupo se desintegró en el 93 pues yo empecé a tocar otra vez la guitarra, y luego hicimos un dueto con Víctor Uris, un músico de Mallorca que toca la armónica y empezamos a pues una carrera en la cual ya empiezo yo a componer y ya es otra, otro aspecto de mí en el blues</i>
49	Claro, que eso ya fue desarrollándose digamos desde el primer contacto con la música, ¿no?, ya se fue desarrollando un poco más tu relación con la música y ya específicamente incluso desde que te, por lo que estoy escuchando desde que te, digamos fue ese cambio radical hacia el jazz ya te metiste al blues y ya fue digamos una relación con el blues desarrollándose, ¿no?, ¿fue así?	<i>Sí, más o menos cuando yo empecé en el blues tenía unos 25 años y debía ser, y era en el año 88, entonces yo en el 90 y en el 94 digamos cambio todo lo que es el tocar con bandas y empiezo a tocar así en plan acústico... a duetos y entonces hago un cambio también en el 94 hago un homenaje a Bessie Smith con piano y con trompeta, con bueno con, tengo, mi vida cambió un poco a partir del 94 para adelante, a pesar de que yo empecé a cantar blues en el 88 pero desde luego a partir del 94 ya hago pues mis propias canciones, empiezo a componer empiezo a, también a, mi homenaje a Bessie Smith fue importante porque entro ya en el blues femenino, tomo otra conciencia, luego tengo discos pues que son discos en los que las letras pues hablan del compromiso con la, con, no sé, con el tema de la no violencia sobre todo con las mujeres, las guerras eh, y hay un componente ya más de tomar una actitud</i>
50	Ajá, sí, sí, de valores, ¿no?, de...	<i>Sí, exacto</i>
51	Porque eso, ah bueno mira, yo es que tengo un orden pero ya que lo estás mencionando, em, em, em, a ver si te puedo decir, en la pregunta, ¿tú crees que el blues tiene una forma o una, alguna relación con una forma de ver la vida?	<i>Sí, mira el blues yo creo que es la música, como decía Taj Mahal, es la música de los valientes porque es la música de esta gente que, la gente que queremos, que puede, podemos haber pasado situaciones complicadas, difíciles, traumáticas incluso, o en su inicio seguro, ¿no?, pero y que con la música pues estás, todo esto se quiere superar, entonces la actitud vital es la de superación de todo, de todo el dolor, eh, y la música ayuda entonces, la gente, Taj</i>

		<i>Mahal decía esto, ¿no?, la música, el blues, no es la música de los perdedores que están pues que, los vencidos, de los que se, sino de los que se sobreponen, que quieren seguir hacia delante y utilizan la música pues como este vehículo para hacerlo y yo veo la actitud es esta, gente valiente, para adelante, ¿no?, y el blues canaliza todo, pues todos los malos, malas energías, las canaliza, salen por ahí y luego te quedas más, más, más tranquilo, más, más feliz (risas)</i>
52	Ajá, y Montse también, ¿crees que tiene relación también con la formación incluso ya no sólo hablando solo de blues sino también de la música en general, pero como estamos hablando de blues... con la formación de valores del tipo que sean, personales?, ¿en tu caso, podrías decirme algo al respecto?, porque algo me estabas comentando antes, ¿no?, de... cuando empezaste a hacer un repertorio más tomando conciencia, que me has comentado la palabra conciencia, ¿no?, tomando conciencia	<i>Sí, el blues cuando estás tocando ocurre una cosa muy mágica y es que a través de la música te sientes muy conectado con la gente, porque te das cuenta que tú solamente eres una pequeña chispa de un, a veces, de un fuego que ocurre, una, un, que es, cuando, cuando hay realmente un concierto pues pasan cosas y notas que a la gente se le pone una sonrisa en la boca, en los labios, ¿no?, y se va más contento, más feliz de lo que entró en el concierto porque ha habido comunicación, ha habido un algo que es real, no se puede explicar, hay que vivirlo, pero entonces tú te das cuenta que tienes un cierto poder, ¿no?, de para hacer esto, pero es, te entra como una humildad también porque sin los demás no podrías hacerlo, conseguirlo, sin los demás no podrías conseguir este estado de comunicación tan potente, tan de comunión casi, eh, y este poder pues te da también una responsabilidad, tú tienes que pensar, bueno pues, ¿cómo, qué das, qué das a los demás?, eh, que tienes que trabajarte porque si tienes este poder, si tienes esta oportunidad de dar algo pues, ¿qué es lo que das?, vamos a pensar, vamos a reflexionar, vamos a crear nuestra escala de valores, nuestra propia personalidad, vamos a ser valientes, ¿no?, entonces esto pues te lo planteas y te lo... y no es fácil, ¿cuál es tu integridad?, entonces tienes que ser consecuente con lo que piensas no solamente pensarlo, hay que actuar, ¿no?, es, entonces sí te tienes eh, si piensas que el blues es la música de los desfavorecidos pues tienes que estar ahí cuando te piden ayuda, ¿no?, claro, no siempre puedes, es difícil, es difícil eh, porque eh, cuando te ganas la vida con esto pues compaginar, compaginarlo pues es difícil pero tienes que tomar actitudes y defenderlas, y las letras, las letras, tu actitud vital, todo es pues es un reflejo de cómo tú te has trabajado</i>
53	Claro, eso en tu caso ha sido así, ¿no?, has ido a través de las letras, a través del compromiso, ¿no?, que me has comentado antes, cuando empezaste con el tema de Bessie Smith, ¿no?, en tu caso ha sido así, ¿no?	<i>Sí, así, ha sido así, yo por ejemplo me he reflejado en algunas cantantes o en algunos músicos de blues, he estudiado (enfatisa ese "he estudiado") sus vidas, por ejemplo Bessie Smith, o... tengo una faceta que es también de periodista musical, entonces escribí en una revista francesa Blues & Co., unas entrevistas imaginarias con las cantantes de blues, hice unas dieciocho, entonces me metía, hacía un estudio muy, bastante profundo sobre sus vidas, no como algo que pasa, eh, como estos mitos sino como gente de carne hueso que vivió, sufrió y me metía en su perfil psicológico e intentaba pues responder a las preguntas como si fuera ellas, ¿no?, eh, por ejemplo pues sobre, yo hacía las preguntas a Bessie Smith pero yo era la que respondía siendo Bessie Smith, eh, entonces esto me dio un conocimiento de una época, de unas artistas, de una forma de vivir, de una forma de entender la vida que luego también te ayuda a ti a pues a entenderte más, y entrar en la cabeza y en el corazón y en la, y no ver solamente aquellas artistas como, de una forma, como te cuentan, sino intentando tú sentir como sentían, eh, pues te ayuda mucho también a la hora de interpretar y parte de este compromiso es también pues el compromiso artístico de defender la voz femenina o la voz de estas cantantes que, que han perma, que fueron las primeras en divulgar y en ser creativas con el blues y que han quedado muy olvidadas, entonces a través de, pues de, ahora con Sister Marion estamos haciendo mucho este trabajo de recordarlas, y es muy, es un trabajo muy, muy difícil porque en el blues no es el tipo de blues que más guste pero nosotras disfrutamos haciendo y aprendemos mucho de, de cómo, de las letras, de cómo vivían estas</i>

		<i>mujeres, de cómo actuaban, de cómo pues respondían a los hechos que iban teniendo en su, se iban encontrando en su vida, por ejemplo ahora estamos en una situación de crisis muy parecida a la crisis del año 29 que es al final de una época que muchas de estas cantantes de blues clásico vivieron, entonces se tuvieron que enfrentar a situaciones sociales bastante parecidas a las que estamos viviendo ahora, de crisis económica, devaluación del dinero, de, pues y cómo, cómo, y cómo sobrevivieron a esto pues bueno, estudiándolo pues puedes también encontrar respuestas para ti ahora pues para no desanimarte y para intentar pues seguir siendo creativa pues haciendo proyectos y haciendo pues que tus sueños sean guías, ¿no?, que te lleven para adelante</i>
54	Qué bonito la verdad que sí, sí, sí, que, tiene mucha relación con una pregunta que yo les hago a todos eh, ¿qué sentido, o sea, tú crees, crees que, Montse, crees que la música puede cambiar el mundo?	<i>Es triste la gente que no escucha música nunca, ¿no?, y pienso que la música puede cambiar el mundo porque te cambia las emociones, cuando escuchas una canción puedes entrar en un estado melancólico, puedes entrar en estado de euforia, de gran alegría, y es difícil que cambie el mundo pero sí que cambia el estado de ánimo de cada individuo, hay gente que evoca, hay gente que recuerda, hay gente pues que al bailar se le cambia, le cambia incluso no sé si generas algún tipo de dopamina o no sé qué (risas), pero...</i>
55	Sí, sí, bueno ya eso claro, son cuestiones (risas)	<i>Seguro que, bueno la música mueve, y mueve cosas, mueve emociones, mueve, mueve el cuerpo y la gente que escucha música yo pienso que... bueno también dicen que Hitler escuchaba música pero eh... no sé, no... en general la música pues es transformadora de las emociones y te puede hacer cambiar el día, ¿no?, y no sé si cambiar el mundo pero... hay, hay, ha habido grandes, digamos en este, a lo largo del tiempo, gente como Bob Marley, que han sido, han transformado a sociedades eh... y pienso para bien, entonces yo sí pienso que la música tiene esta capacidad de... es un poco de utopía, pero... la capacidad de cambiar, transformar el mundo, mejorarlo</i>
56	Vale, vale, no, parece un poco redundante que te lo haya preguntado con la respuesta tan que me ha parecido tan interesante y tan, tan rica y tan llena de cuestiones como la que me has dado antes cuando me estabas explicando lo otro, pero bueno, me gustaba escuchar qué tenía, vamos, en relación a esa pregunta en concreto, ¿no?, que es muy general y muy abierta y tal pero...	<i>Sí, yo te hablo, entonces pues tú cortas lo que quieras y recorta como quieras...</i>
57	Es genial, tú habla todo lo que me quieras contar que me parece súper interesante	<i>(Risas)</i>
58	Yo lo que ocurre es eso, que a medida que vamos hablando, de las preguntas que tenía yo preparadas se van cubriendo algunas y tal y no quiero ser redundante, entonces... hay una cosa que sí que me gustaría preguntarte, como estábamos en relación a cuando empezabas con la música y empezó a interesarte, o empezabas incluso a hacer de esto pues un, tu modo de vida, o en relación a eso, cómo, cómo era, recuerdas cómo era España en los momentos, o la relación que tenía la gente con la música, digamos en relación a la consideración de la música desde tu perspectiva como música, el trato o la forma de entender la música o al músico	<i>Sí, a nivel de blues había muy poco pero los que, los grupos que salían, que salieron entonces, pues todos teníamos los discos de estos grupos de blues, Tonky de la peña, Harmónica Coixa Blues Band, los Dolphin Blues, Caledonia Blues Band, de Sevilla, había diferente gente, una de Madrid, el otro del norte, el otro de Baleares, bueno y entonces pues, Harmónica Zumel Blues Band, había la Big Chief, teníamos los discos de esta gente, luego había una movida que aquí no vivimos tanto, la movida madrileña esta, en Cataluña a partir del año, no sé, del año 91 pues surgió un movimiento que se llamaba el rock catalá, rock catalán, que era una especie de pop rock cantado en catalán, que empezó de una forma bastante genuina pero se convirtió en un producto totalmente subvencionado por la Generalitat de Cataluña, entonces esto, esto que fue pues... cada día en la tele, cada día en la radio, cada día en todas partes había esta música y te la tenías que comer, y toda la demás gente pues quedamos un poco apartados por, estábamos en un segundo plano, incluso por ejemplo los ayuntamientos pues como estos grupos estaban siempre en la tele pues casi se veían obligados a</i>

		<p>contratarles y tenían unos cachés muy altos, entonces quedaba muy poco dinero para los demás, para los demás quedaba un presupuesto de cultura... por ejemplo había algún grupo que había aquí que cobraba igual que B.B. King entonces era bastante insólito, o sea la situación de la música en Cataluña ha sido muy complicada y bueno al final es que se ha quedado esto del rock catalá en nada porque era de una gran mediocridad y era totalmente politizado, se ha intentado hacer después, porque esto es la industria, la industria musical, o sea los que cobran las subvenciones, no hablo tanto de los músicos sino de los que están más, estaban más, haciendo la parte de las discográficas, o los periódicos, así, entonces una especie de movida alrededor de esto y sufrimos bastante aquí los, o lo hemos sufrido mucho, era como una tapadora, una bota que está constantemente encima tuyo y luego tú para sobrevivir pues has ido intentando ser siempre, haciendo siempre lo tuyo, lo que tú creías que era lo auténtico, y decir lo que tu sentías y lo que, expresarte como artista, buscando tu voz, pero aquí ha sido muy difícil, y en España no creo que haya pasado esto porque aquí se utilizan todos los medios públicos como si fueran una, medios de co, han sido medios de comunicación que eran, se utilizaban como una multinacional de estos, de este tipo de música y bueno solamente había esto, y ya está, y luego, ahora no hay modelos porque los jóvenes pues esto no les sirve, es, es, y el blues pues sí que está, ahora el blues sí que hay muchos grupos...</p>
59	<p>Oye se me ha olvidado antes preguntarte, ¿qué te llamó, recuerdas qué te llamó especialmente la atención en un primer momento del blues, qué te llamó, qué fue exactamente...?</p>	<p>Sí, era la expresión del sentimiento muy, muy... el blues para mí es como una música moderna que nace de lo más primitivo del ser humano, es una música que conecta con la condición humana pero con la forma artística, la necesidad artística del ser humano de hacer arte, de hacer algo que conecte con el espíritu, con algo más que solamente comer y alimentarse, hay que alimentar también el espíritu y disfrutar y... no sé, y creo que el blues surge de algo muy actual pero está esta cosa primitiva, tan primigenia, tan que conecta con la naturaleza, con el ser, con el ser de verdad, ¿no? y esto, pues con el tambor, con estas formas tan rudimentarias de expresión del ritmo, de la emoción de la, el ritmo y el sentimiento es lo primero que me impactó del blues, pero también esta forma tan primitiva que conecta con lo más profundo de, y más... no es una música de gente culta, es la música de... una música pues de gente pobre, de gente sin estudios, sin, un diamante en bruto, eh, esto me gustó del blues</p>
60	<p>Ajá, muy bien, y yo suelo también preguntar, ¿cómo fuiste aprendiendo e incorporando el blues en tu trabajo?, ¿qué fue por ejemplo lo que empezaste a investigar o rastrear del blues primero...?</p>	<p>Sí, primero era todo, todo muy intuitivo, primero era esto que te gusta la música, te dice algo, te transporta a otro espacio, no sé, yo me sentía en un club de Chicago, ¿no?, aquello que tiene, con el ritmo en las letras, y todo, te sientes como transportada, ¿no?, pero después poco a poco sí yo fui entrando más en estudiar los contextos, porque yo tenía siempre una, tenía una profesora de canto que siempre me decía, cuando tú quieras interpretar, porque ella me enseñaba clásico, me decía, tú estudia el compositor, estudia el contexto, estudia la época, y así podrás hacer tuyo aquel tema, aquella canción e interpretarla a tu forma también y sabrás de qué va, sabrás qué, entonces yo empecé a estudiar, empecé también a intentar explicarme yo a través de esta música, intenté conocerme yo a través de esta música (subraya esta frase) y al conocerme yo pues sabía, en las canciones, y entonces pues, buscar mi propia voz, pero al principio pues la forma que tienes de aprender es escuchar e imitar, luego ya vas encontrando tu, tu propio estilo, creo que en el blues cada músico es un creador, cada individuo que encuentra su voz es un creador, y por eso se dice, el blues de Muddy Waters, el blues de Howlin' Wolf, el blues del, está el blues del South Side de Chicago o el blues del East Side, el blues de pre-war, o no sé qué, pero cada músico es su creador porque ha encontrado su estilo, su voz, y yo pues le estoy buscando, voy ahí, creo que ya tengo</p>

		<i>bastante definida mi voz, cuando se me escucha ya se encaja, ¿no?, quién me ha escuchado un poco pues ya me encaja como Big Mama, Big Mama Montse (risas)</i>
61	Claro, yo te iba a preguntar, claro porque en música podemos hablar de un estilo personal, ¿no?, y te iba a preguntar cómo se aplica esta cuestión en tu caso, cuál ha sido el proceso y me lo estás comentando vamos, perfectamente	<i>Sí</i>
62	¿Esa voz, no?, esa, porque eh, cuando empezaste a componer tus propias canciones, ¿sentías esa necesidad ya de empezar tus temas propios de?, porque antes eran versiones, ¿no?, me has comentado...	<i>Sí, cuando yo empecé a hacer mis temas propios quería incidir en la sociedad, lo que decías tú antes de transformar el mundo, pues quieres incidir, decir algo que sí, que pueda transformar, que pueda llegar, pero ves que es muy, muy minoritario pero bueno también no sé, la poesía también es minoritaria y si tú sientes que tienes que decir algo pues esto tiene que salir de dentro porque si no te consume y encontrar la forma, eh, es lo, cuando encuentras la forma de aquello que quieres decir pues es extraordinario, también sientes placer, y no sé, poco a poco pues vas, esta intuición del principio de este aprendizaje repitiendo a los demás, a los clásicos, pues se va, tú ya vas, vas intentando expresar tu propio, tus reflexiones, tus sentimientos, cuando le vas dando forma pues luego tienes que cantarlos, luego tienes que buscar la forma de grabarlo, de cuáles son los compañeros ideales para darle aquella forma a esta canción que tú sientes que quieres cantarla e incidir en la sociedad, y luego bueno pues es poco a poco vas buscando la forma de hacerlo y también de perder la vergüenza cantando, es lo que cuesta un poco también (risas)</i>
63	Claro, yo eso de encontrar la voz también que me has comentado, hay una anécdota que yo os comento para ver qué os parece, de Chick Corea, que comentaba que, eh, en relación a pues lo ecléctico y lo variado que es el jazz, ¿no?, que tomas de aquí, tomas de allá, y decía, decía él, me parece que era a Javier Limón, le decía, es que tomo de aquí, tomo de allá y ya no sé ni quién soy, en el sentido...	<i>Sí (risas)</i>
64	Entonces digamos que esto es lo que tú me estás comentando, que hay una voz que tú intentas digamos, ¿dónde está Big Mama Montse, aquí, no?, de todo lo que vas recogiendo, ¿no?, digamos que eso ha sido un proceso, ¿no?, también en tu caso...	<i>Sí, es un poco parecido a lo que dice Chick Corea pero sí que sabes quién eres, coges de aquí y de allá pero luego aquello de aquí y allá no te sale como lo de aquí y lo de allá, entonces, poco a poco te sale de otra manera siempre, y entonces cuando ya este filtro que eres tú te, pues, lo da, da como resultado algo propio, sí, sí que sabes quién eres, es tu voz, sería, la similitud con Chick Corea sería esto de picar allí, picar allá, pero luego le das una nueva forma a través de ti, incluso también puedes crear algo original, que no lo haya hecho nadie, que esto pues en el blues pasa... cada vez cuesta más de que ocurra, porque pues hay muchos caminos abiertos pero que sea blues y que sea nuevo, y que sea, y que te, que sea original pues cuesta mucho ahora, hoy en día</i>
65	¿Cuesta, no?, ¿es difícil, no?, encontrar... o desarrollarlo, ¿no?, digamos...	<i>Encontrar... sí, sí</i>
66	Yo también te quería preguntar qué te merecen, qué opinión te merecen las mezclas del blues con otras músicas, por ejemplo con músicas, pues yo qué sé, de la tradición por ejemplo el flamenco o cosas así, ¿qué te parece Montse?	<i>A mí me parece bien porque todos son músicas populares, las mezclas que yo conozco son más pues de, de lo que ha hecho Taj Mahal por ejemplo, músicas, o el blues con flamenco, suelen ser mezclas de músicas populares, no suelen ser blues con... bueno sí hay alguien que ha hecho música clásica, mezclas con música clásica también, sí, y, yo experimentar, enriquecer el blues con otras músicas pues me parece muy bien, porque hay que buscar caminos y hay que, y al final todo es libertad, la expresión de la música se basa en la libertad y libertad es juego, y es probar, y si no te equivocas pues no eres libre tampoco, hay que, yo no lo veo mal, al contrario, pienso que es un proceso, cada uno escoge su proceso creativo por donde ve que tiene que tirar</i>

67	Ajá, ya, ya, ya, y por ejemplo el blues cantado en español, ¿qué te parece?, ¿cómo te suena?, ¿qué te parece?	<i>Sí, hay blues en español, también yo tengo blues en catalán</i>
68	Sí, ¿también, no?	<i>Sí, alguno en castellano, en español, catalán... depende de cómo se consiga, o sea, no puedes decir, el blues en español, es depende de quién, ¿no?, porque por ejemplo está Fede Aguado, que me gusta mucho cómo canta, y sus letras, cómo transmite, pero a lo mejor yo qué sé hay alguien que no me dirá nada, ¿no?, depende del artista cómo consiga hacer que aquello camine, que tenga una pulsación y que tenga la emoción y que la letra pues tenga un, no sé, estos códigos que tiene el blues, que tenga rimas, que tenga sentimiento eh, yo pienso que a mí me gusta cuando está bien hecho, o cuando no notas la diferencia, es alguien que se expresa y tiene los mismos, el mismo esqueleto que el blues escrito en inglés o cantado en inglés</i>
69	Es que había un, Lluís Coloma me comentó una anécdota de Cifu, que desgraciadamente hace poco nos dejó, ¿no?	<i>Sí</i>
70	Que decía que le mezcla podía ser un cóctel o podía ser agua y aceite, ¿qué te parece a ti esa idea?	<i>Sí, exacto muy bien, muy bien, muy bien explicado, depende de quién lo haga también y depende de cómo te lo creas, de cómo, de cómo se haga esta mezcla, porque hay gente pues que son artistas pero hay gente que no y entonces hay gente, pues un blues si hace una buena mezcla aquello pues enriquece al blues, pero puede ser que haya otros que hagan una que no, que sea infumable y entonces no, que no te guste nada, entonces depende todo del artista, estoy de acuerdo con Lluís y con Cifu</i>
71	¿Estás de acuerdo, no?, yo sé que tú estás muy al tanto de la escena blues en España, ya me has comentado algo sobre pues tu conocimiento sobre ella... esto también lo hemos comentado con otros músicos, lo considerarías, ¿qué te parece la escena, lo considerarías un poco purista o cómo, qué te parece?	<i>Mira, comparando con otros países...</i>
72	O bueno, purista si quieres hablamos también de ese término porque bueno se puede decir de muchas maneras quiero decir que qué te parece	<i>Comparando con otros países que hay una tendencia más de rock yo veo que aquí en España pues sí que hay más una tendencia pues más de respetar la vieja tradición del blues, y que, sobre todo que hay, que se swinga muy bien, la pulsación, tenemos muy buena pulsación, la expresión pues es, del sentimiento pues también es una expresión muy potente, entonces yo pienso que aquí en general hay más, se tiende más a conservar, a preservarlo o a tocar en un estilo más clásico de blues, y a mí me gusta más así también, aunque como te digo, si alguien experimenta, no, no, y lo hace bien, lo hace que te diga, que te transmita, que, pues sí, también me gusta, pero lo que no me gusta tanto es este blues más rock, que pierde la pulsación y que es, este, no sé, parece como más comercial, este me aburre más a mí personalmente</i>
73	Oye en ese sentido, en blues rock, ¿no?, me comentas o blues tirando digamos más para el rock, ¿no?, eh, porque esto con otros, con otros músicos lo, me han comentado que ellos entraron por el blues por la invasión británica, los grupos ingleses, ¿no?, en tu caso, ¿qué te parece esa música?, porque sabes, ¿no?, Rolling Stones, yo que sé, gente como Eric Burdon toda esta gente, ¿qué te parecen?	<i>Sí, sí, no, es que esto era rock, pero el rock de ahora es más pop, entonces ya ni el rock de ahora se puede decir que es rock entonces este, cuando, yo por ejemplo, no me refiero a Stevie Ray Vaughan, que lo considero blues, me refiero pues gente como no sé estos que, gente que está haciendo algo y que le llaman blues, muchos festivales están programando rock y poniendo a artistas de rock no sé, esto no tanto en España pero hablo de Europa, para que vaya gente, porque claro el blues es minoritario entonces quieren sacar dinero y entonces programan a alguien pues no sé ahora se ve que Robert Plant está tocando mucho</i>
74	¿Con Alison Krauss, no?	<i>(Risas) no sé, yo no lo he visto, pero me parece que, ostras, cuando hay gente que toca blues pues que aun toca blues Superchicken o yo qué sé esta gente, pues no sé, yo prefiero escuchar blues, y me refiero cuando hablo de rock quiero decir este pop rock que le llaman blues y entonces y que no tiene ni pulsación, ni no sé, porque los músicos no, les falta esto, es como hay músicos de jazz que dicen</i>

		<i>que tocan jazz y no tienen pulsación, aunque lean las partituras o lean las armonías, si aquello no tiene pulsación para mí no es jazz, entonces es un poco lo mismo con el blues, la pulsación tiene que estar, sí, y... los Rolling Stones aprendieron de Muddy Waters entonces el nombre mismo ya viene de una canción de Muddy Waters, Eric Burdon, todos estos estuvieron con Sonny Boy Williamsom grabando, yo qué sé, era otra época y aquel rock o lo que hacía Eric Clapton, este rock era otra cosa, este rock pues tenía para mí pues</i>
75	¿Te gusta en tu caso?, ¿en tu caso te gusta escuchar...?	<i>Sí, sí</i>
76	Porque me has comentado algo de Jimi Hendrix cuando te gustaba el Red House y cuando hacía esos blues que hacía tan increíbles	<i>Sí, sí, yo aún si escucho Eric Burdon o escucho los Rolling pues me gustan aún (risas)</i>
77	Yo también hay una cosa que he ido a medida que te he ido escuchando, siempre hay, en las entrevistas sale la parte técnica del blues y la parte del blues como relato, del blues, lo que me has ido comentando, ¿no?, que eso lo has ido trabajando tú bastante, me has comentado, lo técnico a mí me ha resultado muy curioso que tú me comentas que dejaste por un tiempo la guitarra porque Amadeu Casas me acuerdo que una anécdota que me comentó cuando empezó a tocar con dobro, me dijo yo estaba tocando con Big Mama Montse y me dijo Big Mama me dijo pero tú tocas, no sé si tocaba el dobro con afinación estándar y tú le dijiste que normalmente se tocaba con otro tipo de afinación o algo así, ¿tú recuerdas algo de eso?	<i>Bueno es que después con Amadeu en el 94 grabamos un disco con Víctor Uris y él llevó el dobro allí, llevó el dobro, llevó una guitarra de 12 cuerdas y entonces, pero él tocaba antes la guitarra eléctrica y con el slide pero tocando, creo que tocaba con la afinación normal, normal, y tocaba con slide, pero con el dobro igual empezó a aprender a tocar con sol, afinación abierta en sol, en re, igual se le abrió otro, un mundo, ¿no?, igual, a partir de, fue yo creo más tarde que empezó con el dobro, sobre, cuando, digamos cuando yo recuperé la guitarra</i>
78	Claro pero yo te lo pregunto porque digamos que tú me has comentado el tema de que te centraste en cantar, en el tema vocal, ¿no?	<i>Sí, es que yo toqué con Amadeu desde el 88 hasta el 94 más o menos, entonces él abarca la etapa de que yo solo canto, y un poco la etapa que yo vuelvo a coger la guitarra, y cuando él, creo que es cuando él coge el dobro yo estoy con la guitarra acústica otra vez y grabamos un disco juntos así, pero eh, cuando él tocaba eléctrico no recuerdo que llevara el dobro, yo creo que tocaba eléctrico con slide pero afinación normal, lo tocaba con afinación normal, que esto tiene mérito también, pero claro, yo veía a Amadeu tocar y decías, hostias yo me corto las manos porque era, Amadeu Casas es un crack, toca muy bien y bueno es... aquí teníamos a Amadeu Casas, era nuestro gran guitarra</i>
79	Oye, ¿tú has ido aprendiendo la guitarra de manera autodidacta, no?	<i>Sí, sí, había ido a algunas clases pero...</i>
80	Tocando sobre los discos y tal, ¿no?	<i>Sí, yo he tocado sobre los discos, sí, sí, y buscando, sí, sí, sí, yo empecé a tocar a los trece años y bueno, no me considero una guitarrista muy buena o sea yo soy rítmica, a mí me gusta el ritmo, me gusta llevar el ritmo con la guitarra, que haya ritmo, esto es lo que... pero no soy solista</i>
81	Ah, ya, que te centras más en el tema de acompañarte digamos, ¿no?, acompañar y...	<i>Sí, exacto</i>
82	Bueno, la relación que has tenido con el blues desde que lo descubriste, ¿cómo crees tú que ha ido cambiando?	<i>Bueno, sobre todo en que antes había muy poca gente que tocara blues y ahora hay, pues hay sociedades de blues, hay festivales, hay más músicos, más aficionados y ha cambiado bastante, nosotros pues hubo esta época inicial en la que el blues se puso un poco de moda, nosotros estábamos tocando entre, no sé, entre el 88 y el 93 pues tocando bastante, después hubo una época del blues en la que tocabas y solamente había gente mayor en los conciertos, gente mayor, muy, muy mayor, sí, sí, yo tocaba a veces a dúo con Joan Pau Cumellas, un muy buen armonicista, y había, durante bastantes años, y solamente había gente mayor, y ahora pues hay otra vez gente joven interesada en el blues, y con Joan Pau Cumellas hice un proyecto pedagógico y aquí en Cataluña pues hemos hecho, porque pensé, ostras esto hay que hacer algo, e hicimos un proyecto para las escuelas y entonces pues hicimos una especie de clase</i>

		<i>conferencia para hacer en teatros que las escuelas llevaran a los alumnos en grupos a estos teatros y pues hacíamos, el blues en la escuela, y duraba una hora, un proyecto que los chavales de entre 6 y 12 años pues disfrutaban con este espectáculo, y pasaron cuarenta mil niños y niñas (risas), y entonces bueno, yo no sé si algo ha quedado de esto pero ahora se ve más gente joven en nuestros conciertos, en los conciertos de blues y pues hay más, más, más esperanza (risas)</i>
83	Qué bueno, oye, yo lo que siempre veo es que hay un lado muy relacionado en tu caso con el lado didáctico ¿no?, del blues, ¿no?	<i>Con el proselitismo, sí (risas)</i>
84	(Risas) No, es que digamos que el conocimiento del blues, ya no como técnica musical sino lo que rodea al blues, las historias, las formas de vida, los bluesman, digamos que ese conocimiento te ha, te ha te ha influido, ¿no?, ya me comentaste algo sobre eso, ¿no?	<i>Sí, mira, si ahora vieras mi casa, detrás mía te verías todos los libros de blues que tengo aquí, tengo una web que es, hay un blog que es sobre los libros que, muchos libros que tengo aquí en casa, creo que se llama bigmamamontsebooks, o algo así, espera no sé, lo tendría que buscar</i>
85	¿Cuál es?, sí, sí, pásamelo, que estoy interesado, a mí también me gusta mucho intentar indagar en el blues y las historias y...	<i>A ver si, bigmamamontsebooks, book, bigmamamontsebooks, punto, blogspot.com.es</i>
86	¿Y en qué consiste?, ¿en los libros de blues que tú tienes y que has ido leyendo y que te han ido formando, no?, en el blues...	<i>Exacto, ahora mira, lo tengo aquí, si acaso te lo paso por mail, te mando un link eh</i>
87	Vale, vale	<i>Y son los libros que, tengo más eh, pero...</i>
88	Y todo eso te ha ido ayudando mucho en tu en tu relación con el blues, ¿no?	<i>Sí, verás que hay, es un blog pero que hay dos páginas o sea que cuando acabes la primera página vete al final, pone entrada anterior o algo así, abajo del todo, al final, older posts o algo así, older posts, ahí lo verás, ya te lo he enviado el link, ¿vale?, pero por el email, por el email</i>
89	Ah, vale, vale, pues ahora lo, y claro eso, todas las historias y tal, bueno no ha sido digamos para vivir como ellos pero sí que te ha hecho entender la música que hacen y la música que tanto te ha apasionado, ¿no?	<i>Sí, cuando te apasiona algo pues quieres saber más y bueno, te hace disfrutar, otro diría, este está loco, está loca esta, pero es como la persona que hace una torre Eiffel con un palillo, con palillos, a mí pues no me, esto no me apasiona, pero a alguien pues aquello le da un sentido a su vida, pues cada uno encuentra ese sentido y yo leer esto de historias sobre blues pues me, es una pasión y sí, sí, y son trabajos de investigación, hago trabajos de investigación y luego a veces pues me sirve para presentar los conciertos pues das informaciones antes de una canción, explicas una anécdota y siempre es, bueno, te enriquece creo</i>
90	Claro, has dicho la palabra sentido, ¿no?, sentido, darle sentido y significado, ¿no?, claro, yo también te quería comentar, yo suelo preguntar qué sentido le das a estas dos, bueno, voy a decir la de Dick Cavett, hay un show de los 60, un programa de TV de los 60 que presentaba un presentador americano en la TV americana que se llamaba Dick Cavett que le hizo a Jimi Hendrix una pregunta y yo suelo preguntaros qué os parece, le dijo, ¿se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero?, y le dijo Jimi Hendrix, bueno, the more money you make, the more you can sing the blues, cuanto más dinero ganas, más blues puedes cantar, ¿qué te parece a ti esa, qué te sugiere?	<i>Bueno yo por ejemplo veo el caso de B.B. King, y es una persona que ha hecho dinero y el blues lo tiene siempre, entonces, eh, porque, cuando, supongo que tiene mucho que ver con cómo tú has vivido tu infancia, tus muchas diversas etapas de tu vida, cómo lo integras, cómo está ahí dentro de ti, cómo todo aquello que tú, te ha afectado pues está en tu, en tu subconsciente, y sí, bueno pues con Jimi Hendrix más ganó, más dinero ganó y más hecho polvo estaba, entonces un poco, ¿eh?, no sabemos si es proporcional o no proporcional, como si hay más blues cuando más dinero ganas, no lo sé, pero tiene que ver con cómo tú vives tu vida o cómo has vivido, cómo, las cosas que te han ocurrido y cómo lo has integrado, entonces da igual si eres rico o pobre, B.B. King pasó una infancia muy triste, hay vídeos de él que lo explica y está llorando cuando recuerda su, su infancia, su... solo ahí en un bosque con, solo con animalitos ahí, cuando se murió su familia, ¿no?, entonces no sé, se puede ser rico y tocar blues como han demostrado algunas personas pero lo que no suele ser es que alguien, es más difícil, eh... nacer rico, nacer rico (repite esto como pensándolo) y tocar blues, es más difícil creo yo, no sé, pero bueno depende también, no sé, te</i>

		<i>puede pasar, la vida da muchas vueltas, no sé, cada caso es un mundo</i>
91	Yo, oye, ahora me estoy acordando, los relatos estos que hacías que eran como una entrevista a por ejemplo a Bessie Smith y tú respondías, ¿esto qué era en una revista francesa, en la revista francesa?	<i>Sí, la revista francesa Blues & Co., Blues & Co.</i>
92	¿Eso está disponible en algún sitio, Montse?	<i>Ah, estos, se podían comprar pero hay algunos números que ya no existen porque hacen una edición muy pequeña de números, sería...</i>
93	Es súper interesante	<i>Sería mirar la web de Blues & Co., pero algún día saldrá, lo editaré en libro, no sé, pero...</i>
94	¿Algún libro en especial que tú recuerdes que te, que te marcara, alguno de esos que me has comentado que han ido formándote?, porque algunos de los, algunos de los entrevistados me han dicho alguno de Paul Oliver...	<i>Sí a mí me, el libro de Alberta Hunter, la biografía de Alberta Hunter</i>
95	Alberta Hunter	<i>Sí, se escribe Alberta Hunter, hache, u, ene, t</i>
96	¿Es una bluesman?	<i>Blues, una blueswoman sí, una blueswoman</i>
97	O sea una blueswoman es verdad	<i>Fue una de las primeras, que fue de las primeras de viajar, estuvo en el año 17 en París ya con, en aquella época que triunfaba la revista negra que le decían, bueno era, que era con Josephine Baker y esta gente que iban con una especie de plátanos colgados solo aquí en la cintura, bailando, eh, estas revistas negras, ¿no?, con músicos de jazz y de blues, y Alberta Hunter fue un personaje que, el libro está muy bien escrito por Chris, te lo tendría el autor pero em, em, fue una señora que de joven pues ya cantó blues, de estas primeras que grabó para Black Swan Records, la primera discográfica de blues que hubo con unos, con unos, la gente que estaba ahí eran negros, los directivos, ya estaba William Christopher Handy por ahí en medio, y bueno y luego esta época era blues clásico, como las otras cantantes de blues, hizo películas ella, bueno, ella hacía musicales, revistas y tal, pero era muy pícara esta mujer y al final cuando, bueno cuando ya tenía, viviendo sus sesenta años y así, pues entró también en el ejército y estuvo en diferentes guerras, de Corea, de... ayudando a los soldados, cantando un poco y luego se retiró y trabajó en un hospital y al final dejó el trabajo porque bueno la gente no se imaginaba que era tan mayor y volvió de nuevo al mundo del espectáculo con 80 años y cuando volvió con 80 años, su voz tiene una sabiduría cuando canta, cuando expresa, casi la voz no es, puedes encontrar algún, no sé si está en el internet o los han quitado los vídeos de una grabación de Alberta Hunter, yo tengo el vídeo, lo compré, y es cuando volvió a cantar en un club que llevaba el mismo dueño de aquel local que había estado el Café Society en Nueva York donde cantaba Billie Holiday los strange fruits y que eran el lugar aquel donde mezclaban negros y blancos, los Rockefeller con, eran un, este mismo Café Society, el mismo dueño, abrió un local más tarde y allí estrenó Alberta Hunter su nueva etapa con 80 años y ahí un vídeo de esto, es brutal, cómo canta, hay muchos libros, pero este digamos se expresa con su vida en aquella voz, ¿no?, y el libro lo cuenta todo, cuenta toda su vida y está muy, está contado por su pianista que estuvo con ella al final, que está también ahí explicando cosas, y es un libro que me encantó, pero claro hay muchos, sí, hay muchos libros pero este digamos</i>
98	Este te marcó de alguna manera, ¿no?, te gustó especialmente, ¿no?	<i>Me ha gustado mucho este porque es una vida muy llena de mucho y de altibajos pero con un espíritu de superación siempre, y al final esta persona que deseaba ser una gran artista, que incluso había mentido (risas) porque, sí, para conseguir sitio para trabajar, ¿no?, pero pues, por ejemplo, bueno esta mujer, pues al final disfruta</i>

		<i>cantando y ya está, y disfruta, y está su vida ahí en esa voz con más de 80 años, cantó hasta casi 90, esta última etapa de los 80 a los 89 es un poco muy, muy fuerte y el libro explica todo, toda su vida</i>
99	A mí me ha gustado mucho esa expresión que tú has dicho, está su vida en su voz, ahí, toda su vida en su voz, como una condensación ahí ya de todo lo que ha ido viviendo, ¿no?	<i>Sí, sí, sí, y aparte como a mí me gustan también pues las mujeres porque claro sí, estos libros sobre blues de, de, que explican, no sé, es que hay muchos, hay muchos libros sobre blues, el de Willie Dixon también es un muy buen libro, la vida de Willie Dixon</i>
100	Ajá, y en cuanto a lo que es, aparte de la literatura a cerca de blues, me comentabas antes que como músico de blues te llamó mucho la atención en un principio Elmore James, ¿no?	<i>Sí, Elmore James, Elmore James es uno de los que al principio, cuando yo empecé, todos estos temas, The sky is crying, Talk to me baby, todo su, su obra era la que yo empezaba a cantar</i>
101	Y las mujeres, ¿Bessie Smith, quizá?, ¿o muchas, no?, en realidad	<i>En principio la primera que me tocó fue Bessie Smith, pero después pues también Big Mama Thornton es genial, Alberta Hunter como te digo, sí hay otras, que sí, hay muchas que me, Memphis Minnie, Memphis Minnie tocaba la guitarra también, luego por ejemplo está una, Sister Rosetha Tharpe que la podríamos colocar más en el mundo del góspel pero también tiene una parte de blues, em, luego había no sé, Berta "Shippie" Hill, Ida Cox</i>
102	Guau, un montón, ¿no?	<i>Sippie Wallace, eh, Koko Taylor, luego por ejemplo Ruth Brown también ha sido un personaje importante, Ruth Brown era una gran cantante que consiguió levantar Atlantic Records con sus hits y luego la echaron como si fuera un trapo sucio, lo pasó fatal, estuvo viviendo así, cantando rollo Las Vegas durante un tiempo hasta que luego pues volvió a ser reconocida, ha habido personas que han tenido pues unas vidas complicadas</i>
103	Claro, y además encima siendo mujer, quiero decir, que siempre ha sido...	<i>Por ejemplo Etta James eh, Etta James que también ha sido un referente para todas las que cantamos blues, yo creo que a todas las cantantes nos gusta Etta James (risas)</i>
104	Bueno, pues	<i>No sé, hemos hablado bastante, tendrás trabajo eh</i>
105	Sí, sí, bastante, yo lo último que pregunto siempre es qué te parece, cómo ves el futuro del blues, eh, bueno en general y a ti como música, como blueswoman en el futuro, ¿cómo, cómo lo ves?	<i>Yo pienso que, sí, pienso que el blues ahora pues hay gente, hay mucha gente que toca blues y lo hace muy bien, no son negros precisamente, entonces hay, se ha aprendido bien a tocar el blues, al principio tal vez no era así, o sea cuando, pero ahora mucha gente que no es, que no ha nacido en la cultura afroamericana, pues toca muy bien también, o... y con, y con mucho, mucho sentimiento, con pulsación, haciendo, creando cosas nuevas, sabiendo la escuela de lo antiguo, no sé, yo lo veo, el blues lo veo, me sabría mal que no, que no, que un día se apagara el blues porque yo creo que, claro, nada es eterno, todo es transitorio, y cambiante y tal, pero es un legado que... eh, tiene, no sé si morirá o no pero lo que ha existido es un legado muy, muy rico, y no creo que muera lo que ya está hecho, ahora, el futuro no lo sé, depende un poco, sí, depende de es que a veces va por modas, pero yo espero que no, que siempre haya alguien que sea creativo, que toque, no sé, que aprecie esta música</i>
106	¿Y a ti en concreto, tus proyectos y...?, ¿te ves en la música que estás haciendo con diferentes proyectos, cómo te ves en un futuro?	<i>Yo, bueno, a veces también me desanimo porque es difícil la vida de músico, y es estar en una crisis permanente pero me veo bastante tocando aún, ¿no?, o sea y lo que...</i>
107	Perdona se ha cortado...	<i>Ah, que me veo, ¿me oyes, me oyes?, sí, me oyes vale</i>
108	Sí, ahora, ahora	<i>No, que yo me veo continuando pues tocando y cantando mientras, mientras pues, um, no sé, como te decía antes también te desanimas pero espero, porque me, me da vida esta música, entonces me gustaría llegar como Alberta Hunter a muchos, dentro de muchos años y poder seguir expresándome con la voz renovada, diferente, no sé, encontrando una expresión para cada momento pero seguir</i>

		<i>con el blues, me gustaría, y hacer música hasta, yo no sé, ojalá pudiera hacerlo en los escenarios pero seguro que en casa lo haré, de tocar, estoy segura, porque a mí me sienta bien tocar, me hace feliz y me cura cosas, ¿no?</i>
109	Y nos hace feliz también, o sea, increíble, lo que decías también antes de la responsabilidad, ¿no?, está muy bien, bueno Montse no te quiero entretener más, yo, esto ha sido para mí muy interesante, la verdad es que cada vez que hace uno una entrevista, eh... primero se la hice a Lluís, luego a Amadeu, tal, tal, cada vez es mejor la entrevista y la mejor es la última que he hecho contigo porque es que me parece súper interesante cómo me has contado lo que me has contado, tu experiencia, la forma de contármelo, la forma de decírmelo, la verdad que te lo agradezco muchísimo y no tiene valor, quiero decir, es increíble ya lo demás es escucharte, quiero decir, que hayas tenido la generosidad de compartir conmigo pues tus vivencias y lo que has ido viviendo es una cosa que no tiene precio y te lo agradezco muchísimo, simplemente un único favor te voy a pedir que, eh, antes al principio me has comentado, blueswoman o mujeres que se dedican que tú sabes que tienen una relación especial con el blues, podría apuntar yo alguna para intentar porque es que a mí me encantaría que fuera, si no, tengo que hacer 10 entrevistas, pues serían que fueran 5 mujeres y 5 hombres sería increíble pero yo no sabía que había tanta, tantas mujeres con mucha relación con el blues porque siempre he creído que el blues es un poco tema de, un poco machista y tal, no sabía que había... ¿tú conoces más músicas...?	<i>Sí, está la, por ejemplo Sister Marion ya te ha dicho que sí, ¿no?</i>
110	Sister Marion sí, eso, Sister Marion, Vicky Luna me has, que no sabía, ¿también es de Barcelona?	<i>Vicky Luna no, Vicky Luna está en Sevilla me parece, eh, Vicky Luna, bueno es una... canta muy bien, luego está Ester Wax, que es en lugar de Ester empieza la ese, Ster</i>
111	Sther, ese, te, ache, e, erre, ¿no?	<i>Sí, y luego Waxx es, uve doble, a, equis, equis</i>
112	Ah vale, Sther Waxx	<i>Canta muy bien y ella tiene una voz así como soul también le gusta mucho el soul, luego está Sweet Marta</i>
113	Sweet Marta, sí, esa me la comentaste antes también	<i>Es más joven esta chica, bueno ya hace tiempo que toca pero tiene, vive mucho el blues y está con su pareja que es Johnny Vickstone, Johnny Vickstone, están haciendo proyectos juntos, no sé quién más se me ocurre de por aquí, ah, está una chica que canta muy bien que toca con Amadeu Casas, em, tiene también, ¿cómo se llama?, a ver, miro en internet, pongo Amadeu Casas y a ver si me sale, Myriam Swanson, mira</i>
114	Aja, Myriam Swanson	<i>Sí, canta, es que, Myriam lo ponen con y griega, Myriam, eme y griega, y Swanson (deletrea) y canta muy bien la Myriam eh, es, y tiene una voz, y cuando toca con Amadeu Casas hace un show increíble y vive mucho todo lo que toca, aparte ella había sido la esposa de Dani Nel.lo, la mujer de Dani Nel.lo, no sé si te suena</i>
115	No, no, Dani Nel.lo no, no sé quién es	<i>¿No sabes quién es?, bueno era uno de los, es un músico que toca más bien rockabilly así, de Los Rebeldes, Los Rebeldes, ¿te suenan?</i>
116	Ah, sí, sí, Los Rebeldes sí me suenan	<i>El saxo, aquel chico que ahora ya no está con ellos pero había sido su esposa un tiempo y ahora creo que está sola o no sé, pero toca con, había tocado con Dani, con proyectos así más de rock, o rockabilly pero ahora está, el blues lo canta muy bien, y creo que ya tienes cinco, ¿no?</i>
117	Sería, sí, sí, no te preocupes ya lo intento, de todas maneras desde aquí a lo mejor no puedo entrevistar a todas pero, quiero decir, porque incluso ellas, primero que quieran y luego que haya disponibilidad que no sé si van a poder por teléfono o por Skype o lo que sea pero bueno	<i>Sí, ahora en el festival de blues de Benicassim habrá un encuentro de mujeres, si quieres mirar allí igual me he olvidado a alguien porque bueno hay unas cuantas chicas de aquí, y si quieres decirles cuando las llames que te he dicho yo el nombre, porque así te, igual pues no sé, igual entras con más buen pie, así no habrá problema</i>

	ya con eso, lo que me das a entender es que hay un montón de escena blues femenina	
118	Vale, vale, genial, genial sí, ya Sister Marion, bueno Miriam, se llama, Aparicio	<i>Se llama Miriam Aparicio</i>
119	Sí ella también como le he comentado que estabas, que tu habías accedido y que querías colaborar pues también ella, pues es verdad lo que tú dices que ya entra uno con mejor pie, ¿porque de tu generación no hay otras así, no?	<i>No, había una chica que es más joven que yo que se llamaba Sweet Little Montse pero ya no, ya no canta, ya no está... hay una pianista que se llama Anna Lee que es más de mi, Anna Lee, es más de mi generación esta chica, un poco más joven tal vez, pero es pianista</i>
120	¿Pero también de blues, relacionada con el blues?	<i>El blues, hace blues sí, y hace bastante, toca desde hace bastante tiempo y tocaba con Sweet Little Montse tocaba</i>
121	Ah, con la que me has comentado antes	<i>Sí, pero creo que Sweet Little Montse ya no toca y quién más no sé, de blues yo no recuerdo, no, tal vez he sido de las pocas, pero claro yo también vivo en una zona muy, no sé en el resto de España cómo estaba, si había alguien más...</i>
122	Entonces	<i>La más, la más veterana (risas)</i>
123	Es increíble entonces, es un acontecimiento para mí esto, quiero decir, poderte haber entrevistado, ya te digo, yo se lo dije a mi mujer, a Marta, digo, me encantaría poder entrevistar a Big Mama Montse pero no sé, cómo lo hago, porque claro luego pensé, en su página web a lo mejor tiene algún tipo de contacto y tal y claro y para mí ha sido increíble, te lo agradezco muchísimo, y también que me hayas puesto en la senda del blues femenino también porque yo quiero también tocar ese palo porque normalmente del blues se suele tocar el palo masculino pero es que, bueno	<i>Y luego también te doy un nombre si quieres de Víctor Uris, porque es uno de los primero músicos de España que tocó blues, que es de Mallorca vive en Mallorca y es mi amigo, Víctor Uris, es un chico que es tetrapléjico y toca la armónica, entonces, él es tetrapléjico</i>
124	¿Es tetrapléjico?, no lo sabía, Montse	<i>Y toca, toca la armónica, entonces la armónica fue como algo para él sanador pero en realidad, de verdad, no podía mover las manos pero la armónica pues ha sido algo para él que ha sido, él mueve las manos, mueve medio cuerpo pero en principio él se tenía que haber quedado resignado toda, solamente moviendo la cabeza, y la armónica pues fue un, una, tocar la armónica un motivo de vida, esto sí que, y él fue de los primeros aquí, del grupo Armónica coixa, que coixa viene, quiere decir coja, la armónica coja, porque en catalán mallorquín coixa quiere decir el que va cojo, en una, cojo pero que va en una silla de ruedas, quiero decir el que está en una silla de ruedas, él va en silla de ruedas, entonces, este yo te lo recomiendo</i>
125	O sea me lo recomiendas, él tiene una buena entrevista entonces, yo...	<i>Sí</i>
126	¿Podría yo hacerle una entrevista, crees que si yo le escribo...?	<i>Sí, si tú le escribes</i>
127	Por teléfono o por Skype o algo, ¿él podría, no?	<i>Seguro que sí, tú dile que te lo he dicho yo y ya está</i>
128	Vale, vale	<i>Yo mañana le tengo... mañana me tiene que llamar y ya le, ya le pondré, a ver si me acuerdo, hay una página web que se llama Greece blues, blues en Grecia, que nos entrevistaron tanto a él como a mí y... seguramente tendrás una guía porque no sé si tiene web, tienes que mirar a ver</i>
129	Ah, claro que no tengo contacto, no sé cómo contactarle bueno ya lo miraré a ver, si no te escribo y a ver si puedo tener el contacto con él o algo	<i>Espera te lo, el contacto yo te lo paso a ver, Víctor Uris... lo miro aquí, esto te lo paso junto, sí está aquí, ya lo tengo, y ya verás porque está muy bien, este chico que le hizo la entrevista es un amigo de, de, a ver, no te había enviado lo de los libros ahora te lo envío, pensé que te lo había enviado, aquí, y luego, es que no te lo había, a ver, Víctor Uris, tiene, es que tiene varios, te pongo este, te pongo un mail, a ver, bueno a ver si, es que no sé cómo copiar, ah, no se me copia</i>

130	Si no, no te preocupes y en otro momento, que no quiero entretener más porque ya llevamos una hora y cuarenta y te dije una hora, me siento un poco mal, perdona	<i>Te lo envío, mira te lo envío y ya está</i>
131	Vale	<i>Víctor Uris arroba, a ver, uno, yo creo que, te lo he enviado es que Víctor se lo merece, ¿sabes?, ahí están ya, vale pues ya está, que tienes que ser padre pronto pues que vaya todo muy bien eh</i>
132	Ah pues muchas gracias sí, estamos ahí que va a nacer nuestra segunda hija, sí, sí, sí, está a punto, bueno, está para mayo, a ver si, si, si se adelanta o si es a tiempo, pero estamos muy ilusionados y eso, lo que te comentaba no tenía pensado hacerlas hasta después pero luego dije, digo bueno si me voy quitando alguna ya lo voy haciendo y si tú tenías disponibilidad pues te lo agradezco muchísimo	<i>Nada, nada, y tú cuando este, cuando esté pues si tú, si tú cuando hayas hecho este, es como un trabajo, ¿no?, una tesis</i>
133	Ah eso es lo que te iba a comentar lo tengo aquí apuntado para comentártelo, mira, esto son digamos, este es el principio, luego yo tengo que hacer las transcripciones, analizarlas y hacer como un artículo digamos académico y tal, presentarlo, que ya te dije que había hecho un primer estudio para el trabajo fin de máster, ahora está en doctorado, cuando haya algún tipo de publicación que yo la publique o algo, te lo paso, ¿vale?	<i>Vale, perfecto</i>
134	Para que tú lo leas, ¿vale?, y porque hombre me gustaría, todavía no hay un artículo... ahí lo que hay es un trabajo de clase, lo que hice con, con Amadeu y tal que te comenté en el email pero hasta que no sea un artículo así no se lo quiero pasar porque es un poco como peñazo, quiero decir, a mí me gustan las cosas escritas más bien un poco en plan ensayo y tal y lo otro es en plan pues un trabajo de clase que tiene que valorar un tribunal, es muy académico, muy, sabes, muy tipo científico y tal y a mí me gustaría abrirlo un poquito más a que sea una cosa más ensayístico, más que se lea más fácil y más tipo ensayo, ¿no?, tipo libro, y entonces cuando haya algo de eso yo te lo paso, ¿vale?, porque a mí también me encantaría que lo leyeras y que me dijeras qué te parece y tal lo que pasa es que va con tiempo, eso, quiero decir, que entre una cosa y otra...	<i>Sí, sí, sí, tranquilo, si quieres aquí en Barcelona a veces la sociedad de blues, a veces hacemos monográficos y entonces no sé, bueno cuando lo tengas lo hablamos, porque si no encuentras nadie que te lo publique bueno igual no sé, podríamos ayudar, no sé</i>
135	Ah, bueno, bueno, pues mira, todo se, vale, vale, pues yo te pregunto en su momento vale, vale, cuando te lo pase	<i>Sí, yo no lo hago pero sé que aquí en la sociedad de blues y bad music, bad music, pues que de esto, hemos editado monográficos, pero uno era sobre, bueno no sé, igual se puede hacer esto como un monográfico, o por lo menos por tenerlo en la biblioteca de blues que tenemos aquí en Barcelona en Hospitalet que es un centro cultural del blues y que lo tengamos aquí para que toda la gente lo pueda leer</i>
136	Vale, vale, pues, pues, sí, sí, sí, pues lo hablamos, incluso mira pues ahora estaba pensando incluso, ahora no lo tengo aquí en el portátil porque es el portátil nuevo, pero de pasarte lo que llevo, quiero decir, lo que hice con ellos, aunque ya te digo que es muy académico y muy así del tema de la psicología y tal, los autores de la psicología cultural y bueno puede ser un poco demasiado a lo mejor eso, académico y tal, pero lo mismo te lo paso por si le quieres echar un vistazo	<i>Vale, como tú quieras, pero si prefieres esperar a que lo tengas más homogéneo pues mejor y así ya lo tengo todo, como tú, entonces tú mismo, yo para mí si necesitas más cosas no lo dudes de contactar</i>
137	Vale, vale, pues muchas gracias mira acabo de ver los dos emails, o sea el email, que me has enviado, ¿no?, es Víctor Uris arroba ono punto, es esa la dirección	<i>Yo creo que es esa, porque tengo dos o tres mails</i>
138	Ajá y también la entrevista que os hicieron, vale, vale lo tengo aquí	<i>Sí, esta es a él, la entrevista de él, solamente a Víctor pero está en inglés pero te da una idea de, está muy bien la entrevista y la contestó, el escribió esa entrevista, la respondió por escrito, entonces yo creo que te gustará, espero que te guste</i>
139	Vale, vale, pues muchas gracias Montse, que ha sido un placer y muchas gracias por tu amabilidad y por tu disponibilidad para hacer	<i>Perfecto Marcos pues igualmente, un placer y que vaya todo muy bien</i>

	esto, a ver si alguna vez que vaya por Barcelona alguna vez que vayamos, por Barcelona te pillo en algún concierto o algo y puedo ir a verte y ya nos conocemos en persona y te saludo	
140	Muchas gracias, que vaya todo muy bien con los bolos que tienes, mañana creo que tienes uno, ¿no?, me parece, ¿no?	<i>El domingo bueno hacemos un bolo benéfico pero bueno (risas), que vaya bien eh, vale suerte, adiós, adiós</i>
141	Venga muchas gracias, hasta luego, adiós, adiós	

ANEXO 8: TRANSCRIPCIÓN QUIQUE BONAL

INTER- ACCIÓN	ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL	ENTREVISTADO: QUIQUE BONAL
1		<i>El domingo</i>
2	El domingo, ¡ah!, ¡qué bueno!	<i>Sí</i>
3	¡Ah! ¿La de Intruders es con Mingo?, ¿puede ser?	<i>Sí, sí, sí</i>
4	Con Mingo, ¿no?, sí, a Mingo estuve yo entrevistándole también por Skype	<i>¿Hace mucho?</i>
5	Hace un par de semanas, puede ser, no me acuerdo exactamente, un martes o un miércoles, sí	<i>Ya</i>
6	Pues si quieres empezamos...	<i>Vale...</i>
7	Si tú ves que de tu hija o algo en un momento me lo dices y ya está, no hay problema, yo también tengo la mía igual por aquí	<i>No, está aquí la madre con ella, empezamos cuando tú quieras</i>
8	Mira yo quería empezar la entrevista, la suelo empezar de una manera un poquito general y abierta, ¿no?, no muy específica, preguntando ¿qué significa, por ejemplo, para ti el blues en tu vida?	<i>¿En mi vida? Um... (piensa) Bueno pues ha sido como un, pues digamos un hobby, yo no me dedico a la música profesionalmente, entonces pues ha sido una forma de encontrar digamos otro medio de ingresos por un lado, de conocer mucha gente, de viajar, de meterme en un mundo que realmente me gusta</i>
9	Ajá, o sea, el valor que le das y en relación a qué, ¿cómo me podrías tú decir, el valor que le das tú al blues...? O a la música...	<i>¿Pero como música?</i>
10	O a la música, sí, sí, sí	<i>Vale, a la música pues es una música con la que digamos empecé a dedicarme más en serio a la guitarra porque es un tipo de música que no es muy difícil para el que coge la guitarra por primera vez, son básicamente tres acordes, con una escala puedes ya empezar a hacer tonterías, y luego te das cuenta de que casi toda la música que te gusta pues está relacionada con el blues, que el blues es como una base común de la mayoría de músicas... La música moderna, entonces bueno pues el blues para mí fue eso como un, buf, un volver a, volver no, encontrarme con el origen de la música que me gustaba y por otro lado, como te comenté, pues es una forma de vida en cierto modo, ¿vale?, ya sabes que lo compagino con mi trabajo pero bueno, dentro de lo que cabe, sí</i>
11	Sí, sí, o sea, una forma de vida en cierto modo, ¿no?, dices tú...	<i>Sí, sí</i>
12	Vale, de hecho, tú me estás diciendo, volver al origen de la música que te gustaba, yo suelo empezar también hablando un poquito de las primeras músicas que tú recuerdes, de las primeras canciones o músicos que escuchabas o grupos	<i>Sí, mira pues, tengo un primo que es mayor que yo que es de Madrid y siempre le ha gustado la música, entonces nos veíamos en vacaciones, en Navidad, Semana Santa, y cuando yo era todavía un niño pues él venía de Madrid con las últimas novedades de vinilos y de discos, siempre me estaba poniendo al día, pues los Eagles, Supertramp, Queen, en fin, música americana muy buena, de rock'n roll, los Beatles por supuesto, y él fue un poco el que me empezó a, un poco a educar musicalmente, ese tipo de música que te estoy comentando, todo música setentera, hombre ya cosas más de los ochenta y eso pero bueno la música que realmente me gustó y me marcó fue esta que él ya consideraba clásico, entonces todo esto me gusta</i>
13	O sea que ¿entraste por el blues-rock británico a lo mejor había por ahí algo?	<i>No, no, no, no, ¡qué va!, ¡qué va!</i>

14	No, ¿no?	<i>Empezamos, porque mi primo toca la guitarra entonces él también fue el que me enseñó los primeros acordes, así de este tipo de música pues quizá Dr. Feelgood, no sé si te suenan</i>
15	Sí	<i>Un grupo británico</i>
16	Británico	<i>Esos sí, ¿no?, pero es más rock-blues que, sí, eh... Pero ya lo que es el blues, blues lo descubrí ya más tarde</i>
17	¿Lo primero que recuerdas, lo primero que recuerdas de blues que escuchaste?	<i>Um... A ver, déjame que piense, pues... (piensa mucho), no sé, algún disco que compré de, vinilos te estoy hablando, de negros de estos, de John Lee Hooker o Lightnin Hopkins, muchos los compraba sin saber ni quiénes eran, yo simplemente veía un negro con una guitarra y...</i>
18	¿Pero te había llamado la atención?, ¿no?, algo, ¿qué te llamó la atención para tú digamos irte a uno de Lighnin' Hopkins y esta gente? ¿Algo de tu primo o algo que tú ya por tu cuenta o...?	<i>Es que no te podría decir, yo creo que ya vas captando la idea general de que el blues es como un poco la base de todo, y ya sabes que el blues pues originalmente lo cantaba un negro con una guitarra o armónica, y que es una música relativamente simple armónicamente, tres acordes, tal y cual, entonces, pero no tengo una idea muy definida ni una, un descubrimiento así momentáneo, sino algo como más difuso</i>
19	Más difuso, vale, vale	<i>(asiente)</i>
20	Y desde ese primer contacto con la música que tuviste a través de los discos de tu primo y como lo ibas descubriendo, ¿cómo se desarrolló, Quique, eso luego?, ¿empezabas a tocar con amigos?, ¿o empezaste a aprender el instrumento o autodidácticamente o...?	<i>Sí, empecé un poco con él, me enseñaba dos o tres acordes, pero claro, eso no, no sonaba, y recuerdo que di unas clases de guitarra flamenca con un profesor que venía a mi casa, un señor ya mayor que había sido en tiempos muy buen guitarrista, pero aquello no me acababa de convencer, entonces ya, bueno, compré mi primera guitarra española, y a partir de ahí, entre lo que me enseñaba mi primo, los amigos, pues, yo creo que como todos un poco, en plan autodidacta, totalmente, sí</i>
21	Sí, ¿no?	<i>Sí</i>
22	Y empezabas a formar los primeros grupos y tal aunque no, aunque no fuerais a lo mejor de muchos bolos y tal pero por lo menos ibais entrando por ahí, ¿no?	<i>Sí, mi primer grupo en realidad yo estaba tocando el bajo porque mi primo, este que yo te digo que es guitarrista, pues le gustaba mucho el rock'n roll, hicimos un grupo para un verano, en Punta Umbría estuvimos tocando en un sitio, una discoteca haría una semana o cosa así, entonces me comió la cabeza para que me comprara un bajo porque no había bajista en el grupo, y bueno yo empecé a tocarlo, a aporrearlo más bien, pero bueno me sirvió para, como primera experiencia, tenía dieciséis años, y fue en verano y, después de eso la verdad es que pasó un tiempo considerable hasta que me reuní con más gente para hacer un grupo así digamos más estable</i>
23	Ajá, que, que, entonces, pero ¿tocabas por tu cuenta para ti, no?, ¿o ibas aprendiendo o lo tenías un poco aparcado o...?	<i>Bueno en casa escuchaba música con discos, me ponía a practicar, luego con los amigos cuando nos reuníamos, salíamos por ahí, íbamos de juerga, o una fiesta, sí, nos poníamos a cantar canciones, cuando íbamos de excursión, tú sabes, fiesta, lo típico</i>
24	Sí, sí	<i>Sí</i>
25	¿Y tú recuerdas cuando empezaste a escuchar música cómo era España en aquel momento referente a la música o la relación de la gente con la música, o lo que pasaba...?	<i>Um (lo piensa mucho), no tengo esa visión de la, así social de la música, lo veo como algo más personal, sinceramente no te podría contestar a esa pregunta, es decir, te puedo hablar de la relación que yo tenía con la música pero no cómo la vivía...</i>
26	Sí, sí, ah, vale, vale, pues dime, dime...	<i>Social, sinceramente es que no sé, no tengo una percepción clara</i>
27	No, no, pues cuéntame en tu caso particular, como tú me dices	<i>Sí, vale, pues, no sé, lo que te comento, fue quizá la época del instituto, cuando empecé ya a tocar un poquito más y junto con los amigos pues eso, era como un punto de encuentro, el, íbamos a</i>

		<i>muchos conciertos, nos movíamos mucho con la música, estoy hablándote ya de como de los ochenta, ¿no?, de la movida o de los grupos que venían a lo mejor a Huelva, de El Último de la Fila, Los Rebeldes, Radio Futura, en fin, todo ese tipo de cosas, nos movíamos bastante por ese, en ese mundo, ¿no?, de ir a ver conciertos, de intercambiarnos discos, cintas, eso era mi percepción, mi relación con la música, así más con el grupo de amigos</i>
28	Claro que era una cosa más de experiencia, ¿no?, con los colegas	<i>Sí</i>
29	Claro	<i>Sí</i>
30	Y digamos que, ¿a partir de, de cuándo ya tú empiezas digamos a incorporar?, ¿cómo empiezas tú a incorporar lo que vas escuchando del blues o de cualquier otra música?, ya te digo, yo lo centro en el blues pero si tú en cualquier momento, ya te digo, me quieres decir, bueno sí, blues o esto, lo que sea, pero, ¿cómo has ido tú incorporando a...?, o por ejemplo, ¿qué es lo que empezó a interesarte de verdad de, por ejemplo, del blues, no?, aparte de que me has dicho eso, que viste que era el origen de muchas cosas y la base, ¿no?, pero, ¿tú empezaste a investigar algo de blues, tanto ya sea técnicamente o de la vida de estos bluesmen o algo?	<i>Fue poco a poco, como, eso, al principio pues me gustaba la música digamos más pop, el rock'n roll, los grupos clásicos, ¿sabes?, eran, tú me has hablado de blues-rock británico, pues sí, Status Quo, los Who, o Peter Green, Eric Clapton, entonces recuerdo una fecha que me marcó que fue un concierto de Dr. Feelgood que fuimos a verlo a Punta Umbría, yo era casi un niño, y tuvimos un (aparece su hija pequeña y saluda) hola, di, hello!</i>
31	¡Hola!	<i>¡Hola!</i>
32	(Risas)	<i>Pues ese concierto digamos que fue un poco como, lo que sí me ayudó un poco a intentar descubrir más del blues porque fue una experiencia que me marcó, yo ver a esos cuatro tíos que salieron allí de repente empezar a dar caña, a mis amigos y a mí nos dejé flipados, ¿no?</i>
33	Sí, ¿no?	<i>Entonces luego cuando íbamos para casa, yo todavía era, ya te digo, un pequeño, y había un control de la policía, porque allí, eh, bueno pues había un olor a marihuana y hachís bastante, (risas), entonces estaban haciendo una redada, total, yo no llevaba el carnet, yo no sé si lo tenía por entonces, y me escapé así por los pinos, era de noche, total, que me vieron que me escaqueaba, me cogieron</i>
34	Vaya hombre	<i>Me metieron en la furgona de los chorizos, y bueno, una anécdota que se me quedó ahí grabada, y a partir de ahí pues sí empecé a, un poco más a ver y a investigar blues y tal, pero ya cuando me fui a estudiar a Sevilla, encontré un cartel en la Universidad, ya tocaba yo un poquito más, ¿no?, más acordes, más canciones, de un profesor americano que daba clases de blues, clases particulares de guitarra, y previamente a este tío lo había visto yo en La Carbonería, no sé si te suena</i>
35	Sí, sí, yo he estudiado en Sevilla, también, sí, sí, y La Carbonería, sí, sé el local que me dices, sí, sí	<i>Vale, pues en tiempos había más ambiente blusero, y otro concierto también que vi que me marcó mucho fue un grupo de blues de Sevilla que estaba pues Antonio Smash de batería, otro de los compañeros con los que luego coincidí en Caledonia, y este americano tocando la solista, que me impresionó mucho</i>
36	¿Quién es?	<i>Entonces por casualidad vi el cartel, se llama <u>Bishop Cochran</u>, sigue por Sevilla pero no, no es demasiado conocido, y este hombre pues me enseñó lo que es la base del blues, es decir, ya me enseñó acordes, tipos de acordes, escalas, pero todo desde un punto de vista más teórico, ¿no?, conociendo la, el mástil, lo que son los diferentes tipos de acordes, las diferentes escalas, y también me daba mucho material para escuchar, entonces sí que podría decir yo que él fue el origen mío del contacto con el blues, blues</i>

37	Ajá, oye, ¿qué grupo era ese que estaba Smash?	<i>Pues se llamaban Los Bluesters, fue uno de los primeros grupos de Sevilla de blues, te estoy hablando de hace...</i>
38	¿Eso era en los ochenta, Quique?	<i>Sí, todavía no eran los noventa, cerca de los noventa</i>
39	O sea que digamos que tú tuviste, empezaste a investigar bien con este hombre, ¿no?	<i>Sí</i>
40	Pero técnicamente, ¿no?, y yo también te quería preguntar, lo que rodea al blues muchas veces de los relatos de los bluesman y tal, ¿te interesaba también?, ¿te atraía eso o...?	<i>No particularmente, nunca me ha gustado mucho el rollo ese de, no sé, del, todos los estereotipos que hay alrededor del blues y tal, no, no creas, no soy mucho de leer cosas de esas, era más la música en sí, ¿no?, que, coger una guitarra y tocar algo, que, o sea expresar algo es lo que realmente me satisfacía, es lo único que me atraía, no, ¿sabes?</i>
41	Eso, expresarlo, ¿has dicho?, ¿expresarlo?, es que se ha cortado...	<i>Sí, sí, expresarlo</i>
42	Expresarlo, ese, digamos, esa forma de tocar, ¿no?	<i>Sí</i>
43	Entonces lo ibas incorporando a tu trabajo porque tú no sólo tocabas blues, ¿no, Quique?	<i>No, yo tocaba de todo, bueno todavía no podemos hablar de trabajo, ahí estamos hablando de aficionado totalmente, o sea, en mi forma de tocar, ¿no?</i>
44	Bueno pero, bueno yo te he visto tocar y vaya aficionado, vamos, que, que...	<i>No, que por aquel entonces, por aquel entonces yo era un, ya te digo, tocaba un poco por afición, lo que pasa que eso, ya iba dedicándole más tiempo y veía que iba mejorando, ¿sabes?</i>
45	Claro	<i>Sí</i>
46	Vale, y digamos ya entonces, la pregunta que te tengo que hacer ahora, referente al estilo musical de cada uno, un estilo personal, eso ya más adelante, ¿no?, ¿cómo has ido tú incorporando las cosas o lo que has ido aprendiendo de aquí y de allá?	<i>Sí</i>
47	¿Cómo has ido tú, cómo ha sido ese proceso, de tu incorporar, por ejemplo el blues, o incorporar el, cómo, cómo ha ido?, porque eso lo suelo yo preguntar a los músicos con los que hablo, ¿no?, les comento una anécdota de Chick Corea que decía que, del jazz, ¿no?, decía, sí, es que el jazz es muy creativo, cogemos de aquí y de allá, y dice, y no sé ni quién soy ya, como diciendo, en mitad de todo eso ya no sé ni quién soy, cojo del flamenco, cojo de esto, cojo de lo otro, eso en tu caso, ¿cómo, qué me comentarías de eso en tu caso?	<i>Pues yo he ido evolucionando y de hecho a día de hoy también sigo haciéndolo, empecé escuchando guitarristas de blues más clásicos, B.B. King, Albert Collins, Freddie King, en fin, todos estos, y llegó un momento que fui a Inglaterra, estuve allí un año estudiando, terminando la carrera, y allí conocí a otro guitarrista que me hizo descubrir un poco lo que era el Jam Blues, o West Coast o Swing, digamos, ¿no?, y ese estilo me gustó mucho, y desde entonces pues fue como</i>
48	¿Oye ese estilo porqué te atrajo especialmente? Porque ese me comentó Míngó que es un estilo un poco más alegre, ¿no? ¿O algo así?	<i>Sí, exacto</i>
49	¿Qué te atrajo de él?	<i>Es más jazzístico, y empecé a ver un poco que el blues como que se me quedaba un poco, no pequeño, pero que el jazz también tenía mucho que ofrecer, entonces esto era como la conjunción de los dos estilos, y creo que es mi, mi, el estilo que me definiría, entonces bueno desde el principio ya te digo, fui incorporando cosas del jazz, también del bluegrass, un poco el banjo del bluegrass, así música así muy americana, y también toco fingerpicking, ragtime, en fin, un poco de todo, y como va pasando el tiempo pues voy incorporando nuevos estilos, sin perder nunca el blues, porque está ahí, pero, ¿sabes?, añadiendo un poquito de lo que escucho de cada cosa</i>
50	O sea pero ¿el blues lo consideras tú como un norte entonces?, sin perder el blues, me has dicho, ¿no?, es como que está ahí...	<i>Sí, sí, es que es el nexo de unión de todas las músicas, es decir, ya sea ragtime o jazz o soul o funk, el blues está ahí debajo, quieras o no, siempre hay...</i>
51	Siempre, ¿no?	<i>Cuando te digo blues no te digo los doce compases o la pentatónica, yo creo que es más una cuestión de, de concepto, ¿sabes?</i>

52	Ah sí, pues eso me interesa un montón, eso, me interesa eso más de que lo de los doce compases, ¿tú me puedes comentar algo de eso?	<i>Sí, a ver, no sé, como, la música negra en general yo creo que está toda arraigada en el blues y de música negra pues tenemos toda la que a mí me gusta, empezando, ya te digo, ragtime, el swing, dixieland, todos los estilos del jazz, y muchos del blues, el blues de Chicago, el blues de Tejas, el blues West Coast, californiano este que estamos hablando, luego la época del swing, de las big bands, ya en los sesenta pues te metes más en el soul, en el funk, todo, yo lo veo enraizado con el blues, es decir, todo procede del mismo, del mismo origen, igual es una percepción personal que tengo pero lo veo también que es música negra en su origen, y bueno pues...</i>
53	O sea que, es de concepto te refieres a eso, ¿no?	<i>Sí, sí, ese concepto "música negra", digamos</i>
54	Y, oye, ¿empezabas a componer también cuando empezabas a tocar la guitarra? ¿Cuándo empezaste a componer propias canciones, propias canciones?	<i>Pues la verdad es que componer ha sido relativamente reciente porque, um, ... Siempre, ya te digo, en el blues, hombre, sí he hecho canciones de blues pero no son canciones al uso, ¿no?, si compones un blues pues básicamente pones una letra, un ritmo y un tono, y ya está, y ya tienes un blues, em, últimamente sí, sobre todo de cara al proyecto este que tengo entre manos estoy componiendo bastante y... Sí, quizás ahora, fíjate</i>
55	¿Y por qué, por qué la necesidad de componer algo nuevo tuyo...?	<i>Pues porque el proyecto este que tengo entre manos no es un grupo de blues, quiero decir, es una banda de, pues de todas estas, estos estilos que te he comentado, como un, una amalgama de todos ellos con, bueno con una perspectiva algo más comercial, entonces no, aquí sí que pegan canciones, canciones, con mayúsculas, ¿no?, no blues, con una buena melodía, a lo mejor unos coros, una estructura de una estrofa, un estribillo, ¿sabes?</i>
56	Canción, canción, ¿no?	<i>Canción, canción, sí</i>
57	Yo quería preguntarte, ¿qué opinión te merecen las mezclas del blues con otras músicas, por ejemplo, con música de aquí de la tradición, por ejemplo, del flamenco?, ¿qué te parece eso a ti, Quique?	<i>A mí no me gusta, nada</i>
58	No te gusta, ¿no?	<i>No, y mira que conozco bastante a Raimundo Amador, que podría ser digamos uno de los, ¿no?, de los pioneros...</i>
59	Ah, sí, claro	<i>Y hemos coincidido mucho con él en viajes, en conciertos, en giras, pero no, no me atrae esa, esa mezcla, no soy muy de fusiones la verdad</i>
60	Bueno, pero tú me estás diciendo que haces una amalgama con otros estilos, ¿no?, tú te refieres a la fusión esa que te he dicho del blues con el flamenco y eso, ¿no?, te refieres, ¿no?	<i>Sí, la amalgama que yo te digo la veo más natural, en cambio lo del flamenco-blues lo veo algo, no un proceso natural y, ¿no?</i>
61	¡Ah!, vale, vale, eso, eso es lo que...	<i>En un momento dado ha habido una persona que ha dicho venga voy a coger el blues, voy a coger el flamenco y a ver qué sale de aquí, ¿no?, o bueno o no lo han hecho o lo han hecho porque ha salido en ese momento, pero...</i>
62	Pero no lo ves natural, ¿no?	<i>A ver, quizá no, no es que no lo vea natural pero, por ejemplo, el jazz y el blues sí que lo veo como parte de la misma familia, el descendiente es el mismo, y todo eso que vayas tú mezclando por ahí, pero el blues y el flamenco no le veo demasiada, demasiada relación, bueno ninguna</i>
63	Vale, y entonces el blues, por ejemplo, que se adapte para que sea cantado en español, ¿qué te parece?	<i>Tampoco me gusta</i>
64	Tampoco, ¿no?	<i>No me gusta nada, no, porque no lo veo natural, a ver a lo mejor puede parecer un poco cerrado para este, en este tema pero es que no me suena, es muy difícil encontrar gente que cante blues en español y lo haga bien, hay casos, eh, que conozco, casos</i>

65	¿Sí?	<i>Pero son la minoría, sí</i>
66	Vale, vale	<i>Sí</i>
67	Y, entonces, porque eso sí suelo yo preguntarlo si lo ves forzado, comercial, si los ves algo natural y tú ya me lo estás comentando, claro	<i>Bueno, pero lo de comercial, a ver</i>
68	Bueno, comercial en el sentido de que alguien diga, oye te junto a ti y a ti, ¿me entiendes?, no, porque no tengo nada en contra de lo comercial, al revés me gustan muchas cosas comerciales	<i>No, no, todo lo contrario, todos cuando hacemos música pues intentamos llegar al máximo, o no sé, grupo de gente, entonces lo comercial en el sentido de poca calidad, sí es, es, vamos, no me gusta, pero lo que es comercial y que llegue a la gente y que a la gente le guste, es otra cosa, ¿no?</i>
69	Claro, sí, y Quique, ¿has estado, o estás, al tanto de la...?, bueno, yo sé, yo muchas cosas que te pregunte es porque quiero que salgan en la entrevista pero evidentemente sé que tú formabas parte de la Caledonia y, o, en un disco entraste, ¿no?, en el tercero me parece, ¿no?	<i>Sí, sí</i>
70	¿Qué te parece la escena musical blusera o la escena musical del blues aquí en España? ¿La conoces? ¿Estás al tanto de ella?	<i>Sí, sí, muy al tanto porque estoy de concierto casi, bueno, últimamente casi todos los fines de semana y de un lado para otro en todos los festivales y eventos, entonces te puedo decir que ahora el nivel que hay es estupendo, muy bueno, hay cada vez más eventos, a pesar de la crisis, y hay más gente que, gente joven y bueno, los que llevamos más tiempo pues seguimos ahí también, sí, es un buen momento, la verdad.</i>
71	Sí, ¿no?, ¿y te parece una escena, como otros músicos me comentan...?, porque hay otros músicos que me han dicho, sí, pero es una escena...¿la palabra que me han dicho cuál era...?, ¿purista, purista?	<i>Sí, purista, ¿músicos de blues te lo han dicho, no?, ¿o de otros estilos?</i>
72	Bueno, también músicos que no eran de blues estrictamente, quiero decir, no es que fueran bluesman, pero, no, no, ¿qué te parece eso a ti?, en tu caso, quiero decir... En ese sentido respecto a la escena musical blusera	<i>¿Que si es purista quieres decir?</i>
73	Sí, sí, no, ¿que qué te parece eso a ti, no?, si la ves así, si la ves de otra forma, si... Porque ya me estás diciendo que la ves en gran forma, claro	<i>Bueno yo lo que veo, a ver, que el blues es una música de minorías está claro, entonces pues la gente va ex profeso a verla, ¿no?, es muy raro la gente que va a un, no sé, un concierto de blues pues porque ha escuchado los artistas en la radio o porque salen en los 40 principales o porque pasaba por allí, que también ocurre, en muchos festivales de los grandes que tocamos últimamente pues si se hacen en un sitio público grande hay gente de todo tipo, chavales jóvenes, gente mayor, ¿sabes?, lo del purismo, pues sí, hay gente que... No sé, ve que tienes que tocar blues única y exclusivamente sin mezclar a lo mejor con otros géneros, ¿sabes?, que tiene que ser un determinado tipo de blues, en fin</i>
74	O sea ya no sólo es que alguien hable de purismo referente a mezclar el blues con músicas que parece que no tienen sentido, ¿no?, como con el flamenco y tal sino que incluso dentro del propio blues, ¿no?, que se mezcle el blues de Chicago con el blues de tal, ¿no?	<i>Sí, exacto</i>
75	Que hay gente que no lo ve...	<i>Sí, sí, purista, sobre todo, bueno...</i>
76	Porque en tu caso sí mezclas dentro del blues e incluso lindando con el jazz y esto, sí mezclas, y sí unes cosas, ¿no?, que es lo que me has dicho, ¿no?	<i>Sí, en mi caso sí, sí me gusta, pero siempre intentando que todo tenga una congruencia, que no, que sea algo homogéneo, que haya un concepto, ¿sabes?, lo que no me gusta, eso, son las mezclas de estilos a los que no les veo relación como, para mi caso, lo de flamenco y blues, que claro, es un estilo que a mucha gente les gusta y está ahí, pero no...</i>

77	Y, ¿cómo crees que ha ido cambiando tu relación con el blues desde que empezaste a escucharlo, desde esas primeras clases que diste con...?	<i>Sí, pues mira...</i>
78	¿Cómo crees que ha ido cambiando?	<i>Cada vez me gusta menos escucharlo y más tocarlo, escucho muy poco blues, lo que sí me gusta es tocar, tocar, pero ver y escuchar otros intérpretes cada vez menos</i>
79	Ajá, ¿oye y tú a qué crees que se debe eso?	<i>Pues no sé</i>
80	Eso me lo han dicho varios, eso me lo han dicho	<i>Es que, hay quizá ya poco que descubrir, entonces bueno, sí, es que tampoco escucho mucha música, sinceramente, pero cuando escucho música lo último que pongo es blues, a lo mejor pongo algo por decir tengo que estudiar un tema, un repertorio, un solo, pero por disfrutarlo, no, no lo pongo</i>
81	¿Pones otra?	<i>Sí, pongo otra música, la que sea</i>
82	Yo también suelo preguntar, ¿crees que el blues tiene alguna relación con la forma de ver la vida?	<i>A lo mejor para los negros de los años veinte o treinta pues sí porque era una forma de vida pero hoy en día, no sé, no... La gente que toca blues no tiene un patrón, que yo conozco eh, no tiene un patrón de vida común, son gente de diferentes ámbitos y, no sé, y diferentes orígenes, entonces yo te digo que no, es una afición común, eso sí, pero una forma de vida, en mi opinión no, te digo basado en mi experiencia personal, ¿no?</i>
83	Vale, vale, claro, y ahora te hago la pregunta, cuando al principio me comentaste lo de, cuando al principio estábamos hablando de, la primera cosa que te comenté de qué significaba el blues en tu vida, que me comentaste que una fuente de ingresos, ¿no? y la, me comentaste	<i>Una fuente de ingresos pero, pero poca, (risas), pocos ingresos</i>
84	Bueno pero dijiste "forma de vida" en eso te referías no ya como tú dices de lo de los negros pero... ¿Te referías a eso o...?	<i>(Piensa mucho), eh, a ver, para mí el blues, yo si no tuviera el blues o eso yo no creo que hubiera sido muy distinto a como soy, ¿sabes?, es que es una afición, una música, y ya te digo que me ha embarcado en una serie de actividades y de vivencias pues que de otra forma no hubiera vivido, pero yo como persona no creo que hubiera sido diferente ni hubiera tenido una forma de vida distinta, ¿sabes?, es como una...</i>
85	Y eso lo... Sí, sí, dime, dime	<i>No, como una parte de lo que vives que es agradable y que es un hobby que te gusta pero que no te condiciona hasta el punto de decir, oye, soy así porque soy un bluesman y tal y cual, no</i>
86	O sea si te dicen bluesman no... No te sientes...	<i>Bueno, bluesman, a ver, porque toco la guitarra y toco blues pues sí, en ese sentido sí, pero es que, ¿qué es un bluesman?, es que no sé, a lo mejor hay un estereotipo de eso, de alguien que está todo el día borracho o buscando a mujeres porque le ha dejado la que tenía o, ¿sabes?, pues son estereotipos muy, muy concretos, como, no sé, como en el flamenco pueden a lo mejor existir, ¿no?, en algunas letras y tal, pero...</i>
87	Yo suelo preguntar también eso en relación, ya no sólo con el blues, estamos hablando del blues pero, ¿la música tú crees que tiene alguna relación por ejemplo con la formación de valores, para con las personas, o para ti?, ¿no?, como formarte cierto tipo de valores para relacionarte con la gente o por ti, ¿en tu caso por ejemplo podríamos decir algo?	<i>Bueno, como te decía antes el hecho de haberme dado la oportunidad, eso, de conocer mucha gente, un grupo de personas que la mayoría son bastante aprovechables, pero creo también que la música como una disciplina es bastante buena como cualquier otra actividad, ¿no?, ya sea el deporte, ya sea cualquier, no sé, cualquier actividad que te suponga dedicarte a ella y concentrarte en ella para ir mejorando creo que en general es bueno para cualquier persona, la música en general</i>
88	Entonces, ¿tú crees que la música...? Eso, también te lo quería preguntar, ¿tú crees que la música, que no ya el blues, pero la música puede cambiar el mundo?	<i>Bueno, de hecho sí que lo cambia, ¿no?, hay, no sé, yo creo que un mundo sin música no nos lo podríamos imaginar porque todos lo tenemos presente en el día a día, ¿sabes?, que cambie el mundo o no pues quizá, quizá en la época de los sesenta, a finales de los sesenta, cuando todo el movimiento hippie y eso pues fue, había</i>

		<i>muchos más himnos y la gente pues se unía en torno a una canción y sí era un medio de comunicación muy poderoso, hoy a lo mejor no tanto pero yo creo que sí influye</i>
89	Influye, ¿no?	<i>Sí</i>
90	Vale, em, hay una cosa también que te quería preguntar, ¿qué sentido le das tú a estas dos preguntas, a bueno, a esta pregunta que le hicieron a Jimi Hendrix no sé dónde, que decía, ¿se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero? Y dijo Jimi Hendrix, sí, sí, cuanto más dinero ganes, más blues puedo hacer, ¿qué te parece esa...eso?	<i>Sí, yo es que creo que lo del, el blues, es que hay un estereotipo pues que está relacionado pues con eso, con una determinada raza, con un determinado perfil sociocultural o económico, pero es que esto hoy en día no tiene ningún sentido porque como te digo, yo, ya te digo, personalmente la gente que conozco que hace blues es de todos los estamentos, de, hombre, diferentes ideologías, bueno, la verdad que es más de izquierdosos, eso hay que admitirlo, pero que no hay un perfil...</i>
91	¿Ah, sí?...	<i>¿Sabes?, entonces, no hace falta ser pobre para tocar blues, ni hace falta ser rico, en fin, ni hace falta estar triste, ni hace falta que te haya dejado la novia ni... En mi opinión eh</i>
92	Vale, vale, ni hace falta estar triste, ¿no?, o sea, esa idea que se tiene del blues como algo...	<i>(Me corta, rápidamente) Que no, que no, que no, si es que además el blues, es que hay tantos estilos, como te digo que, a lo mejor sí, volviendo a lo del purismo, pues sí, es el típico blues antiguo con esas letras... Pero hoy en día hay tantas variedades de blues, está el blues más alegre tocado por blancos con otro tipo de letras entonces no, no, no, yo el estereotipo ese no, no lo comparto</i>
93	Eso, eso, vale, oye hay una cosa que me ha llamado la atención que también lo comenté con Mingo, que, eh, tú no consideras, tú te consideras músico pero no, no, tú me dices, no, que yo no soy profesional, yo me dedico a otra cosa, ¿no?	<i>Sí, sí</i>
94	¿Qué me puedes decir al respecto?	<i>A ver, quizá sea más músico que muchos de los que se consideran músicos hoy en día, ¿no?, cualquier de estos que sale y se pone a cantar, pues no sé ya por los años que llevo simplemente, pero por otro lado no soy músico en el sentido de, de que hay otras personas que se dedican en cuerpo y alma al instrumento o a su voz y viven por y para ello, ¿sabes?, en ese sentido</i>
95	Sí, que lo tienen como algo, como lo primero, ¿no?	<i>Sí, es su medio de vida, su único y exclusivo medio de vida</i>
96	Y para ti, digamos que es, dentro de tu primer medio de vida o, una ayuda o algo que vehicula una afición también, ¿no?	<i>Sí, eso es, sí</i>
97	Vale, ¿el futuro del blues cómo lo ves?	<i>Ahora mismo, como te he comentado, lo veo bien, o sea, a día de hoy, a lo mejor dentro de un año o dos, pero mira están saliendo, como te digo, nuevos músicos, más festivales, parece que la gente se mueve un poco más y que le sigue atrayendo y a pesar de todo el tiempo que ha pasado pues no ha muerto, ¿no?, es una música que es tan antigua y sigue ahí</i>
98	Sigue ahí, ¿y a ti en relación al blues cómo te ves? Bueno ya me has comentado que tienes proyectos, ¿no?, aunque no sean de blues exclusivamente, ¿no?	<i>Sí, de hecho el proyecto este que tengo, que tenemos nuestro primer concierto este domingo, pues es con Vicky Luna, con la cantante esta con la que colaboro también, y dos músicos muy buenos, pues aquí estoy colaborando con Mike Vernon, no sé si te suena, es un productor británico muy, muy importante que está viviendo ahora mismo en España, en Antequera, y produjo el último, o sea, el penúltimo disco nuestro de los Blues Intruders, y este hombre produjo, pues ya te digo, fue un poco el artífice del revivir del, del resurgir del blues en Europa, te estoy hablando de los sesenta con Eric Clapton, Peter Green, Ten Years After, Fleetwood Mac, toda esta gente, John Mayall, y para mí es un honor estar trabajando con él, entonces estamos componiendo canciones juntos y él un poco me asesora pues en todo lo que es la línea a seguir, ¿no?, de no hacer cosas que a lo mejor se salgan del concepto, pero es una cosa no</i>

		<i>estrictamente blues, hacemos temas que son más comerciales o algo más swing, más rock'n roll, ¿sabes?, pero sin perder el nexo común que es el blues</i>
99	Lo vas haciendo con él, ¿no?	<i>Sí</i>
100	Con Mike Vernon, este hombre ya es mayor, ¿no, Quique?	<i>Sí, tiene 70 años creo que ha cumplido ahora</i>
101	Eso, oye, a eso quería yo volver, cuando empezó a gustarte la música, lo que, el revival este me has comentado que no era por donde tu entraste, ¿no?	<i>No, no, no, en absoluto, eso lo he ido descubriendo después, es decir, todos estos músicos que te he enumerado ahora, pues ya es en una fase posterior cuando ya, te digo, a lo mejor empecé a estudiar un poco más el blues, a recibir clases, pues ya sí, ya incluso me compraba discos de esta gente, pero no ha sido nunca tampoco mi estilo de blues favorito, el blues británico</i>
102	Y con el profesor no era eso lo que investigaste...	<i>No, no</i>
103	Sino los originales, ¿no?	<i>Sí, (duda), tampoco eh, este profesor lo que me, lo que me dio a conocer es más un poco el blues de Chicago, de los cincuenta, de los sesenta, y los grandes guitarristas, ¿no?, B.B. King, Albert Collins, ya te digo, yo qué sé, todos los monstruos de la guitarra</i>
104	Vale, vale, vale... Bueno yo creo que...	<i>¿Cuántos, cuántos entrevistados llevas?</i>
105	Pues llevo (dudando) cinco, cinco llevo, cinco, sí, porque, bueno ya entrevisté a Álvaro, no sé si conoces a Alan Bike, ¿te suena?	<i>Sí, sí, coincidí con él hace cosa de un mes y pico en, en Cádiz que tocamos juntos</i>
106	¿Ah, sí?	<i>Sí</i>
107	Pues a él lo entrevisté hace tiempo ya para otro trabajo, digamos que de ahí surgió, surgió este tema, y sí también entrevisté, he entrevistado a Malcolm Scarpa	<i>Sí, un personaje, eh...</i>
108	Sí, sí, sí, sí	<i>Malcolm es un personaje</i>
109	¿Tú lo conoces, Quique?	<i>Sí, sí, sí lo conozco, coincidimos en una época que tocábamos en Caledonia e iba él a dúo con Naco Goñi, y bueno pues eso, de los viajes juntos, de los hoteles, un personaje, la verdad que es un tío curioso</i>
110	Oye, no te he preguntado por Caledonia, porque eso fue digamos cuando tú te empezaste a dedicar a la guitarra de un poco, un poco más, ¿me dijiste cómo?	<i>(ruido de teléfono sonando) Sí, sí, pues mira, cuando estaba en Sevilla estudiando, ¿puedes coger el teléfono Mari?, cuando estaba en Sevilla estudiando pues empecé a dar clases con este americano como te he dicho, y bueno conocí al bajista de Caledonia, Paco Martínez se llama, e hicimos un grupo, algo así un poco, no sé, por echar el rato, pero a partir de ahí ya surgió una amistad y empezamos a trabajar en más cosillas, total que entré en otro grupo que se llamaban Los Vagos, Los Vagos, y estaba un día tocando con ellos en el Fun Club y estaban esta gente de Caledonia viéndome y bueno, pues necesitaban otro guitarrista y me dijeron oye, ¿te apetece?, y yo encantado porque para mí eran mis ídolos, ¿sabes?, yo iba a los conciertos allí, los veía tocar y yo flipaba con ellos, entonces a partir de ahí pues entré en Caledonia, estuve unos pocos de años y bueno luego ya seguí con otros proyectos, siempre he estado con Mingo, después de Caledonia hicimos los Blues Machine, luego los Blues Blasters, y ahora los Blues Intruders, o sea que con Mingo prácticamente mi carrera de blues ha sido desde el principio</i>
111	Con Mingo, ¿no?	<i>Sí</i>
112	Siempre, ¿no?	<i>Sí</i>
113	Y, el primer, ¿tú qué entraste en el tercer disco de Caledonia, no?	<i>En el tercer disco, sí, yo creo que el tercer disco, bueno luego ya pues por motivos, no sé, estaba también Lolo, Lolo Ortega, entonces pues salió de la banda, y luego un poco cuando él vino pues ya, yo</i>

		<i>ya salí también, y me dediqué a otras cosas, ¿sabes?, pero bueno para mí fue una etapa que recuerdo con, con cariño, ¿no?, porque eso, era una época que, digamos que éramos los pioneros, por lo menos en Andalucía, de este tipo de música y había mucho trabajo, la gente iba bastante a los conciertos, entonces sirvió un poco para abrir el camino también</i>
114	Tú aunque antes me has comentado lo de la música que te parece un poco más tema personal que social, ¿tú cómo ves que se aprecia la música aquí en España, qué me puedes decir...? La música ya te digo, blues o música en general, pero...	<i>A ver, la música en general yo creo que como cualquier otro país de nuestro entorno pero con respecto a ver la música, digamos, buf, es que de calidad no me gusta decirlo, ¿no?, pero lo que es blues, jazz, ese tipo de músicas como más selectas pues estamos muy por detrás de muchos países de, vamos de Portugal mismo estamos bastante detrás y con el resto de Europa pues bastante, ¿sabes?</i>
115	O sea que no ves tú que aquí en España haya mucha...	<i>Mira, lo que sí veo es lo que te comento, me parece que hay un buen momento para el blues pero que aún así, comparando con lo que conozco de Europa, estamos por detrás</i>
116	Sí porque digamos que esto te ha servido también para, me dijiste, para viajar y tal, ¿no?, me dijo Mingo también que había estado en un montón de sitios conociendo mucha gente y tal, que eso le había...	<i>Sí, sí</i>
117	Le había enriquecido, ¿no?, ¿qué me puedes decir tú también?	<i>Claro pues, bueno pues, sí, solemos salir al extranjero y participar en festivales donde conoces gente del mundillo pues de otros países, y sí, es bastante divertido, porque nos une a todos la afición por el blues y bueno, muchas cosas en común, haces bastantes amigos, entonces sí se pasa bastante bien, sí</i>
118	Bueno pues, ya para terminar, ¿tú te ves fuera de la música o no puedes vivir sin música o cómo te ves en el futuro con esto?, porque tú me has dicho que es tu afición y...	<i>Bueno, cada vez me estoy dedicando más a ella, ahora mismo tengo varios frentes abiertos y hombre, creo que voy a seguir, no me gustaría dedicarme a otra cosa exclusivamente, siempre me gustaría tener la música por medio; por otro lado dedicarme profesionalmente a ella ahora mismo un poco que lo descarto, ¿no?, por la incertidumbre que hay y porque también es duro dedicarte solo a la música, yo tengo amigos que son profesionales y que se dedican a ella exclusivamente y, bueno, les cuesta trabajo llegar a fin de mes, eh, y te estoy hablando de números uno, no de un cualquiera, de grandes instrumentistas, pero bueno</i>
119	Joder, ¿así está la cosa, vaya tela, no?	<i>Sí, está la cosa regular, bastante regular, sí, date cuenta también que han caído mucho las ayudas públicas, la administración ya no, casi no pone dinero para cultura, y la iniciativa privada pues tampoco hay, entonces está muy difícil, está muy difícil, es un momento difícil porque ha decaído digamos los dos, las dos fuentes de ingresos que había para música, para el blues en concreto pues tenías los bolos así medio bien pagadillos en bares, discotecas, eventos, y luego los mejor pagados que eran lo que organizaban pues ciclos de diputación, o en ayuntamientos, ¿sabes?, pero por ahí está la cosa... Está regular</i>
120	Está regular, ¿no?	<i>Sí</i>
121	Porque, pero, me dijo Mingo que había muchas asociaciones de blues y tal, ¿no?, que se, que se unían, ¿no?, y que organizan festivales y tal, ¿no?	<i>Sí, lo que te comento de que están saliendo bastantes cosas en el tema blues, las asociaciones pues son otra manifestación de esto, pero eso tampoco implica que cobres más dinero, sino que hay más conciertos pero bueno, el caché es muy poco y básicamente se sufragan con las aportaciones de los socios, ¿sabes?</i>
122	Ya, ya, ya, bueno pues no sé, ya no tengo mucho más que, desearte, darte las gracias hombre por haber...	<i>Nada, a ti Marco</i>
123	Y encima que tenías ahí a la pequeña y tal, y bueno	<i>Sin problema</i>

124	Y desearte mucha suerte con el concierto del próximo domingo y con el nuevo proyecto, que tiene que ser ilusionante, ¿no?	<i>Sí, ¿tú dónde estás, en Cádiz, ahora mismo?</i>
125	Yo soy de Rota, sí, en Cádiz	<i>Estás en Rota, vale</i>
126	¿Dónde tocas ahí, en Sevilla?	<i>Toco en Las Cabezas de San Juan</i>
127	En Las Cabezas de San Juan	<i>Sí, que ¿tú no eres de los que va a conciertos también o...?</i>
128	Yo sí, hombre, lo que pasa es que con la pequeña ahora como que me muevo menos y aparte si me muevo me muevo un poco más cerca porque claro Las Cabezas me pilla ahora un poco pero, pero, no sé si tú tocabas con Mingo en, en Cádiz dentro de poco, creo que era en Diciembre, ¿o no eras tú?	<i>Toco con Vicky, con Vicky Luna</i>
129	Pero por aquí cerca creo que era, no me acuerdo, lo vi en tu página web	<i>Sí, tenemos una cosa en Conil y otra quizá en Cádiz capital, es que todavía no tengo la confirmación pero, pero vamos si has visto la página mía ahí iré poniendo todo lo que hay por si te interesa, podemos coincidir</i>
130	Claro, si es en Cádiz capital yo voy varias veces, o sea, suelo ir allí a ver conciertos, a Cádiz	<i>¿Sí?</i>
131	Sí, me pilla más cerquita y suele haber más conciertos que por aquí por Rota, así que a ver si coincidimos alguna vez y sería un placer, vamos, oye hay una cosa que no te he preguntado, ¿tú tienes músicos con los que te identificabas o te sigues identificando, a la guitarra o...?	<i>¿A nivel musical?</i>
132	Sí, sí, sí, claro, claro	<i>Sí, hombre, en el blues, sí, hay muchos, y en el jazz, hay tengo bastantes que me gustan, a lo mejor son nombres, bueno, casi seguramente desconocidos para la mayoría pero sí, sí que tengo, claro</i>
133	Pero que te hayan marcado así como, como, porque, ¿tú tienes una parte autodidacta, no?	<i>Sí, también</i>
134	Y otra parte que te marcó este hombre, ¿no?, bueno, tu primo primero y después este hombre, ¿no?, pero que te haya marcado así por tu cuenta que tú digas...	<i>¿De gente que he escuchado, dices?</i>
135	Sí, sí, incluso que no sean...	<i>Ah, sí, sí, un montón</i>
136	Que no sean de discos sino de allí de Sevilla o de Huelva o...	<i>No, eso ya no</i>
137	O algún músico en particular o...	<i>Bueno como te he dicho va variando con las épocas, te voy a decir, a lo mejor pues descubro un guitarrista que me gusta mucho y lo estudio, ¿no?, y luego aparece otro y otro más, entonces sí que me identifico con bastantes, pero no te podría decir de uno solo, ya te digo que son fases, tuve una época al principio que me gustaba mucho B.B. King, o Albert Collins, es decir, los más conocidos, Freddie King también, pero luego ya, ya te digo, al empezar a escuchar más jazz y eso, pues es así otro tipo de guitarristas menos conocidos que es los que me han ido marcando</i>
138	Que es los que te han ido marcando...	<i>Sí</i>
139	Bueno, pues nada Quique, que muchas gracias hombre	<i>Nada, ¿estamos en contacto por Facebook?, ¿tú tienes Facebook?</i>
140	Me lo saqué el otro día por primera vez, que yo no tenía	<i>Pues nada, agrégame,</i>
141	No sé cómo va el Facebook, ¿te mando una invitación o cómo va eso	<i>Sí, pon, me buscas, dice, buscar amigos, y tendrás Quique Bonal y te tengo que aparecer</i>
142	Vale pues	<i>O entras en mi página y dice, añadir o enviar invitación o...</i>

143	Vale	<i>Solicitar amistad, y es una buena forma de estar en contacto con la gente la verdad, mucha gente tiene prejuicios que si tal y cual, que si, pero qué va, tú lo usas para lo que tú quieras y punto</i>
144	Ah pues mira, pues, te voy a enviar una invitación esta noche a ver si me conecto y...	<i>Venga</i>
145	Pues nada, muchas gracias Quique y mucha suerte con todos los proyectos, con tu trabajo, con tu trabajo también de la música y a ver si nos vemos algún día en algún concierto	<i>Venga, pues suerte a ti también con esto</i>
146	Ah bueno eso también te quería decir, si surge algún tipo de, de cosita de publicar, que va para largo porque esto es un proceso, te lo enseño, vale? Te lo mando o lo que sea, ¿vale?	<i>Vale, vale, genial</i>
147	Pues muchas gracias Quique	<i>Vale, a ti, ¡ciao!</i>
148	Un abrazo	<i>Un abrazo, hasta luego</i>
149	Gracias	

ANEXO 9: TRANSCRIPCIÓN LLUÍS COLOMA

INTER-ACCION	ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL	ENTREVISTADO: LLUÍS COLOMA
1	¿Qué tal?, que buenos días primero...	Buenos días, buenos días...
2	Que muchas gracias por...muchas gracias Luis por querer...bueno, ¿Lluís o Lluís, cómo quieres que te llame, es que...?	Como quieras, como quieras, en mi casa, en casa de mis padres me llaman Lluís, y en casa de mis suegros me llaman Lluís, o sea que... no hay ningún problema, como quieras, como te sea más cómodo.
3	Vale, vale, bueno pues primero pues eso, que... comentarte que muchas gracias por querer colaborar conmigo en esto, hombre, que te lo agradezco un montón, que hayas tenido la disposición	Muy bien hombre, ya ves
4	Oye te quería preguntar porque, mmm, yo miro tu web y... ayer tuvisteis jam session ¿no? Creo, ¿no? Jam session... y ¿qué tal, cómo fue, bien?	Sí, sí, bien, bien, es un sitio que llevamos ya como casi ocho meses, todos los jueves y... depende del día, yo hacía, hacía dos semanas que no iba porque eso...yo tengo el trato de que si me sale algún bolo así un poco más, más de por fuera entonces no, entonces no voy ¿no? Y... y está bien, está bien, lo que pasa es que viene poca gente pero ayer estuvo bien porque se ve que los dos últimos días que yo no he estado pues ha habido menos gente y bueno...el propietario ya estaba aquello de no sé si voy a seguir y tal...típico de los clubs de jazz (risas) pero no no, muy bien, es un sitio muy bonito además vienen, porque vamos con trío y entonces tengo invitados, ayer vino Miguel Talavera, un guitarrista muy bueno que vive muy cerca de allí y está muy bien, sí, sí, lo que pasa es que es un poco cansao porque acabas muy tarde, luego llego aquí a casa y bueno... yo es que vivo bastante lejos de donde... antes vivía en Barcelona, luego he vivido un tiempo en Sabadell y ahora vivo en una masía en medio del campo...
5	...del campo, ¡ah! qué guay...	Sí sí, es muy tranquilo, está muy bien porque tengo mi estudio y puedo hacer mis cosas y mis conciertos y todo esto...
6	Ah pues qué bien, qué bien, qué bueno...	Sí, sí
7	¿Tú me escuchas bien Luis, me escuchas bien?	Sí, sí, un poco entrecortado en algún momento pero bien
8	Bien ¿no? Vale, vale, voy a intentar a ver si bajo un poco el volumen... bueno, si quieres empezamos...	Sí
9	¿Vale?	No hay problema, vale
10	Mira yo te quería comentar, lo primero que te quería preguntar de una manera pues muy general y abierta, quería preguntarte qué significa el blues en tu vida, eh..., el valor que le das al blues y en relación con qué, de una manera general y amplia.	Hombre, el blues para mí es un lenguaje ¿no? Es el lenguaje que yo uso para comunicarme con otros músicos, y con la gente, y con, y con...es como el canal ¿no? Es lo que yo uso para, para sacar lo que tengo dentro y para que la gente pues de alguna manera me, comparta lo que yo siento, se identifique o simplemente haga un pequeño viaje conmigo cuando me escucha o... es el, es el, es el medio digamos, no el fin, para mí, y es bastante eso, ya te digo, es como ahora estamos hablando... pues es el idioma con el que nos entendemos, pues para mí es lo mismo, el blues es el lenguaje que lleva incorporado dentro ya mucha tradición y que creo que hay que respetar y hay que hablar bien, ¿no? Es aquello de "yo hablo blues" ¿no? Digamos, si usamos pues como si fuera una metáfora de un idioma, el castellano o cualquier otro lenguaje, pues creo que lo importante es respetarlo y tenerlo, y hacerlo dentro de unos parámetros en los que tú puedes jugar a cambiar cosas con el lenguaje pero teniendo muy claro de dónde viene, lo que viene, lo que es y lo que tú eres también, porque muchas veces con el blues pasa mucho que se tiende mucho, en mi parecer a... como a imitar mucho ¿no?, a estar muy preocupado de que suene como los americanos y rollo negro y todo eso, que eso está muy bien, es muy bonito, pero yo lo veo más como un ejercicio que no tanto como una cosa que realmente eh... te... claro es lo que te digo, ha de ser, para mí ha de ser un medio, no el fin, ¿no?, y a veces pues eso hay gente que quiere ser tan negro y sonar tan a negro y tal... Pero es que tú no eres de allí, yo les digo muchas veces pasa...Y el blues con el tiempo ha ido perdiendo aquella, aquella cosa ¿no?, aquella, aquel espíritu, porque los tiempos cambian, simplemente cambian, las cosas cambian, y empiezan y se acaban, como cualquier cosa ¿no? No digo que el blues se haya acabado ni mucho menos, tiene mucho recorrido, es un lenguaje que ha evolucionado pero no es el lenguaje de la misma

		manera que... no se habla de la misma manera que se hablaba hace...cuando se creó.
11	Vale, entonces digamos que ¿el valor que le das y en relación a qué es un poco la comunicación y...? El, ¿no?, eh...	<p>Exacto, sí, sí, el, el, el hecho de que me sirve a mí como vehículo para... para expresarme, expresar mis sentimientos, expresar lo que yo... lo que me sale de dentro... y ya está. Eso, para mí es eso el blues, luego te vendrá uno que el blues es, ah, la tristeza, bueno pues sí, también es la alegría, el blues es muchas cosas, ¿no? Cuando te deja una chica, sí, sí, ah..., el blues es... todo eso, sí, o sea, son maneras en el fondo de explicar sentimientos ¿no? Pero para mí el blues es... es una cosa que tú me pones ese nombre ahí pero el blues... es música en el fondo y esa música puedes entenderla de muchas maneras, desde... puedes entenderlo como si fuera jazz, como... es que es igual el nombre que le pongas a eso, no importa, el nombre solo es para venderlo, para que tú cuando vayas a una tienda de música, sepas qué vas a comprar, en qué idioma hablan ¿vale?, ¿sabes?, aquello de, bueno, es como cuando entras en una página web y ves, a ver está en alemán, en inglés, en francés, en japonés, pues venga, le doy a japonés, ¡ala!, ¿sabes lo que te digo? Yo lo veo muy así, pero en el fondo simplemente es que te quieren decir algo ¿no? Que lógicamente hay, hay músicos que en esos lenguajes y en contextos concretos han tenido mucha repercusión y han creado el estilo y han creado esa manera de hablar, bueno... es lo mismo que el boogie woogie ¿no?, ¿qué es el boogie woogie? Pues es lo mismo ¿no? O sea, esa manera de tocar, es esa manera de hacer, ¿el blues?, pues es esa manera de tocar, es esa manera de hacer, exactamente igual ¿no? Es como un recurso y... yo para mí no es aquello de “el blues es toda mi vida” o sea yo, me gustan muchos estilos de música, el blues es lo que yo más me de blues y boogie woogie porque es para que me entiendan, para que me definan, para que me ubiquen en algún sitio, pero si vienes a un concierto mío yo toco de todo menos blues, hay muchos músicos de blues... bueno, no es que no toque blues pero...en el fondo siempre hay blues ahí, pero bueno que el que es purista vendrá allí y dirá “ostia Luis tu no...esto no es el blues...”, blues, blues, a lo mejor toco dos, tres temas de blues; blues, blues (remarcando) de aquel de blues de verdad, ¿sabes?, de “esto se toca así”, entonces... pero es que esto no... no...bueno para mí no es una cosa... a mí me gusta precisamente el hecho de que... de usar el lenguaje y tocar lo que te salga, o sea, porque si no estás muy limitado a la imagen, a la estética, a la forma y entonces eso te puede servir como un ejercicio ¿no?, por ejemplo yo tengo un disco... si me enrolló mucho me paras eh que yo soy un...</p> <p>No, a ver, lo que pasa es que yo como que voy muy a saco ¿sabes? Enlazo una cosa con otra, ¿no? Por ejemplo, lo que te digo, para mí puede ser un ejercicio a nivel de blues ¿no? Pues yo que sé, yo hice un disco que lo grabé en Chicago, que era, estaba producido por Barrelhouse Chuck, que es uno de los grandes pianistas de blues que hay actualmente, es uno de los pocos que aprendió de los maestros de blues y que todavía toca y tiene una tradición, toca con Kim Wilson, es un tío, la caña, muy amigo, gran amigo mío, y yo le dije “yo quiero grabar un disco de piano solo de blues” porque me gustaba mucho y tal, y él me dijo, él escuchó los temas que yo iba a tocar</p>
12	¿Él escogió qué, los temas?	Los temas, sí, sí, yo no escogí ningún tema, el escogió todos los temas que yo iba a tocar, yo me parece que escogí uno o dos, pero la mayoría, me hizo una lista, este, este, este, este, y el ejercicio allí era intentar tocarlo exactamente como el original.
13	Ajá	Y era un ejercicio, o sea... El disco es muy bonito y tiene mucha gracia porque yo estoy intentando tocar dentro de lo que soy pues tocarlo como... como aquellos, ¿no? Entonces yo le decía, “pero Chuck, pero es que esto”, le decía, “es que esto es muy igual, ¿no?” Si yo toco igual esto, es como “qué gracia tiene ¿no?, esto ya lo ha hecho el otro”, y me decía, “no, no, es que si tu intentas tocarlo de aquella manera, habrá un momento en que

		siempre sales tú, ¿sabes?" O sea, por mucho que tú intentes imitar algo, en ese gesto, en ese momento, hay un momento que sales tú, entonces, porque tú nunca lo haces exactamente igual que el otro, ¿sabes?
14	Ajá	Entonces son dos puntos de vista, o sea, tú puedes pensar yo voy a coger e intentar tocarlo exactamente como está aquello o puedo hacer lo contrario, bueno, esto me genera a mi este sentimiento, esta manera de pensar, esta manera, este, me motiva de una manera, pues si este lo hace así más o menos pues yo lo hago así más o menos e intento expresar el mismo sentimiento que yo ten, que yo percibo, son maneras diferentes de aprender algo y después transmitirlo o filtrarlo a través tuya.
15	Aja, vale.	Pero en el fondo todo el rato es lo mismo eh, todo el rato es simplemente sacar lo que tú tienes dentro y sale, sale, porque tú eres lo que eres... y ya está.
16	Vale, vale, me parece muy interesante lo que me has comentado, yo quería también comentar una cuestión, hablar un poco de las primeras músicas que, las primeras canciones o los primeros músicos que recuerdes, ¿qué me puedes contar de esos primeros contactos?	Bueno, yo, yo mi padre tenía muchos discos y tiene, tenía muchos discos de, de la música de los 60, de los 70 y de los 50 también, entonces mi padre ha sido siempre un aficionado, mucho, a la música y a él le gustaba mucho, bueno le gusta mucho, y él caso es que eh... yo ya de pequeño estaba muy expuesto a ese tipo de música, o sea, al blues, sobre todo al blues británico, porque a mi padre le gustaban mucho los grupos de blues de Inglaterra, pues los Rolling que en principio tocaban blues, como los Animals, ¿no? como músicos de... Los Beatles por descontado, y luego pues músicos americanos también ¿no? como lo que llegaba aquí, como John Lee Hooker, Eric Clapton, bueno Eric Clapton no es americano pero bueno es la onda esta del Eric Clapton, todo, sobre todo el blues inglés, ya te digo, es lo que más me influyó a mí de pequeño. Pero mi padre tenía discos de todo, tenía discos de, tenía un disco, por ejemplo, me acuerdo un disco de Roosevelt Sykes que era una maravilla...
17	¿De quién, de...?	Roosevelt Sykes, un pianista de blues...
18	¡Ah! Roosevelt Sykes, pianista... ya era, ya ahí había pianistas rondando la casa, ¿no?	Sí, sí, porque yo el tema del piano es porque mi abuela, bueno mi tía tenía en su casa, en casa de mi abuela, tenía un piano, y entonces yo cuando, cuando llegaba a casa de mi abuela yo solo quería tocar el piano, o sea, yo me obsesioné, el piano, piano, piano, y era lo que más me gustaba, entonces yo llegaba a casa de mi abuela, no le decía... bueno, saludaba a todos, y me iba directamente al piano, o sea para mí, era lo que yo quería hacer, tocar el piano, y entonces siempre estaba allí, horas y horas y horas tocando el piano...
19	¿Eso con cuantos años Luis?	Eso con nueve, nueve años, nueve años, ocho o nueve años tendría yo así, sí, siempre me había gustado mucho la música pero a partir del piano era como "hostia, yo quiero tocar el piano, yo quiero tocar el piano" hasta que... o sea, cuando aprendí, tomé conciencia, era, era, y luego ya, siempre, siempre mi instrumento que es el piano, o sea, yo nunca en ningún momento he pensado en tocar otro instrumento. Mi padre me dijo, porque yo quería "yo quiero tocar el piano, tal." me dijo mi padre, "bueno pero, hijo, igual podías empezar con la guitarra" porque mi padre tenía una guitarra, es guitarrista, a mi padre le gusta la guitarra, y... al menos, dije bueno así se ahorra el hecho de tener que comprar un piano ¿no?, entonces ah, le dije, ah, le dije, bueno, le dije, bueno vale, entonces le cogí la guitarra, y yo me ponía la guitarra entre las piernas y la tocaba como si fuera un piano (risas) nada, era pura obsesión y algo que era lo que realmente yo quería, es que no... no había más, entonces... al principio yo escuchaba mucha música clásica, yo era un, de pequeño como que empecé a tocar clásica, tocaba algún temilla como yo qué sé Yesterday de los Beatles y tal, pero, pero lo que decían era como "si tú quieres ser pianista tienes que ser clásico", eh, "tienes que aprender el... eso es ser pianista de verdad, lo otro es... lo otro es nada", de hecho ni lo conocía lo otro, entonces para mi Mozart, Beethoven, música clásica, mi padre tenía muchísima y yo había escuchado mucho, mucho, mucho, de pequeño la influencia más inmediata, la primera

		<p>música que más me tocó fue la clásica, y yo quería aprender música clásica, al principio me fue muy difícil porque había muchos músicos... en el conservatorio de aquí de Barcelona hay mucha gente que quiere aprender música, piano clásico y eso es una, una... eso es una cosa que... que te, de alguna manera, pues a mí me costó porque... para acceder a dar clases de piano clásico había que sacar muy buena nota en solfeo y en teoría, entonces yo de teoría era bueno pero de cantar, entonar, no, nunca ha sido lo mío lo de cantar, era bastante malo, rítmicamente sí pero cantar, entonado y todo eso, no, y el dictado también era bastante malo, entonces entre una cosa y la otra siempre me quedaba una nota que como máximo podía ser un notable, ¿sabes?, un excelente nunca, porque claro como que no cantaba bien, pues excelente es para cuando lo haces todo bien, entonces solo accedían los músicos, lo alumnos que tenían solfeo a tope, digamos, o sea excelente, a las plazas de piano, entonces nunca pude entrar a hacer piano clásico en el conservatorio de Barcelona... que visto ahora con distancia era una... yo creo que es una ventaja porque... las escuelas hasta un cierto punto te dirigen demasiado, si no tienes un, si no tienes un profesor muy bueno que te, realmente sepa sacar lo que tú tienes dentro, ¿sabes? Es difícil, es difícil, tú fíjate que la mayoría o al menos los músicos, la mayoría de los músicos que yo admiro y que me gustan son músicos autodidactas, músicos que han aprendido ellos solos...</p>
20	¿Me podrías nombrar alguno de ellos así que...?	<p>Pues mira por ejemplo Barrelhouse Chuck, que es uno, luego está Bob Seeley, setenta y cinco años, que estuve tocando con él hace poco, y es una leyenda viva del boogie woogie, y él aprendió escuchando los discos y tocando, y viendo a los maestros, aprendió directamente de Meade Lux Lewis, empezó a tocar y... vamos, eso, eso es la transmisión directa que, que se ha perdido ahora mucho, ahora con el tema de internet y del youtube y todo esto, ahora es tan fácil, tú pones ¿qué quieres? ¿quieres tocar un tumbao?, pues pones tumbao piano, claka, ala, ¿sabes lo que te digo?, te sale ahí, sale un tío tocando que a lo mejor es bueno pero luego hay otro que no sabes... tu cuando no sabes nada, aquello es todo, lo bueno y lo malo junto, entonces tú puedes aprender algo que no sabes y no tiene la transmisión aquella real del músico, de la, de la persona, de la energía, ¿no? De cuando...eso es, eso es la... hay algo... entonces por ejemplo, pues eso, ya te digo, Barrelhouse Chuck o Jerry Lewis, yo soy un gran amante de Jerry Lee Lewis, este hombre no ha ido a una clase de piano en su vida, (risas) o yo qué sé, a ver, luego músicos así que sean un poco más diferentes, bueno, hay muchísimos, Professor Longhair, Professor Longhair es otro, o Dr. John, bueno Dr. John sí que igual fue a algunas clases con James Booker, no, el que dio clases con James Booker fue... fue... Harry Connick Jr, que es este, otro pianista también, esta es la onda de Nueva Orleans, y luego los pianistas de boogie woogie, Albert Ammons, Pete Johnson, Meade Lux Lewis, estos tíos eran, de hecho sólo uno, de Albert Ammons y Meade Lux Lewis, uno de ellos tenía piano, vivían en el mismo bloque de pisos y sólo uno tenía piano, entonces siempre quedaban...</p>
21	¿Sólo uno?	Sólo uno, sí, sí, entonces siempre quedaban juntos y tocaban, y así pues aprendían y se compartían las cosas, y los pianistas...
22	Oye Luis,	Dime...
23	Perdona pero, eh, entonces de la colección de tu padre, ¿lo primero que te marcó realmente fue la música clásica y empezaste a ir al conservatorio, no?	Exacto, sí
24	Y, y digamos en aquel momento que tú tienes el primer contacto y que empieza a desarrollarse ese primer contacto con la música de esa forma, eh... también me has comentado al principio, me has dicho, sí, también tenía música blues eléctrico británico y tal, pero ¿eso te llamó la atención en aquel momento o eso luego se desarrolló una vez que tú ya ibas a conservatorio y empezabas a tocar con amigos o algo...?	Sí, no, no, o sea yo iba, yo iba a conservatorio e iba a clásico, sólo hacía clásico, Mozart, Beethoven todo esto. De golpe, fuimos de fin de curso, me parece que era en tercero de BUP, fuimos a Madrid, nada, viaje de fin de curso a Madrid, vamos a Madrid, y una noche, estábamos, era una semana, no sé si estuvimos una semana, creo, era un martes, me acuerdo que era un martes, no sé por qué me acuerdo que era un martes, pero

		bueno...y fuimos a ver la película de Gran Bola de Fuego de Jerry Lee Lewis. Y yo de allí salí, bueno, ¿sabes aquello de que te hace, click, que te hace click aquí arriba, click?, se ha acabado, y digo, “yo quiero tocar esto, yo quiero tocar esto”, digo “pues si esto es superfácil”, lo veías al tío tocando aquí con la izquierda, y luego con la derecha, y digo “pero si siempre hace lo mismo con la izquierda, y con la derecha va jugando y tal, y yo quiero tocar esto, yo quiero tocar esto”... y de ahí, ahí fue un cambio real, ¿vale? Entonces los discos que tenía mi padre, que los tenía de todos, claro, los que ya no me habrían, los que no me llamaban la atención me...
25	¿Cómo, cómo, perdona? Es que se ha cortado	Sí, los discos que no me llamaban la atención anteriormente me empezaron a llamar la atención...
26	Ajá, vale, vale, vale...	Fue, fue, fue un click, fue un momento en que el, luego además me regalaron la, el disco de la película, y yo ahí horas y horas sacando todo lo que, de oído todo, a ver qué toca, qué toca, ta ta ta, ¿sabes? Y ahí,
27	¿Eso ya era, eso ya era, música tipo rock'n roll, tipo blues eléctrico?	Sí, rock'n roll, claro, sí, el disco de la película son todos grandes éxitos de Jerry Lee Lewis, pero regrabados para la película en aquella época, y hay algún tema también de blues y... porque está muy bien, es un disco que es, como que hace mucho la idea, también algún tema de country, entonces, bueno, yo ya te digo, me, mi ídolo, mi ídolo, y todavía lo es, es Jerry Lewis, ¿no? Es como... ¿no? yo toco el piano de esta manera, de lo que yo toco, que es a partir de Jerry Lewis, fue él el que me metió el gusanillo digamos, y luego ya a partir de ahí, yo ya he, fui conociendo otros músicos, ¿no? Yo hice el proceso contrario, ¿no?, normalmente uno aprende de los clásicos, o sea, los clásicos del jazz, por ejemplo, yo qué sé, Louis Armstrong, Duke Ellington, todos estos, entonces vas para delante y hay una cronología, y yo fui al revés, yo empecé con el rock'n roll y entonces fui viendo que, como dice un amigo mío, el blues es lo mismo que el rock'n roll pero más lento ¿no? (risas) ¿sabes lo que te digo? Y bueno, un poco, un poco sí, es bastante parecido, es bastante real, y entonces a partir de ahí... de hecho fue así como el tío, esto, yo tocaba en una banda de rock'n roll, con la escuela, o sea, con los amigos del instituto, y entonces vino y me dijo oye ¿tú no tocarías en un grupo de blues? Y yo le dije, “pero si yo no sé tocar blues”, y el tío me dijo esto que te he dicho, “no pero si eso es lo mismo que el rock'n roll pero más lento” y entonces a raíz de ahí, empecé a tocar blues, ¿sabes? Empecé en este grupo y en el grupo empecé a tocar blues y ahí empecé, ahí conocí a Joan Pau Cummellas que es un armonicista de gran nivel, y muy amigo mío, y bueno, empezamos juntos, entonces montamos un dúo, y a partir de ahí pues ya te metes a los grupos de aquí, o sea todo lo que es, el circuito de clubs, de Barcelona, empiezas a tocar con este, te ve este, el otro te tal, tocas con muchos... yo toqué, sobre todo al principio, toqué mucho con muchos músicos diferentes, tocaba de, como sideman, ¿no? que le dicen, y acompañante, y luego... hubo un, ya, ya hubo un momento que yo ya, ya, que eso fue sobre...
28	¿Sobre qué?	Sobre el año 2000, hubo un momento que yo necesitaba tocar mi música, o sea estaba un poco harto de tener que primero aguantar todos los rollos de grupos, que esto siempre es un problema cuando estás en un grupo siempre, pues siempre hay uno que manda, y luego quiere tocar alguna cosa que a ti no te gusta y luego acompaña, ¿sabes? Y...bueno en un primer momento lo pasas bien pero hay un momento que dices, “ostia, es que yo quiero hacer lo mío”, ¿no?, es como, y yo siempre como que ya me ganaba la vida con esto, yo estudié ingeniería industrial pero en verdad no he trabajado nunca de ingeniero industrial, siempre me he ganado la vida con la música, y no tomé la opción...
29	Ah...	¿Perdona?
30	No, ¿que tú estudiaste ingeniería industrial entonces...?	Sí, sí, yo soy ingeniero industrial especializado en mecánico de máquinas
31	Ah, pues no lo sabía...	Sí

32	Pero no, no has trabajado nunca, una vez que terminaste la carrera, y durante la carrera, te dedi, durante la carrera te dedicabas a la música y luego has seguido ganándote la vida con la música...	Yo me pagué la carrera con la música
33	Ajá, y luego has seguido con la música, la carrera como que no ha estado... vale, vale, vale...	Exacto, o sea, bueno es que ya te digo, yo como que no, no, no, (se escucha un ruido de mensaje) un segundo
34	Vale, sí, sí, tranquilo	Es que tengo una llamada aquí, un segundo, (la otra persona, su padre, aparece en pantalla en forma de fotografía tocando un banjo), no, no, ah... papa, (hola dime) oye que te llamo luego, ¿vale? (No te oigo) nada, nada, me llamas luego (vale, vale, adeu) adeu Es que me estaba agregando aquí al grupo...
35	Luís, Luís, ¿ese es tu padre?	Sí, es mi padre, sí, sí
36	Ah, porque salía con un banjo en la foto ¿no? en la foto, ¿no?	Sí, sí, porque el, el, este es el banjo de mi bisabuelo, ah, esto no te lo había dicho, de mi familia el único músico así que tenía esto era mi bisabuelo
37	¿Ah sí?	Él era el abuelo, era el bisabue, era, a ver espera, porque era, el abuelo de mi padre, sí,
38	Pero ¿cómo el único? ¿el único profesional de la música quieres tu decir o...?	El único que yo tengo conciencia de que, que, que, de mi, de mi familia era músico
39	Ajá	Que le gustaba la música...
40	Bueno ¿tu padre también, no?	¿Cómo, perdona?
41	Tu padre también, tu padre también, ¿no?	Sí
42	¿Pero tú te refieres a tocar y...?	Sí, sí, pero me refiero a músico, aquello de, ostia la familia, cual, cual, de tu familia, cuales eran músicos?, porque mi padre es aficionado pero mi padre no era músico
43	Vale, vale, vale, te entiendo ahora	Y entonces, sí, que tocaba el banjo, y bueno, era bastante músico, era bastante músico, tampoco era músico, porque para la época que tocaba no podía ser músico a tope pero era, digamos, un poco yo creo que la genética me viene de ahí, y el banjo ese que ves es el banjo que tocaba mi bisabuelo... y es un banjo que recuperamos hace poco porque, bueno eso es una historia... porque la familia pensábamos que lo habíamos perdido, porque una tía mía estaba casada con su marido, se separaron, pero el marido se quedó, nosotros pensábamos que el marido se había quedado con el banjo y un día mi tía, hace un par de años, limpiando en casa, en un trastero al final de todo encontró el banjo destrozado, y desmontado
44	Vaya...	Con todas las piezas, pero desmontado y bueno... bastante... para repararlo ¿no? Y entonces yo dije esto hay que repararlo, y lo llevamos a arreglar y sí sí, nos lo dejó nuevo, y este es el banjo de mi bisabuelo, o sea es el instrumento, la familia vaya... es, es una herencia familiar
45	¡Qué fantástica historia!	Sí, muy bonita
46	Qué fantástica historia esa, vamos, genial, me encanta que lo hayáis encontrado, hombre,	Sí, sí, hombre yo...
47	Oye, quería comentarte una cosita de esta primera etapa en la que tú empiezas en la música y que me has empezado a comentar, ¿tú recuerdas cómo era España en aquellos momentos?, la relación, un poquito, que tenía la gente con la música, ¿me podrías comentar algo de eso?	Bueno yo recuerdo, no sé... sí que sé que, por ejemplo, en aquella época, claro yo empecé mucho con la onda del rock'n roll ¿no? Con todo lo del tema rockers y tal, ¿no?, intenté hacerme tupé un par de días pero luego ya lo dejé porque mucha faena y no valía la pena
48	El tupé ¿no? (risas)	Tupé (risas)
49	Sí, sí	Y bueno no, la verdad es que, no sé es que tampoco sé qué decirte, el tipo de relación, eh...
50	Como veía la socie... yo hablo en general, un poquito el contexto social que te rodeaba, que tú veías que rodeaba, cómo era España si recuerdas algo en ese sentido o si te llama la atención o me puedes comentar algo...	No sé, yo sé, yo siempre, la cosa, la cosa que he sentido siempre es el tema este de que aquí en España a nivel cultural, y eso no ha cambiado desde aquella época, es que la gente como que no valora mucho el concepto de la música, ¿no?, en general el músico es como "bueno tú, tú qué, tú qué haces ¿no?", en la vida", bueno yo soy músico, dice "sí, sí, pero ¿a qué te dedicas, no?" ¿Sabes? Ese punto ... esto es una cosa muy, muy de España, nadie se avergüenza de no saber tocar un instrumento, pero sí que se avergüenza de no saber sumar o restar
51	Ah, mmm, te entiendo perfectamente, sí, sí, sí	¿Sabes lo que quiero decir? O sea, a mí me avergonzaría igual no saber sumar y restar o escribir que no saber tocar un

		instrumento o, al menos, no reconocerlo, mira yo no sé tocar un instrumento, pero... no me yah yah yah (expresión como con desprecio) ¿sabes? Como, le importa, hay gente que le importa muy poco el hecho de, bueno, yo no sé tocar ningún instrumento, “já, já, já” y... o sea, o aquí muchas veces se banaliza todo ¿no? con estos concursos de la tele, ¿no?, de que si ahora sale uno aquí cantando y todo el mundo se parte el culo cuando sale el que desafina, y se ríen, y luego cuando sale uno que canta y que lo hace bien, este no, esto no es divertido... ¿dónde está el valor de las cosas, sabes lo que te digo? O sea, es como, a mí me pasa mucho también cuando ves a músicos, tú ves a un músico que es un virtuoso y hay gente que el hecho de que sea virtuoso les tira pa’ tras, es como, yo, no, porque no se pueden identificar, no tienen empatía, en cambio tendrían empatía con alguien que sale y que lo hace a medias porque se ven ellos reflejados allí y eso lo podrían hacer, ¿sabes lo que te digo?
52	Ajá, si, si, te entiendo, te entiendo	Pero claro, no admiran al virtuoso, solo pocos, y si hay mucha cosa, pero en general lo que les llega más a veces es, es el, aquella persona que es más sencilla, porque se parece a lo mejor más a ellos, ¿sabes? y entonces se pueden identificar, y eso es un pequeño problema, lo entiendo, porque claro uno se identifica con lo que realmente le toca ¿no? Pero por otro lado los iconos que habrían de dar a la gente pues a nivel de mediático pues eso habría de ser muy diferente, o sea...
53	Te entiendo	O sea vivimos en un país que sale, así de claro te lo digo, sale la Belén Esteban por la tele y tiene el rating más fuerte del mundo, o sea, y lo ve todo dios eso, eso es increíble
54	Ya, ya, ya, te entiendo	Esta mujer tiene lo que tiene, y es como... y yo no quiero criticarla pero es que es lo que es, o sea, me entiendes, o sea, que, que, por favor
55	Digamos entonces Luís, que el tema cultural tanto en aquel momento que yo te pregunto de tu iniciación musical como ahora lo ves un poco, el tema cultural musical, que hay una relación de la forma de ver la sociedad la música que no te, no te gusta o no lo ves tú...	Yo creo que no se ha inculcado, es una cosa que aquí no se ha inculcado, no es como si te vas a Alemania por ejemplo que sabes que allí, muchos músicos, hay mucha gente que toca un instrumento, el hecho de que sepan tocar un instrumento valora, hace que luego tu sepas, porque tú lo has intentado, lo sabes tocar, sabes lo que cuesta y cuando tú ves a alguien que lo hace con una facilidad alucinante dices ostia...esto es muy difícil
56	Me hablas de Alemania ¿y Estados Unidos, también has estado allí, qué me puedes comentar?	Sí
57	Sí, ¿no?, también en este sentido es así, ¿no?, más o menos ¿o cómo lo ves tú?	En Estados Unidos es un poco diferente porque claro en, en Alemania todos tienes violines y casi todos tienen, tocan instrumentos de la música clásica ¿no? Pero en Inglate, en Estados Unidos, casi todos, casi toda la gente en su casa tiene una guitarra eléctrica
58	Claro, claro, significativo	Claro, porque es su cultura, es lo que son, o sea es que no... y todos más o menos tocan el bajo, o tal, entonces tú cuando vas a tocar allí, ostia, te entienden, te entienden porque lo que tú estás haciendo es un lenguaje, es el lenguaje que ellos entienden
59	Vale, vale, te entiendo	Entonces, un poco es eso, ¿no? Lo que sí que, por ejemplo, en la época que yo empecé había mucha más ilusión, muchas más ganas, había mucha más gente que tenía ganas de hacer cosas y... no estaba todo como tan como comercializado, ¿no? O sea, por ejemplo ahora aquí en Cataluña tenemos esto que es el Instituto, Centre, ¿cómo es? Institut de industrias culturales, ¿qué quiere decir?, Industrias culturales. O sea, es un centro para promocionar los, las industrias, industrias, eh(enfatiza) industrias culturales, esa es la palabra que usan, eh, industrias, quiere decir que si tú, lo que tú haces no se vende, es una mierda
60	Vaya, pues...	Ya directamente te lo dicen en el nombre casi, o sea es como, industrias culturales, ha de ser algo que genere beneficio, industria, (enfatiza) que de, la industria es algo que da dinero...
61	¿Y eso que lo están haciendo en un sitio de Barcelona?	No, esto en Barcelona, esto la Generalitat aquí, el nombre, que si tú quieres pedir ayudas o quieres, ¿sabes?, usan ese nombre, y eso es a nivel, a nivel gubernamental, o sea, para que veas cómo está de inculcado este concepto de que “no, no, si, si, si no es rentable, no vale”; oye, hay músicos que son buenísimos y que a lo mejor no venderán un disco en su vida, ¿y?, ¿cuál es el

		<p>problema? Porque el valor está en el capital, esto lo que nos pasa a todos, lo que pasa en el mundo es el capitalismo, y a los músicos les pasa lo mismo, igual que a todo el mundo. Tú necesitas, por cómo está el sistema, necesitas poder tener dinero para hacer las cosas que quieres hacer. Y eso, eso marca mucho, marca mucho, pero cuando yo empecé quizá había más asociaciones, más, no, asociaciones hay muchas ahora, cuando falta dinero siempre hay asociaciones, se junta la gente y en este sentido organizan más cosas y tal pero... pero aquella época había un poco más de... te hablo de los años 95, finales de los 90, había como más ilusión por las cosas, ¿sabes? Como que igual yo también era más, más ingenuo, y todavía no tenía tanta experiencia, no me habían pasado tantas cosas y yo lo veía un poco más así, ¿no? No lo sé... pero sí que creo que la gente con el tiempo, que yo conozco, se han ido como quemando, ¿no?, que esto lo dicen mucho, lo decimos mucho los músicos, ¿no?, “músico quemao”, ¿no?, que va allí, que... al final ya le da...le importa un pepino, quiere tocar allí, que le den el dinero e irse para casa, ¿no? Y eso es un problema porque también al vivir en un sitio en el que en general la gente no, no es capaz de valorar o de ver, la mayoría, eh, de ver lo que tiene más calidad o lo que tiene menos calidad, ¿no? Muchas veces el problema que pasa es que, uno que más o menos toque, más o menos, y ya ve que está tocando igual que el otro, que el otro sí que toca bien, ¿sabes?, y pues llega a un punto en el que bueno, pues yo ya no me lo curro más, yo así ya... ¿sabes?</p>
62	Claro	<p>Ya está bien, entonces, en el fondo, el hecho de que tú quieras mejorar, es por tu actitud que tú quieras, que tú tengas en la vida, o sea, yo puedo salir a tocar y tocar cada día lo que yo ya sé, ¿no? Esto sería una actitud, bueno pues, correcta, ¿no? Porque bueno, pues ya tienes un nivel y sabes y tocas... pero eso no sería justo para ti, al menos para mí no es justo porque entonces no estás viviendo al límite, no estás realmente intentando siempre que tocas ir más allá, ir más allá, ¿no? Miles Davis decía: cuando improvisas, cuando tú tocas hay una línea, ¿no?, esa línea, tú puedes llegar hasta la línea, que hasta donde lo que tú sabes pero es que tú has de pasar la línea y siempre has de estar pasando la línea porque si no la línea está siempre en el mismo sitio o, o se va para... o sea, o te quita, porque pierdes, pero si no la tienes que ir abriendo, abriendo, abriendo, abriendo, para tener más posibilidades, si tú no, no, no, es como estás en un globo, ¿no? y tienes que estirarte, estirarte para tener espacio, para saber y poder moverte, ¿no?, y eso es a la hora de improvisar, ese concepto es muy importante, el siempre ir a... yo ya sé lo que toco, vale, ah, hay días que estás cansado y no quieres tanto pues ir a buscar cosas pero siempre hay que salir, y en la improvisación sobre todo.</p>
63	Oye y te quería preguntar Luis, ¿en qué sentido te empezó a interesar de verdad la música blues? ¿En qué sentido, o lo primero que empezaste a investigar o rastrear del blues...? ¿En qué sentido te empezó a interesar de verdad, que tú recuerdes?	<p>Bueno, me gustaba mucho el color, o sea es como la la, la manera de sonar, o sea, a mí lo que me gustaba mucho era que era muy simple pero a la vez de ser simple, y... pues había combinaciones y notas que me gustaban, que me, que me, ¿no?, que me gustaba, simplemente, que me daba alegría digamos, entonces pues yo intentaba sacar aquello, ¿no?, y aquello es lo que más me captó, el hecho de oírles y “ostia, cómo, cómo, cómo, cómo toca este tío” pero que yo no entendía nada de inglés, yo no sabía nada de inglés, y a mí me gustó mucho aprender inglés y ahora con el tiempo he aprendido a base de hablar con otros pianistas, y echarle un morro que no veas y ahora sí, ahora sí, más o menos, soy capaz de, de, de hablar inglés fluidamente y bien, ¿no?, pero nada, al principio yo no entendía nada, o sea, a mí realmente lo que me, lo que me movía era el ritmo, esa manera de tocar, me acuerdo de unas cintas que me grabaron que eran de blues que estaban, pues eso, Memphis Slim, Roosevelt Sykes, había Otis Spam, Muddy Waters, y era todo blues, ¿no?, y ostia, la manera esa que tienen de, de, de tocar, ese ambiente que crean, eso, pues a mí realmente pues me captó la atención y... es que es una música que te toca, o sea, el</p>

		blues, como dice el Albert King, dice, ah, "If you don't like the blues you have a big hole in your soul", es como... "si no te gusta el blues es que tienes un agujero en el alma" (risas)
64	Muy bonita esa frase, está...	Sí, sí, o algo así era, algo así decía, Albert King, y lo decía en directo, "If you dont like...", es como... y eso es, eso es muy cierto, o sea, pero con cualquier música, yo creo que con cualquier música, o sea, una música que esté tocada con expresión, con sentimiento, te va a llegar, porque es algo común, o sea, es algo común a la humanidad, o sea, los sentimientos los tiene todo el mundo, entonces bueno, es una cosa bastante obvia, en el sentido de que es una cosa que, que, que, que llena, que te llega, y entonces a partir de ahí pues tú quieres experimentar aquello, ¿no?
65	¿Y tú empezaste a rastrear entonces cuestiones técnicas-musicales o también te llamó la atención algún tipo de cuestión de historias en el blues, o de lo que rodea al anecdotario blues, o...cuando empezaste a investigar un poco en el blues...?	No, bueno yo empecé, yo primero lo que me gustaba era tocar los músicos que me gustaban, o sea, tocaba un tema y me gustaba tocarlo y tal, entonces luego con el tiempo, claro, vas conociendo a este, vas conociendo al otro, ves la película de los Blues Brothers, ves la, ¿sabes?, estas cosas que son así como muy de: "¡el blues!" "¡el blues!", bueno, vamos a ver esto, venga va, y entonces lo ves y entonces ves que está Ray Charles (silencio abrupto, sorpresivo) ¿no?, ¿sabes?, y dices: "¡uy!, este sí"
	¿Cómo, cómo, que está Ray Charles, es que sale...?	Ray Charles, que sale, en la película sale Ray Charles, ¿sabes lo que te digo?, este sí... y entonces luego ves otro, "¡um!, este no, pero este sí, este sí", y entonces es esta cosa, entonces, y tú "este me gusta, vamos, ostia lo voy a escuchar" y entonces llevas unos días que estás solo escuchando Ray Charles como un loco, luego Dr. John, ¡bueno!, ¡Dr. John!, cuando descubrí Dr. John... me fui a Inglaterra en un viaje y me compré dos cintas de vídeo con las que podía aprender a tocar como el Dr. John, que todavía las tengo ahí, y que, y en casa con el, el, con la pantalla, uy, quiero ver cómo lo hace esto, tira pa'trás, tira otra vez, tira ya, o sea era... todo el mundo... a mi mis amigos me decían, se iban en la bicicleta, llegaban con la bicicleta, "no, yo me quedo aquí tocando el piano", ¿sabes lo que te digo?
66	¿Y eso con cuántos años sería? ¿De adolescente era eso ya...?	Sí, sí, de adolescente, sí, sí, sí, mis vecinos me querían mucho, mis vecinos...
67	(Risas) ¿En qué sentido, que...?	No hagas nunca caso a un vecino que te pica cuando estás tocando un instrumento (risas) si no, no acabarás siendo nunca lo que tú quieres, por un amargado que no sabe entender las cosas, ¿sabes?, entonces eso es problema... hombre si uno tocara a las doce de la noche pues entiendo que pique pero si tocas a las cuatro de la tarde...
68	(Risas) Oye ¿y cómo, Luis, cómo has ido aprendiendo e incorporando el blues en tu trabajo como músico, cómo me podrías decir cómo ha sido ese proceso...? Aunque a lo mejor me has ido comentando algo pero... para recapitular, porque yo sé que muchas de las cosas que te estoy preguntando pues van surgiendo un poco en preguntas anteriores y tal pero... ¿me podrías comentar algo?	Sí, hombre yo, el, el, el blues poco a poco lo fui como incorporando, o sea, eh, claro yo tocaba... el rock'n roll es una cosa muy simplificada en el fondo, ¿no?, o sea, es muy rápida, muy simplificada, muy energética, y tal, y es como una especie de boogie woogie mal tocado, ¿no?, demasiado bestia, si te lo defino así un poco... entonces, ah... escuchando a los pianistas de blues lo que fui es, de alguna manera, viendo de donde venía aquello, entonces era como todo más lento, donde podías realmente ap, ap, ap, profundizar en el tipo de fraseo, en cómo lo hacían (pausa, pensativo), y entonces hubo un momento que... yo sabía cosas, las iba tocando y... me plantearon empezar a dar clases de boogie woogie
69	Empezar a dar clases de boogie...	Sí, de música, clases de piano, entonces ahí es cuando empecé a estructurar, fue en el momento en que aquello que yo estaba tocando de manera natural, sin pensar, empecé a ver cómo se hacía porque, claro, se lo tenía que explicar a otro
70	Ah...	¿Sabes lo que te digo? Es como, a ver, yo digo, estoy hablando, ¿no?, y yo qué sé, sé decir la palabra "esternocleidomastoideo" (risas), ¿sabes? la gran palabra "esternocleidomastoideo", entonces vale, yo la sé decir, ¿no?, pero ahora te la tengo que explicar a ti, a ver mira, "es-es-es-ter, ter, ¿eh?, no, ¿eh?, esternocleido, a ver, ¿con equis o con ese? Un poco es esto, ¿sabes lo que te digo?

71	Vale, vale, sí, sí...	Entonces, es ese, es eso, es el mismo proceso pero a nivel, a nivel musical, ¿no? Entonces pues empecé a hacer clases y eso siempre te ayuda, ¿no?, aprendes mucho, a muchas cosas, luego también, ah, tuve que corregir mi manera de tocar porque al ser autodidactica yo tenía bastantes problemas de tensión, tocaba con mucha fuerza, hacía demasiada fuerza para tocar las cosas, para tocar el piano, y entonces tuve que depurar mi técnica a base de... de, de... bueno, buscar fórmulas, entonces veías y mirabas... sobre todo cuando yo aprendí, o sea la base la aprendí solo pero luego aprendí mucho, mucho, mucho, cuando empecé a tener ya contacto con pianistas de categoría, vaya, como Axel Zwingenberger, es una leyenda, es una pasada, con Bob, con Bob Seeley igual, con Frank Muschalle, con, o sea, al empezar a conocer músicos que se dedicaban ya a nivel profesional, muchas de las cosas, sobre todo a nivel de boogie woogie, aprendías mucho, aprendes mucho a fijarte, te das cuenta que, incluso muchas cosas que tú haces que no las hacías de manera consciente pues las tomas, tomas, tomas conciencia de aquello, y ves cómo, cómo lo hacen, ¿no?, y... así es como yo aprendí más, sí, es como, llega el punto este en el que, vale, tú sabes, tienes un cierto nivel pero hay un punto que tienes que hacer salir, ¿sabes?, es algo más, o sea, la diferencia entre un músico sencillito o alguien que ya tiene, ya es profesional, digamos, tiene unas ciertas cosas que ya son básicas: no se va de tiempo, no desafina, no... frasea cosas con sentido, tiene un repertorio montado de arriba abajo, con una coherencia, compone, ah, ¿sabes?, no es...
72	¿Y eso empezaste tú a desarrollarlo a partir de entablar en contacto con...?	Eso, sí, bueno eso un poquito antes, lo hice sobre el noventa y... cuando yo tenía la inquietud esta que decía de que ya no quería tocar acompañando a más gente, entonces empecé con mi proyecto, grabé el primer disco en trío y desde allí he grabado siete discos, pues desde el 2001, 2002, y ahora va a salir otro nuevo o sea que...(risas)... eh, eh, es una cosa que ya te digo, me ha salido y ahora por ejemplo tengo mi proyecto y estoy tocando mucho con otros músicos con sus proyectos, mi proyecto junto con otros proyectos, pero no como acompañante, eso es una cosa que... hombre, si me llamara Bob Dylan para acompañarle seguro que voy pero es raro (risas)
73	(risas) Claro, claro, oportunidad... "opportunity knocks" ¿no?, dice la frase...	Eso sí, exacto, pero no sé si he contestado a tu pregunta pero por ahí...
74	Sí, sí, no, perfectamente, sí, sí, vamos que me parece que ese era el sentido que yo te quería preguntar, y... a la hora de... porque podemos hablar, por ejemplo, de un estilo... en música podemos hablar de un estilo personal, eh, ¿cómo se aplica esta cuestión a tu caso, cuál ha sido el proceso, en la búsqueda...? Porque mira, simplemente te comento, estaba el otro día escuchando un programa de música en tv, bueno hace tiempo ya, y Javier Limón estaba hablando con Chick Corea y Chick Corea hablaba de la gran creatividad del jazz y de que cogíais de aquí y de allá, y tal, y decía "y en el proceso no sé quién soy...", pues ese es el sentido que yo te quiero preguntar...	Sí, sí, sí, estoy de acuerdo, sí, estoy de acuerdo porque tú cuando estás tocando no sabes ni quién eres, eso está clarísimo, no sabes ni quién eres y en el fondo eso es lo bonito, o sea, yo siempre me imagino que es como un canal, o sea es como... aunque no soy religioso yo, porque no creo en dios pero sí que creo en algo más y entonces ese punto energético, ese punto de energía, eh... yo cuando estoy tocando me conecto con alguien, no sé con qué, con algo, yo creo que es con mi familia, con mis abuelos, con, con la gente que ya no está y con la gente que está en aquel momento, igual, con todo el mundo, o sea, llegas a un punto en el que en teoría todos somos lo mismo, salimos del mismo sitio, vamos al mismo sitio, entonces somos lo mismo, entonces eh, sí que es verdad que cuando tú tocas siempre pasas tu impronta, o sea, tú siempre vas a marcar, vas a dejar, no sabes quién eres pero sí que dejas tu marca, eh, entonces sí, sí, yo entiendo lo que dices como cuando improviso, yo no sé lo que hago, no sé quién soy, ni dónde estoy y eso es verdad, haces como un viaje y el... y el, la, la, y para mí lo más importante es que en ese viaje quien quiera venir se apunte contigo...
75	Oye, y Luis ¿un viaje a dónde, podríamos decir?, ¿con el blues, con el blues por ejemplo?	Bueno... el viaje es por ejemplo que, que, que, es que es como una, tomas atención a aquello, no sé, es como estás concentrado en aquello y, y... estás en aquello y ya no hay nada más, no sé, es complicado, o sea, ¿hay una frase?, pues tú sigues una frase y esa frase te lleva, el sonido te lleva no sé donde, o sea, es muy difícil, es fácil, bueno no es fácil tampoco experimentarlo pero si tú te dejas... lo puedes disfrutar, ¿no? El viaje en el fondo es, es... es... pues no sabes, tú sabes que empiezas aquí y vas allí,

		eso sí, es como cuando improvisas, cuando improvisas esto de “voy a improvisar”, esto es mentira, improvisar es mentira, o sea, tú, todo el mundo cuando improvisa lo que hace en el fondo es, coges un punto y otro punto, yo puedo ir de este punto a este punto en línea recta, puedo ir por aquí, puedo ir así, puedo ir...¿sabes?, hay miles de formas de ir al mismo punto. Ahora, tú vas de este punto a este punto, ¡eh!, si no vas de este punto a este punto no te va a entender nadie
76	Claro, ya, ya...	¿Vale? O es como, yo tengo... es como el, el, el, cuando hacen free, la música en el jazz, coges un tema y a partir de ese tema evolucionas, ¿no?, improvisas sobre ese tema entonces... hay muchos músicos que se pierden ahí en la parte de las escalas, de la armonía y todo esto, y dejan de alguna manera... las melodías se pierden, entonces eso es un problema, porque no se nota que tú estas improvisando por aquel sitio, entonces esos puntos son los que te digo que son, son importantes, por tanto cuando tú improvisas, vas de un sitio...el viaje es de un sitio a otro que tú sabes dónde es. Es como a ver, yo sé, el viaje tú sabes que te vas a ir de Barcelona a París, ¿no?, pero lo que te va a pasar, qué es lo que te va a pasar, ¿verdad?
77	Exacto	Y cuando estés en París te pasará otra cosa y siempre tienes un sitio ahí, pues es lo mismo, con cada viaje es diferente...
78	Oye, antes	Pero tú puedes ir mil veces y es diferente siempre
79	Y es diferente siempre...me comentabas, ¿el pianista con el que grabaste este disco que había que ser muy fiel y que al final él te comentó, bueno, pero al final siempre vas a salir tú, ¿no?	Sí
80	¿Te acuerdas que me lo has comentado anteriormente?	Con Barrelhouse Chuck, sí, sí...
81	Barrelhouse Chuck, pues en ese sentido te preguntaba yo lo del estilo personal, como digamos esa fra, esa frase que se te quedó de él, ¿cómo ha, cómo se ha colado en tu música o en tu trabajo a lo largo de los años, en el sentido de componer tus propias canciones, o tus propios temas, de hacer tu propio... tu propia voz?	Sí, bueno, yo es que eso sí que lo... desde siempre yo ya hacía mis canciones, entonces eso es una cosa que ya lo hacía de pequeño, entonces luego la única cosa es que con el tiempo pues vas evolucionando, entonces tienes una idea y creas un tema y dices “ostia esto funciona, esto no funciona, me gusta esto, tal...”, es mucho más, ah... no sé, es como más inconsciente, ¿no?, o sea, de hecho no sé quién decía, sí, no me acuerdo... Shoen, Shoenberg o no sé qué, decía que una improvisa, cuando compones, es una improvisación muy lenta
82	Ah, es interesante...	Es lo mismo, ¿sabes lo que te digo?, o sea, que cuando tú improvisas y cuando tocas es casi lo mismo, entonces la composición es eso, es una improvisación muy lenta, a mí me gusta pensarlo de esa manera, ¿no?, porque te, te, ¿me oyes?
83	Oye, ¿me oyes? Espérate, lo voy a llamar otra vez, un segundito...	Sí, ¿me oyes?
84	¿Me oyes Luis?	Sí, sí...
85	Vale, es que no te veía, es que le he dado a un botón y no sabía que era para apagarlo pero es que no te veía bien, ahora mismo sí te veo bien, ¿me ves tú a mí bien y me escuchas? Sí, ¿no?	Perfecto, sí
86	Vale, estabas tú hablándome de eso, de la cuestión esta del estilo personal, ¿no?	Sí, es lo que te digo, el estilo sale al final un poco por el tema de, la necesidad propia de querer expresar y de querer hacer composiciones, ¿no? Yo vi que luego... al empezar a hacer los discos, los temas propios funcionaban, gustaban, a veces gustan más que las versiones, como que saben a ti, entonces eso, eso es, es muy bonito
87	Y ¿desde pequeño lo hacías ya Luis, desde pequeño componías?	Sí, desde pequeño, sí, sí, sí
88	Desde la época clásica...	Lo primero como que no, como que no sabía tocar nada, lo que tocaba era temas y entonces tocaba un acorde y me hacía mis canciones, sí, sí
89	Ah, ya, ya, ya...	Sí
90	Oye, yo te quería comentar una cosa, ¿qué opinión te merecen, qué opinión tienes de las mezclas del blues con músicas, por ejemplo, de nuestra tradición, como el flamenco, por ejemplo, qué te parece?	A mí me parece bien mientras sea algo...que cuadre, como dice el, tú conoces a Juan Claudio Cifuentes, ¿no?
91	Sí, sí, Cifu, Cifu, ¿no? De hecho ahí, ahí te he escuchado yo, eh, gracias a Cifu yo te he escuchado a ti y te he seguido de alguna manera, porque yo he seguido a Cifu bastante y Cifu te ha puesto, ¿tú lo sabrás, no?	Sí, sí, sí, no, yo sé, que le gusta

92	¿Y qué decía Cifu, perdona, que te he cortado...?	Cifu dice, cuando tú coges dos, dos, dos músicas, puede ser que te salga un cóctel, ¿sabes?, como una especie de cóctel, o que sea agua y aceite, ¡eh!
93	(risas), entiendo...	Y con eso te lo he dicho todo ya, creo. Depende, depende de cómo tú lo hagas puede ser algo nuevo y algo bonito o puede ser simplemente "yo toco esto, tú tocas lo otro" y que yo no...no tiene nada de interesa, a nivel...o sea, no se crea nada nuevo, sí que la colaboración, pero no se crea nada nuevo, ¿sabes?, no se crea un lenguaje nuevo o una manera nueva de ver las cosas
94	Entonces, por ejemplo, esto que hay tanto hoy en día en las escena musical española de la música blues flamenco y tal, ¿qué te...?¿eso que me has dicho, no?...vamos...	A mí, por ejemplo, un tío como Raimundo Amador pues son, son, para, para admirarlas, o sea porque, pero él es así, o sea, él de pequeño ya escuchaba blues y tocaba flamenco
95	Raimundo, ¿no? Te refieres a Raimundo...es que se corta...	Raimundo Amador, sí, perdona, él es así, entonces eso para él es natural, él no tiene que hacer ninguna fusión de nada, él es así, el de pequeño ya lo hacía sus cosas, ya tocaba las dos cosas. En cambio, coges a otro tío por aquí y coges a otro, lo pones a, venga, vamos a hacer un producto, ¿no?, y a veces pues esto no es...
96	Eso es de casa, eso te refieres a producto, casa discográfica, cosa forzada, ¿a eso te refieres?	Claro, sí, sí, sí, hay cosas así que, pues ostia, tocan bien todos y son grandes músicos pero no acaba de cuadrar la cosa como...ya te digo, no se crea algo nuevo, ¿no?, entonces eh...es delicado, la fusion (pronunciado en inglés) puede ser
97	Perdona se ha cortado, puede ser...	Puede ser fusión o confusión
98	O confusión...vale, (risas), te entiendo, entonces en este sentido, ¿el blues cantado en español qué te parecería? Que se adapte el blues, cantar un blues para adaptarlo al esp, al idioma español...?	A ver, hay que tener gracia para esto...hay que hacerlo bien. Entonces no es tan sencillo como traducir las letras y... o sea, hay que realmente pensarlo y hacerlo bien, y hay que conocer el lenguaje y hay que ver... y adaptarlo... yo creo que personalmente, creo que el blues en ameri, en inglés es, es, es más, tiene más sentido, es como sacar un poco y esto... hay algunos blueses en castellano pues que tienen su gracia, incluso en catalán, y en otros idiomas, en francés también. Es diferente, y eso no está mal, pero en general... personalmente creo a las letras que puedes hacer cuanto más blues, que en el blues también hay letras muy malas eh, en el americano digamos, en el inglés, hay algunas letras que son aquello de psss, ¿sabes?, mi chica me ha dejado y... pero bueno es esto, es aquello o... bueno es así, tampoco... no me, no me parece mal si está bien hecho
99	Si está bien hecho, ¿no?, vale, vale...	Pero normalmente no está bien hecho
100	(Risas) Oye Luis si de vez en cuando te corto para comentarte, oye qué has dicho, es porque de vez en cuando se escucha entrecortado, ¿vale?	No hay problema
101	Entonces ¿a la escena, la escena blues en España que te...estás al tanto un poco de la escena blues, de los artistas en general, de los grupos, de los festivales...qué te parece? ¿te parece purista, te...?	Poquito sí, purista, un poquito purista sí, un poquito puristas sí que son, sí que buscan un poco el estándar del, del blues de Chicago, o cosas así un poco nuevas, no sé, no se arriesgan mucho en los festivales de blues... y muchas veces pues bueno hay mucho... hay de todo, hay de todo, no...los festivales de blues la verdad es que...yo toco poco en los festivales de blues....
102	¿Sí?	Sí, sí, toco muy poco en los festivales de blues, toco más en festivales de jazz a veces, en ciclos de jazz, que en cosas de blues
103	Ajá, pero...	Y esto, bueno es un poco, esto es un poco, bueno yo también eh, por ejemplo una cosa que es (se corta) yo siempre pido piano acústico porque yo toco con piano acústico, entonces, a veces, pues a nivel de presupuesto los festivales de blues no creen que sea necesario poner un piano, muchas veces, y eso pues tira para atrás porque consideran que gastarse el dinero en alquilar un piano si tú puedes tocar con un teclado... pero claro, un teclado no tiene absolutamente nada que ver con un piano
104	Claro	Entonces eso también hándicap, en los festivales de jazz pasa tanto pero a nadie se le ocurre ponerle un teclado a Keith Jarret, ¿sabes?
105	(Risas), ya, ya...	Ni lo plantean, ni a Michel Camilo, ni nada de esto, en cambio en un músico de blues (como con desprecio) sí, sí, tú teclado y toca

106	(Risas) Entonces ¿un poco purista lo ves tú la escena?, ¿no?, musical española...	Sí, sí, sí son un poco, buscan un poco siempre el mismo, el mismo estándar, sí, sí, sí, guitarristas, armonicistas, pocos pianistas, cantantes...
107	O sea que, tomando, retomando la metáfora de Cifu, ni siquiera hacen la mezcla para que pueda salir, para que pueda ser agua y aceite o el cóctel ¿no?, si no que muchas veces ni... ¿en ese sentido?, ¿no?, ¿me lo comentas tú, no?	Mira, sí que es verdad que en Europa sí que se valora un poco más el hecho de la fusión, el hecho de que tu combines cosas y hagas a través del blues cosas nuevas, eso se valora bastante en Europa... en cambio te vas a Estados Unidos y, te lo digo por ejemplo por los concursos, ¿no?, aquí hay muchos concursos entonces, el con, los concursos de aquí europeos ganan los que son un poco más diferentes del estándar del blues, curioso, ¿eh?, es un poco contradictorio con lo que te acabo de decir pero es así, y luego en Estados Unidos si tú vas a tocar ya a un concurso gana el que es más blues tradicional, allí si vas allí y haces algo así un poco más fuera de la onda, en un concurso de blues, eh, te estoy hablando de un concurso de blues, eso no les encaja. Ahora, tú haces un concierto y es un concierto con cosas nuevas, con tu propuesta, con tal, les encanta, o sea lo que más les gusta es que seas tú, pero para un concurso, no. “¿Concurso va de blues, no?, pues hay que hacer blues”, aquí al revés, aquí un concurso de blues son más abiertos, en ese sentido...pero después, paradójicamente, programan cosas mucho más tradicionales, o sea que, no creo que haya una pauta... sí que, un poco, bueno ya te digo que lo que, lo que manda es el blues cañero, el concepto este de, o sea, un teclista no es un tío cañero, un, un guitarrista es cañero, eh, cañero, la armónica es cañero, o sea, vaya, volumen y eléctrico...
108	Vaya, te entiendo	Que tiene eso, y eso sí que... en cambio, pero pasa, en Estados Unidos pasa igual ¡eh!, hay muy pocos pianistas de blues y de boogie woogie para lo que es el país y como es de grande, hay muy pocos...habría de haber muchísimos más y debería de haber mucha más tradición de esto, que es una cosa que se ha ido perdiendo con el tiempo...
109	Ajá, oye yo te quería preguntar, ¿cómo, cómo crees tú que ha ido cambiando tu relación con el blues desde que empezaste, desde que tuviste tu primer contacto con él a ahora, cómo ve el Luís Coloma de ahora al Luís Coloma que empezó, cómo ha ido cambiando...?	Hombre he cambiado mucho, todo el mundo cambia, ¿no? Yo creo que ha cambiado, yo creo que estoy más... tengo más claro qué es lo que quiero hacer tocando y tengo más (se corta) y porqué lo toco
110	¿Tienes más claro, tienes más claro qué, lo que quieres tocar...?	Como...qué quiero tocar, cómo lo toco y porqué lo toco
111	Ajá	O sea, el camino, ¿no?, está más claro, está más definido, es, no es tan...sí, porque al principio en el fondo para saber por dónde has de ir vas eliminando, ¿no?, muchas veces dices, mira, por aquí no quiero ir, por aquí no quiero, tal, entonces de alguna manera hay un momento en que, que, que defines el camino a base de errores muchas veces, ¿no?, los errores te ayudan a ir orientándote, dices mira por aquí esto, mira, no, por allí tal, entonces... eso sí que lo he notado, al principio yo tocaba de todo, hacía un poco de todo, he tocado hasta con grupos de pop y de rock de aquí, conocidillos y tal...
112	¿Ah sí, sí?	Sí, sí, bueno de músico profesional más o menos
113	¿Eso cuando eras sideman, no?	Sí, eso mira, en el 98, 99 creo que era, sí, que estuve ...ahí toqué con, aquí hay un grupo catalán que es muy famoso, son Las Pegs, y yo toqué con ellos durante un verano y...o sea que, hacías muchas cosas diferentes y eso está... está bien pero claro luego dices, esto ya no lo voy a hacer más, entonces a partir de ahí pues ya, ya orientas tu trabajo, y estoy contento, estoy muy contento de haber podido cambiar la dinámica porque realmente era lo que yo quería, o sea, hacer mi música y dedicarme...yo estoy enteramente dedicado cien por cien, a todas horas, a la, a mi música digamos, a hacer, a hacer lo que me gusta a mí, y tengo la suerte de que me puedo ganar la vida con esto, puedo sobrevivir, siempre me gusta decir, más que vivir de esto, sobrevivir de esto, pero hay que hacer muchas cosas, pero ya te digo, yo a nivel de, a nivel del, de eso, sí que...tengo más claro cosas, reduces, tocas menos, porque lo que tocas es lo que tienes que tocar, antes tocaba muchas notas, muchas cosas...ahora toco también muchas notas eh, pero las toco con sentido, o sea, como dice un amigo mio, el Julian, el Julian Boa, un batería, este había tocado con Albert King, con BB King... y él me dice, yo es que

		ya, me dijo una vez, yo ya no toco nada que sea porque sí...o sea... tú tienes que, todo lo que tocas tiene que tener un sentido, en teoría eso te lo puedes poner a toda, a toda la vida, ha de tener un sentido, ha de ser, has de tener un porqué y has de poder justificarlo, porque, si no, haces cosas que no sabes por qué la estás haciendo y te encuentras en situaciones que no querías porque no has, de alguna manera, pensado qué es lo que querías hacer u orientado un poco hacia dónde vas, ¿no?
114	O sea, Luis, me lo estás comentando de que es una cuestión musical pero que se puede aplicar a la vida, me has dicho, ¿no? Es que se ha cortado un poco...	Exacto, sí, sí, sí, exacto
115	Sentido...	A las dos cosas, el sentido de las cosas, claro, que tú, tú, para tí tenga una justificación, a lo mejor te equivocas pero tú tienes esa, esa idea, eso va así, yo quiero hacerlo así, se hace así y luego pues si me equivoco oye, pues me equivoco, pero tú, la decisión la has tomado según en el momento que tú estás, con todas las variables, y has decidido hacer aquello de aquella manera... y hay que... y ya está, luego...
116	Entonces...	Luego, lu...
117	Sí, sí, dime, dime...	No, no, no sí, si ya está, está
118	Simplemente entonces, aparte de ser una cuestión musical, ¿no?, ya es una cuestión vital, ¿no?, de tu relación con el blues digamos, que ha ido cambiando también desde un punto de vista de cómo has ido cambiando tú, ¿no?	Claro, claro, claro, cuando tocas no puedes engañar a nadie, tal como estás es como sale
119	Y la, como tú sentías el blues en aquel momento al principio, ahora lo sientes de otra forma en este sentido que me estás comentando, ¿no?	Sí, bueno, no es tan, a veces, por ejemplo antes era como muy desbordado, ¿no? Era como muy descontrolado, a veces en ciertos momentos... ahora es mucho más, más controlado, pero, cuando tiene que ser, tiene mucha más eficiencia digamos, es como, es más maduro, no sé si esa es, la palabra es maduro
120	Y...bueno, ya vamos terminando, lo siento que se alargue un poco la cosa pero es que en realidad es muy interesante todo lo que me estás contando y entonces por eso estoy ahí... simplemente te quería preguntar, ¿tú crees que el blues tiene alguna forma de ver con la... de, de, alguna forma de, tiene una relación con la forma de ver la vida o con la formación...?	Sí hombre, el blues es una manera de desfogarte, de explicar cosas, de hacer salir cosas que tú tienes dentro, por tanto, sí, sí, los músicos de blues lo que hacían era expresar su, sus problemas y al expresarlos y al compartirlos pues se aliviaban, por tanto sí, es una cosa que te ayuda a nivel personal, ¿no?, y te da ese punto...
121	A ti, en tu caso, ¿me podrías decir? ¿Sí, no?, es una forma de ver la vida, ¿no?	Sí, sí, sí, bueno, ser músico es una forma de ser la vida, de ver la vida, más que ser... el blues como blues, ya te digo yo...claro ya te lo he comentado al principio del todo, el blues es una, es un lenguaje pero en verdad para mí lo que yo si...(siempre), yo siempre me he considerado músico, básicamente más músico que cualquier otra cosa eh, yo soy músico, entonces un día puedo usar un lenguaje, otro puedo usar otro, o sea...entonces...el jazz representa que es una música más abierta pero muchas veces también te encuentras gente pues cerrada en el mismo lenguaje del jazz, o sea que tampoco es una cosa... es todo muy, es, es la actitud que tú tengas delante de aquello y... y... yo ya te digo, yo me considero músico, entonces con eso, músico representa, ser músico representa tener una vida bastante diferente a la de la gente eh...
122	¿Una qué? ¿Una visión, no? Una visión...	Bastante diferente, una vida bastante diferente a la de la gente, no se parece
123	Una vida, una vida...	Sí, sí, la vida, eso te condiciona totalmente...
124	Ajá, oye y la...	Porque para
125	No, no, no, perdona sigue	Porque para poder tocar y para poder, claro todo eso es, eso es todo un trabajo, ¿no?, la gente normalmente muchas veces solo ve el momento en el que tú estás tocando, que es el momento divertido, el momento bueno, ¿no?, digamos pero... hay otros momentos muy buenos también y hay otros momentos que son más duros y que tienes que hacer cosas y para poder tocar de aquella manera has de estar horas y horas y horas y horas tocando, si no, no sale, y esto la gente muchas veces no lo ve, y eso es una opción de vida, no es lo mismo que ir a un trabajo que fichas que... tu trabajo cuando acabes te vas a tu casa y no te acuerdas de nada de lo que ha pasado o no te... bueno no te preocupas simplemente, ¿no?, eso es...otra cosa, ¿no?, yo es todo el día...

126	Vale, vale, vale, y la m..., entonces digamos que la música tiene algo que ver con la formación de valores de tipo personal, ¿no?, del tipo que sean, ¿no?, ¿en tu caso podrías decirme que sí? ¿O... qué me podrías comentar...?	Sí, sí, eso claro, claro, claro, hombre la música te enseña muchas cosas a nivel de, personal, claro, te enseña que la constancia es una cosa importante, que la, te enseña a valorar la belleza, te enseña a, a, a respetar a los otros cuando tocas... pero eso en la vida real es lo mismo, o sea, hay muchísimas cosas que son paralelas a la música, la concentración, para tocar bien hay que estar concentrado, respirar, relajarse, si no, no sale, hay muchas cosas que están relacionadas con lo que, con la vida, con lo que es, con el día a día, eso es, es todo, todo, o sea y... no sé, así...el pensar las cosas, ya te digo, el no reflexionar, eh... la técnica, el control de la técnica, saber también cómo hacerlo, eso son cosas importantes... y eso te lo enseña la música, por eso yo siempre digo que si en el mundo todo el mundo tocara un instrumento todo sería más bonito y más fácil, porque todas estas cosas se aprenden...
127	Se ha cortado, se ha cortado, ¿sería todo...?	Que digo que si todo el mundo tocara un instrumento
128	Sí, sí, sí, sería más bonito...	El mundo sería mucho más fácil, claro
129	Más fácil...	Porque entonces se valora, se va...
130	Yo quería preguntarte en ese sentido una cosa, ¿tú crees que la música puede cambiar el mundo?	Sí, la música la cambia y la ha cambiado en muchas ocasiones, ahora no tanto porque hay mucha sobreexposición de todo, entonces no creo que como antes, que una canción podía ser el símbolo de algo, bueno puede ser también, sí, lo que pasa que ahora... la lástima es que las canciones que son así muy conocidas o que pueden ser de esto pues normalmente son productos comerciales, pero puede ser, puede ser...no sé, la canción esta de Ray Charles, el Georgia On My Mind, ¿no?, es el símbolo de la, de la opresión, ¿no?, él cogió esa canción como el himno del estado, ¿no?, y él la cantaba un poco como quejándose de que no podía volver a su casa porque había mucho racismo, ¿no?, y él era negro, o sea que... sí que puede cambiar, sí, sí, no sé ahora cómo la gente está de sensibilizada para este tipo de cosas pero bueno, sí, sí, bueno mira los nacionalismos, o sea, aquí en Cataluña, aquí pones la señera y pones a cantar Els Segadors, aquí, es el himno nacional catalán, y aquí la gente se vuelve loca, o sea que sí, sí, la música tiene mucho poder y puede cambiar muchas cosas. Claro de la música que hablamos nosotros, del blues y tal pues eso es otra música, es otro tipo de lenguaje mucho más minoritario, que no tiene tanta, tanta difusión y que se entiende de manera diferente, ¿no?
131	¿Sí? ¿Se entiende de manera distinta el blues...?	Bueno, porque es una música que se ha hecho ya como muy universal, todo el mundo toca blues en todos los sitios, no es una cosa ya de solo Estados Unidos y...sino que es una cosa como muy globalizada, ¿no?, de hecho casi toda la música ahora ya es muy globalizada entonces... si no es una cosa así muy local pues no veo que sea capaz de mover tanto pero bueno, no sé, (dubitativo) sí, es que, todas las cosas... la música tiene mucho poder, mucho, mucho, mucho, mucho más poder, todos los grandes dictadores usaban la música para, para comer el coco a la gente, ¿no?, Wagner era el compositor preferido de Hitler y ponía a Wagner para... Las Walkirias cuando iban a... (se corta una pequeña parte, seguramente se refiere a la película Apocalypse Now de Coppola) ponían las Walkirias para ir a luchar contra los vietnamitas, ¿no? y luego los otros contra no sé qué y siempre la, la, la música siempre es una, una cosa que se ha usado mucho para eso
132	Claro pero en el sentido...en el blues no lo ves tú tan, a lo mejor, tan capaz de mover, me dices o...	Más que nada por el tema de que es una música muy minoritaria
133	Muy minoritaria, ¿no?	Es muy minoritaria y tampoco es una música tan conocida, ya te digo, como que no es muy conocida como...a ver, un tío como el Bruce Springsteen hace una canción y a lo mejor hace un blues el Bruce Springsteen y entonces a lo mejor sí, pero ya no depende del blues, depende del Bruce Springsteen, ¿sabes lo que te digo?
134	Ya, ya, ya...	Depende de si el tío es rico o no, si el tío tiene mucha difusión pero el blues como... ¿una canción de blues que pueda cambiar el mundo, que pueda hacer reflexionar?, hombre igual sí, no lo sé, pero... no lo veo muy probable.

135	Y, ya para terminar de este, de esta pequeña cuestión que yo te quiero comentar, tú, tú, rondando toda la entrevista está el hecho de que no es tanto lo que rodea al blues como historia de vida, los bluesman antiguos y tal, sino lo que te ha influenciado más es el lenguaje musical del blues, ¿no?, digamos, en esto que te pregunto yo del blues como forma de vida, digamos el blues como forma de vida de los antiguos bluesman y tal, ¿te ha influenciado en algún, es para ti el blues una forma de vida en ese sentido o...de conocimiento de las historias del blues, de lo que rodea al blues, ya más allá de lo que es la técnica del blues...?	Hombre eso siempre te ayuda a entender el contexto, a ver qué tipo de gente eran, cómo vivían, cuáles eran sus problemas, y eso siempre sí que te, que te ayuda a entenderlos y a ver también porque tocan también de aquella manera, sí, sí, lógicamente...
136	O sea, ¿tú has hecho algún tipo de investigación en ese sentido, no?, ¿has hecho no?, cuando empezaste a interesarte...	Sí, sí, sí, yo hago unas conferencias de esto de piano de blues y de boogie woogie, y sí, sí, son, o sea, explico la historia de cada uno de los pianistas, de los músicos, y entonces de alguna manera allí se ve y se da el por qué cada uno tocaba de aquella manera y sí, sí, te influencia, te cambia, ¿no?, es una manera de decir mira este, por ejemplo, no tenía mucho, mucho, muchos conocimientos, ¿no?, no, este por ejemplo aprendió a tocar... yo qué sé, Scott Joplin por ejemplo, Scott Joplin era un pianista que fue a clases con un pianista clásico europeo que era un gran... todo el mundo piensa que era un autodidacta y bueno, Scott Joplin lo que intentaba era tocar como los músicos europeos y todos los ragtimes tienen las formas de las marchas, de las polkas, de todas las estructuras y las formas son, son las formas de música europea, eran negros que querían tocar como los europeos. En cambio, si coges por ejemplo el blues de Little Brother Montgomery, pues Little Brother Montgomery era un músico que no fue nunca a una escuela, él, su padre tenía un Barrelhouse, y en el Barrelhouse pasaban todos los músicos de la época y él los escuchaba y los conoció y viendo cómo tocaban aprendió a tocar, él vio a Jelly Roll Morton, él vio a toda esta gente que pasaba por allí, Louis Armstrong, entonces claro, claro que cambia mucho y lógicamente tú ves el punto de vista y ves las cosas...
137	Digamos que eso te, te ha ayudado, te ha influenciado a ti también, ¿no?, el conocimiento de esas historias y ese estudio, ¿no?	Sí, sí, claro, no para vivir como ellos, pero sí, sí, sí
138	Es que eso, eso, me quería... es que eso no te lo he preguntado directamente, eso, me has dicho: no para vivir como ellos; así me puedes hablar algo de eso, ¿a qué te refieres con eso?	Bueno es que, claro es que yo no considero que para tocar blues hayas de emborracharte cada noche y ¿sabes lo que te digo?, todas estas cosas son ridículas, por eso te digo que yo soy músico, no soy un bluesman, no soy nada, a lo mejor ahora viene un tío que dice, sí, sí, es como, para tocar como Eric Clapton hay que, que... la mejor época de Eric Clapton, una de las mejores que se considera es cuando estaba enganchado a la heroína, pero no por eso te vas a engancha a la heroína
139	Vale, vale, vale	Es que no, en ese sentido yo nunca me he sentido con la necesidad de hacer eso, al contrario, o sea yo es que no soy, yo no soy americano, ni negro, yo nací en Barcelona, soy del barrio de San frans, (risas), ¿sabes lo que te digo?, no tengo... me gusta mucho esa música pero de ahí a vivir como ellos yo no... vaya que no me pongo un sombrero y "rua, rua, rua" y me hago el americano, es que no... (risas), no le veo ningún sentido a eso
140	Te entiendo, te entiendo, vale, vale, vale	Igual hay otros que le gusta y le gusta fardar de eso pero es que yo no... como que a mí me gusta, a mí me gusta la música, entonces, la apariencia y siempre todo lo que ha ido alrededor de la música nunca...yo cuando normalmente salgo a tocar a un escenario, yo voy vestido con un traje bastante neutro, una cosa no... no me vas a ver ahí con la imagen del traje de colores y... ¿sabes?, porque no soy así, yo no sé, es como, bueno de colores algún día sí, pero que no es, ¿me entiendes...?
141	Vale, vale, vale, eh, dos preguntitas ya finales, mira, ¿qué sentido le das a estas dos, a estas dos afirmaciones o a estas dos preguntas? Había un programa de tv en los sesenta, Dick Cavett Show, me parece, entrevistó a Jimi Hendrix, y le preguntó, ¿se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero?, y le respondió Jimi: "the more money you make, the more you can sing the blues", ¿qué te parece, qué sentido le das, me puedes comentar algo así que te sugiera?	Pero es que no te he entendido, ¿pero dice: "can sing the blues" o "can't sing the blues"?

142	No, no, can, can, dice cuanto más dinero hagas, mejor puedes cantar el blues o más puedes cantar el blues, como que... le dio ese sentido...	Pues sí, claro, claro, es que es el estereotipo, es que la gente se piensa que es el estereotipo, ¿no?, porque no para tocar blues ha de ser pobre, vivir en una chabola, no saber escribir, ¡no!
143	Eso, eso, eso, claro, digamos que tú estás de acuerdo con Jimi Hendrix porque la pregunta...	Totalmente
144	La pregunta de quien le entrevistaba pues llevaba a ese estereotipo que tú me dices, ¿no?	Sí, tú piensa que para tocar como Jimi Hendrix siempre hay que estar de acuerdo como es Jimi Hendrix, con Jimi Hendrix (risas), es broma ¡eh! No, pero, sí, sí, es que este tipo de músicos se merecían esto, y se merecen más, el problema es que a nivel social pues no, no, no ha habido reconocimiento, solo pocos músicos como BB King por ejemplo, ha llegado a tener un nombre que más o menos conoce todo el mundo
145	O sea que no está reñido el ganar dinero, el que, no, exactamente, no es, hacer blues no es ser un campero de la chabola y tal, me comentas	No, no, no, nada de nada...
146	Y ya para terminar, el futuro, ¿cómo ves el, el blues, el futuro del blues?, ¿qué te parece?	Bueno, hay mucha gente haciendo cosas, cosas, no sé si interesantes pero cosas sí, y eso está bien, no todo el mundo que hace (se corta), lo valoro
147	Luis perdona, perdona, has dicho: “no todo el mundo” y partir de ahí se ha cortado, yo sé que estamos ya terminando pero es que me gustaría saber lo que...¿no todo el mundo...?	Sí, digo que no todo el mundo creo que hace cosas digamos interesantes pero está bien que se hacen muchas cosas o al menos está la cosa bastante activa a nivel del blues. Ahora, es una música que siempre ha sido muy underground y muy minoritaria y yo creo que quedará así un poco también porque creo que los que organizan cosas y hacen estas cosas también lo quieren así, eh, no creo que quieran...
148	¿Sí? Por qué?	Sí, yo creo que sí, yo creo que sí, bueno por la manera de hacer las cosas, y por, porque no cambia, porque no actúan, porque no, siempre hacen
149	Siempre hacen... se ha cortado bueno...	Sí, siempre hacen el mismo tipo de cosas, cosas, digamos, siempre programan el mismo tipo de festival, contratan al mismo tipo de músicos, no arriesgan, no hay propuestas arriesgadas en ese tipo... entonces es una cosa que sí, que a la larga puede ser algo que corte, que corte la evolución, ¿no? Pero bueno, que ahora es todo tan, tan, hay tantas opciones, puedes ir por otros lados y puedes decir mira, en vez de tocar blues pues toco jazz ahora (risas) y entonces, ¿sabes lo que te digo?, porque es lo que te digo, para mí es música, vuelvo otra vez a insistir en el mismo concepto de música, entiendo que el ejercicio y que la tesis doctoral es sobre el blues pero es música...
150	Vale, vale, ahora te comento algo cuando terminemos, referente a eso, yo lo que quería ya preguntarte para finalizar, ya la última, tu música blues, o tu música en sentido de lo que me estás comentando porque ya no podemos hablar solo de un estilo pero, ¿a ti como músico, cómo te ves en el futuro, en cuanto proyectos, en cuanto a cosas que te gustaría hacer, de lo que estás haciendo o de lo que te gustaría hacer otras cosas o...otros proyectos...?	No, a mí lo que estoy haciendo me gusta, yo siempre hago lo que me gusta, si no lo hago, si hago algo que no me gusta, ya es que no lo puedo hacer ya, antes podía hacerlo, ahora ya no, ahora solo hago lo que me gusta, alguna vez siempre se puede dar una situación que no, que con cosas que a lo mejor no de esto, pero en general yo siempre todo lo que hago tengo la suerte, me concentro bastante en ese aspecto, en hacer lo que me gusta, o sea que, no, no... yo creo que seguiré en la línea esta porque es la que me llena y es la que
151	Se corta perdona, “yo creo que seguiré en la misma línea...”	Sí, sí, que seguiré en la misma línea con la que esté haciendo o sea con el mismo tipo de proyectos, la misma manera de hacer las cosas porque a mí me funcionan y es lo que a mí me gusta, me llega, y es lo que me realmente me motiva

ANEXO 10: TRANSCRIPCIÓN MIRIAM APARICIO “SISTER MARION”

INTER- ACCIÓN	ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL	ENTREVISTADA: MIRIAM APARICIO
1		<i>¿Hola?</i>
2	Sí, hola, ¿buenos días?	<i>¿Marcos?</i>
3	Sí, hola, ¿Miriam?	<i>Hola, hola</i>
4	Sí, ¿me escuchas bien?	<i>Sí, perfecto</i>
5	A ver, a ver voy a poner...	<i>¿Y tú a mí?</i>
6	Sí, sí, sí, yo te escucho, te escucho bien	<i>Vale</i>
7	Em, bueno, perdona un poco la tardanza, es que entre una cosa y otra no he podido ponerme hasta... que son ya casi y diez	<i>Nada, no pasa nada</i>
8	Que, que, bueno, em, un segundito que es que, también se lo dije, se lo digo a todos los entrevistados, que es que tengo que grabar la entrevista para yo transcribirla luego	<i>Sí</i>
9	Y entonces pues estoy así, probando un poquito sonido, que se escuche bien, yo creo que se escucha bien, a ver, lo voy a poner así y...y...y creo que está bien, tú a mí me escuchas bien, ¿no?, ¿Miriam?	<i>Sí, perfecto</i>
10	Vale, vale, bueno, em, lo primero agradecerte que quieras colaborar en, en esto conmigo porque la verdad es que para mí es importante encontrar pues eso, la parte de la blues woman, blues woman o blues women, ¿no?	<i>Sí</i>
11	Y pues eso, que te lo agradezco muchísimo, que, que muchas gracias por querer participar hombre	<i>Nada a ti, ayer hablábamos con Montse que para nosotros también es importante que la gente quiera difundirlo y que se haga un trabajo sobre el blues nos beneficia también a nosotros o sea que nada, ¡un placer!</i>
12	Pues eso, yo ya más o menos te lo comenté por el email que, es más que nada, un trabajo relacionado con, yo le hago las mismas preguntas a todos y es relacionado con eso, con tu experiencia personal, tu forma de vivir la música y este caso también, bueno, siempre, si tú quieres em, eh, enténdelo como algo muy general en relación con la música pero yo específicamente muchas veces me voy a referir al blues y bueno como tú tienes una buena experiencia y una gran experiencia con relación al blues pues, pues eso, por eso era especialmente significativo para mí que pudieras colaborar porque, em, bueno si quieres más o menos empezamos la entrevista	<i>Sí</i>
13	Yo suelo empezar de una manera muy general y abierta, eh, preguntando, ¿qué significa el blues en tu vida?, ¿qué significa el blues en tu vida, Miriam?	<i>Bueno, uh, esto, esto va a ser difícil, ¡eh! (risas), a ver (piensa), pues el blues para mí ha sido más que música, no ha sido solo un estilo que me gusta, sino que, por lo menos yo lo siento así, que, no sé, es como una característica en mí, ¿sabes?, me identifico con ese tipo de música y la reconozco como parte de mí, eso, también te quiero decir por lo que pueda venir que yo no soy una experta y tengo mala memoria, o sea que... (risas)</i>
14	(risas)	<i>Pero bueno...</i>
15	No, no, ya te digo, yo en concreto no busco, pues eso, ni expertos ni... yo busco tu experiencia personal y tu forma de, tu vivencia, ¿me entiendes?, entonces pues, con eso, porque más que nada la pregunta es eso, va en relación al valor que tú le das al blues y en relación con qué, eso es...	<i>Pues eso, es más que música para mí</i>
16	¿Es más que música, no?	<i>Sí, no me atrevo a decir una forma de vida, pero sí una forma de sentir, y yo creo que los que sentimos el blues de esta manera nos encontramos o nos entendemos y es muy difícil de explicar, el otro día lo intenté con una amiga y claro, me miraba raro porque (riendo) a veces parece que estás un poco loco, ¿no?, no sé, pero sí, sí, yo lo siento así</i>
17	Claro, tú lo sientes así, eso es una de las cuestiones que yo suelo preguntar más adelante pero si sale lo suelo preguntar ya, ¿tú crees que el blues tiene que ver con una forma de ver la vida?	<i>Sí, quizás sí, no te lo sabría explicar muy bien pero... quizás sí, o sea yo solamente te puedo dar una teoría de cómo es la vida de los bluseros o de la gente que, no solo músicos si no gente que se siente así identificada con el blues, pero bueno más que una forma de vida una forma de sentir</i>
18	Ajá, ¿es una forma de sentir, no?	<i>Sí</i>

19	Yo me refiero también a la formación de valores personales del tipo que sean, si en tu caso me puedes decir algo al respecto, ¿no?, en referencia al, a la música, ya te digo, siempre música, blues...	<i>Sí, a ver, déjame pensar, bueno hay una cosa que sí tengo clara que es la autenticidad</i>
20	Ajá, la autenticidad	<i>Que... sí, el blues es una música auténtica, popular, que sale del sentimiento... porque... bueno, la música ha dado mucho giro desde que, bueno desde que nació, y quiero decir que hay otros tipos de música que a lo mejor se fijan más en la forma o bueno y ahora también hay mucho producto musical, y otros estilos, bueno, bueno no voy, tampoco voy a entrar en estilos pero... que en eso es muy directo del corazón o de otras partes así, o del hígado (risas), ¿sabes?, yo veo el blues como que tiene, que es una música profunda en general, en general, porque luego habrá canciones así que no, pero lo que yo veo en el blues es un poco eso, eso sí que puede relacionarse con una manera de ver la vida</i>
21	Aja, claro, y tú has hablado del corazón, ¿no?	<i>Sí</i>
22	Claro, claro, que te llega, llega al corazón de las personas	<i>Y se tiene que tocar con el corazón</i>
23	Y se tiene, ¿cómo?, y se tiene que tocar con el corazón, ¿no?	<i>Sí, si no tocas con el corazón no puedes tocar blues, o sea, si no sientes el blues no... hay algo que se perderá por el camino</i>
24	Claro, y yo te, un poco a partir de esa pregunta general que yo suelo hacer, un poquito suelo, aunque tú me has dicho que tengas poca, o sea que no tienes mucha memoria y tal pero ya te digo esto es una cuestión que, que te relajes, que no, que tú me cuentes lo que, lo que vayas recordando en el momento, que no es nada preciso esto ni nada, si no, yo suelo preguntar un poquito las primeras músicas o las primeras canciones o los músicos que tú recuerdes o lo que se escuchaba en tu casa o a través de los amigos o cosas así...	<i>Sí, yo recuerdo, bueno que mi padre le gusta Ray Charles, le gusta la música negra, y tampoco iba muy más allá porque además siempre explica que, que en su época o escuchabas el Dúo dinámico, y los pone verdes a todo el resto de música, y él iba a buscar emisoras que pusieran música negra y... y bueno sí que tenía algún casete de Ray Charles, de Aretha Franklin y yo recuerdo ese casete de Ray Charles, por ejemplo, y em... qué más, luego ya de adolescente eso que escuchas música, la que está en el momento y cuando hay como notas de blues, dices ¡uy!, esto, ¡uy!, ¿sabes?, lo reconoces enseguida, ¡uy, aquí, ¡esto me gusta!, y esto me pasó por ejemplo con el disco de U2 el Rattle and Hum que hay una canción que toca B.B. King, y pensé esto es diferente, esto es otro recuerdo que tengo, y luego también me acuerdo de un casete que compré de recopilatorio de blues del Corte Inglés y ahí ya, eso, encontré más canciones así, ya... creo que a lo mejor era el primero así de blues que tuve</i>
25	¿Y qué te llamó la atención del blues en ese primer contacto, Miriam?	<i>Pues no lo sé</i>
26	Exactamente no lo sabes, ¿no?, no recuerdas	<i>O sea musicalmente no te sé decir qué me gustó, pues no sé, me llegó</i>
27	¿Te llegó, no?	<i>Sí</i>
28	Claro, claro, y de ese primer contacto que tuviste con la música em... bueno a través de lo que ibas escuchando y tal, ¿cómo se desarrolló luego tu relación con la música?, ¿aprendías...?, porque bueno, sí, algo he leído, yo he leído algo de, de, de tu biografía que aparece en tu web y tal, pero aun así yo te lo pregunto porque bueno tiene sentido en la entrevista que lo vayamos comentando si te parece, ¿no?, de cómo fue desarrollándose	<i>Sí, pues yo estudiaba música desde los 11 años o así, yo estudiaba clásico y bueno y me gustaba mucho la música, y ya estaba apuntada a coral, guitarra, a todo lo que había de música estaba yo ahí, y tampoco recuerdo una pasión desbordante, simplemente que era lo normal para mí, o sea, no iba a hacer otra actividad, deporte, que yo bueno, me sentía ahí como pez en el agua, y sí, en el colegio yo ya buscaba el blues en el piano pero claro entonces pues no sabía muy bien tampoco donde buscarlo o sea ya te digo de las cuatro cosas que tal pues descubres la escala, reconoces la rueda de acordes y empiezas a chapurrear y claro, y luego, otra cosa, buff, que para mí... a mí yo creo que es lo que me ha metido en el mundo de la música luego, que son las jam sessions, y con veintipocos, creo como mucho, o no recuerdo a qué edad pero o no sé si antes pero bueno, como mayor eran veintiuno o así, iba mucho a una jam session de Barcelona de un sitio que se llama el Jazzs club que es el bar que, que es el del taller de musics, y había una jam session de pop, rock, blues, un poco de todo, ¿no?, claro y ahí, ahí empiezas a ver, ahí te empiezas a subir al escenario y luego cuando ya, cuando ves músicos de blues pues ya ves, ah vale, es esto, entonces ya te vas, te vas juntando con ellos porque bueno, porque es la música así que más te llama, y ahí en las jams bueno, aprendí mucho, y conocí a muchos músicos y... sí, sí, eso...</i>
29	Pero Miriam tú ya, ya habías tenido tu formación en piano clásico, en lenguaje musical en el conservatorio del Liceo y tal, ¿no?, ¿antes de eso o era a la vez, a la vez, no?, ¿o cómo?	<i>A ver (piensa) sí, sí, era paralelo</i>
30	Era paralelo, ¿no?	<i>Más o menos sí, sí, sí porque recuerdo al profe de clásico enseñarle una cosa que aprendía de blues, sí que me apunté, fui al Taller de musics... ahora hay, ahora enseñan, hay un área de rock y puedes aprender músicas así, pero en aquella época yo fui al taller de musics a aprender blues y me dijeron, sí, sí, y me pusieron una</i>

		<i>profesora de jazz, ¿sabes? (risas), que este es un tema también que tela marinera entre el jazz y el blues... y entonces hice dos trimestres en el taller y claro, no, ahí no aprendí blues, te lo digo porque recuerdo haberle enseñando a mi profe de clásico alguna cosa que aprendía y o sea que sí que era paralelo el que yo ya estaba ahí investigando a ver dónde podía aprender blues mientras estudiaba clásico</i>
31	Claro, o sea era a la vez... pero te tiraba más el blues, ¿no?, por lo que veo, ¿no?	<i>Um (se lo piensa), sí, sí</i>
32	Te tiraba quiero decir, tú seguías con lo otro pero lo del blues era que tiraba de ti ya, ¿no?	<i>Sí, sí, sí, sí, supongo que sí, el clásico también es es, bueno es muy diferente</i>
33	Es muy diferente	<i>Son cosas muy diferentes, y el clásico bueno lo dejé en octavo, y realmente la música clásica es muy, muy sacrificada, y además es una cosa que no puedes compartir mucho con la gente, sobre todo si eres pianista</i>
34	Claro	<i>Porque bueno, otros instrumentos puedes hacer agrupaciones y tal pero, bueno no sé, que el clásico es estudiar y me, me encanta eh, me encanta, pero cuando vi la otra parte, no sé, más emocional y más, también más social, porque supongo que eso también ha tenido que ver, pues ya me desmarqué, bueno, me desmarqué, tampoco fue un camino directo ¡eh!, desde esta época que te hablo no fue un camino directo al blues</i>
35	No fue un camino...	<i>Hubo muchas cosas en la vida (risas)</i>
36	Claro, claro, claro, porque no fue un camino directo, ¿no?	<i>No</i>
37	Fue sinuoso, ¿no?	<i>Yo ahí es donde empecé a ver cosas y a conocer cosas</i>
38	Claro, te refieres a ya entrar en el mundo del blues, ¿no?, en el circuito...	<i>Sí, eso fue bastante posterior, de hecho aún me siento casi, me siento como si fuera reciente (risas), no, ya han pasado unos años pero...</i>
39	Yo recuerdo que Lluís Coloma me, yo lo entrevisté y me comentó también algo relacionado con eso, que él, él iba por clásico lo que pasa es que por cuestiones no pudo entrar a estudiar piano clásico en el conservatorio y... dice en retrospectiva mira pues fue mejor porque todos los músicos que admiro no fueron a clase, ¿sabes?, de... o no, no tenían una formación didáctica así formal, ¿no?, si no eran... me hablaba de Barrelhouse Chuck o algo así	<i>Sí, bueno claro, es que son tipos de música muy diferentes, en la música clásica interpretas un texto, ahí no hay, sí que, sí que pones de tu parte, porque si no la música no llegaría, creo, pero no hay improvisación, o sea, es otra cosa muy diferente... y ahora que has nombrado a Lluís Coloma, en aquella época es uno de los que vi en el jazzsí (risas)</i>
40	¿Ah, sí?	<i>Y sí que le pedí clases, o sea con Lluís yo hice clases</i>
41	¿Ah, sí?	<i>Sí, sí, sí además, eh, vamos, mi base de, bueno, tengo ahí una base que es por él, de blues en el piano... de esto te hablo, Lluís y yo tenemos la misma edad, y pues yo qué sé, yo creo que tenía veinti, eso, veintipocos, no recuerdo del todo</i>
42	O sea que sois de la misma generación	<i>Sí, sí</i>
43	Pues sí, sí, con él hable de esto que tú me estás comentando vamos, de, como lo estas, que me los estás desarrollando, sí, eh... básicamente, ¿cómo has ido entonces aprendiendo el blues o incorporando el blues en tu trabajo como músico, Miriam?, ¿de manera autodidacta de, de...?	<i>Pues a tocar, a ver, eso, yo hice clases con Lluís y alguna clase con Julio Lobos y..., buf, muchas jams eh, la verdad es que, eh, supongo que esto me di cuenta hace relativamente poco, que soy bastante autodidacta porque claro en cuatro clases tampoco puedes aprender a tocar, ¿no? pero... o sea sí que valoro muchísimo esas clases, en serio, porque es que aún les estoy sacando partido pero, pero luego aprendes tocando con músicos de blues y escuchando música, escuchando discos, bueno escuchando blues, evidentemente, y esa es la parte de aprender a tocarlo, la parte de cómo entré en el mundo así de tocar blues así más profesional pues mira, esto es muy bonito también te va a gustar (risas)</i>
44	(risas), ah pues gracias, gracias por compartirlo (risas)	<i>(risas) para que veas porqué también siento el blues como algo, como algo más que música... pues eso, yo tenía veintitantos y entonces conocí a un chico (risas) y bueno y vivimos juntos seis o siete, seis años o así, y en aquella época yo tenía un grupo de góspel y sí que lo mantuve un tiempo pero luego me fui relajando, y también toqué con él, de hecho vamos a hacer un revival este viernes (risas) eh, pero él toca, bueno el tocaba pop y pop rock y así... me gusta también eh, pero en aquella época yo me dejé un poco mi parte, ¿sabes?, nos pasa a veces...</i>
45	¿Cómo que te dejaste?, ¿que te dejaste te refieres que no... el tema del góspel lo ibas dejando o cómo?, el, el grupo	<i>Sí, sí, sí, además tuve, bueno, tenía otro trabajo, fui secretaria y... bueno, sí, sí, fui dejando la música prácticamente</i>
46	Aja, por otro trabajo, ¿no?, quiero decir, no relacionado con la música, ¿no?	<i>Sí, bueno es que la música nunca me había dado de comer entonces, bueno, ahora sí pero de profesora, pero te quiero decir que no había, no había hecho de músico profesional, pero es que casi estaba dejando la música en general, de tocarla, que esto lo</i>

		<i>hablamos a veces así con amigas y tal, pero bueno no creo que sea solo de las mujeres, que a veces estás en pareja y te enclaustras ahí, te olvidas de cuidar tus espacios personales... y eso, entonces tuve la suerte que me dejó (risas) y, y eso fue muy guay porque dos meses, llevábamos seis años, y dos meses antes me traje el piano de casa de mis padres a la casa que teníamos juntos, y en dos meses me dejó y cuando pasó, al día siguiente me fui al piano y... a tocar blues (risas), fue un poco peliculero pero bueno era como que me... me llamó</i>
47	Te llamó el piano...	<i>Sí, el piano</i>
48	Eso, eso	<i>Sí, mira, no sé, bueno, fue así</i>
49	O sea, quiero decir que tú, tú te lo habías traído el piano dos meses antes de que te dejara...	<i>De que lo dejáramos</i>
50	Pero tú no ibas tocando el piano frecuentemente...	<i>Yo tenía un teclado, sí, tenía un teclado</i>
51	Pero no tocabas	<i>Pero el piano, es que lo de mover el piano, bueno, eso, no lo había movido hasta después de cinco años y pico</i>
52	O sea, y volviste entonces al piano justo...	<i>Y entonces...</i>
53	Es una historia muy...	<i>Entonces hice dos cosas, volver al piano y volver a las jam sessions, para recuperar mi vida en donde la dejé, supongo, y bueno, y entonces ahí ya la cosa se fue acelerando porque ahí sí que ya conocía a los músicos de blues y ya me atreví a subir con ellos más y bueno, como yo también les gustaba pues entonces, yo qué sé, empezamos a conocernos, ya supongo que había más ambiente de blues entonces que antes y... ya de, bueno recuerdo conocer en el Jazzy también a los Tota, bueno a Tota y a sus músicos, a los argentinos estos que viven aquí que tocan blues, a Chino, me presentaron a Orcheli, y eso, yo empecé a tocar así en serio con Tota, y fue porque me conoció en las jams</i>
54	Claro, él te conoció en las jams	<i>Del Jazzsí, luego también, claro entonces también conocí la sociedad de blues de Barcelona, que hacían unas jam sessions en el Monasterio, la sala Monasterio, y esa ya era una jam de blues, porque en el Jazzsí había de todo, pero esa ya era jam de blues, y ahí bueno, y ahí ya conocías a todo el mundo</i>
55	Claro, oye y que me has comentado antes que eh, el tema que tiene para largo, el tema del jazz y el blues, que te pusieron una profesora... coméntame algo, ¿me puedes comentar algo de eso?, de eso del, porque siempre parece como que se engloba una cosa en la otra o no, no, no se distingue, ¿no?	<i>Sí, pues...</i>
56	Porque eso fue cuando empezaste a... cuando le pedías algo al de clásico o, ¿algo así me has comentado?	<i>Sí, sí, sí, no, que yo fui al Taller de musicis</i>
57	Ah, el Taller de musicis, perdona, perdona, sí, sí, era eso	<i>La escuela de música y ahí yo dije quiero aprender blues y me pusieron una profesora de jazz</i>
58	De jazz	<i>Bueno, no sé, no sé cuántas entrevistas llevas pero (risas) eh, el blues en realidad no está englobado en el jazz, eh, ahí hay mucha polémica, bueno, polémica, hay debate porque los del jazz lo ven de una manera y los del blues lo ven de otra manera, ¿sabes?, eh, para mí, el jazz (se lo piensa mucho), bueno y además que, es que son términos como muy amplios, a mí el jazz me gusta, el jazz clásico, y bueno yo respeto que le guste a todo el mundo pero siempre me da la sensación que la gente, incluso ahora te digo, seguramente más ahora que cuando nació, que no había distinciones, pero como que tienen una actitud un poco de superioridad porque el jazz es una música mucho más intelectual, ahí hay que estudiar mucho y se valora mucho más eso, los conocimientos... y el blues es todo lo contrario, o sea que un músico tú le dices vamos a tocar un blues y no te va a decir que no sabe, ¿sabes?, aunque yo crea que él no sabe tocar blues</i>
59	Te entiendo	<i>¿Me entiendes?, porque musicalmente eh, el blues tiene una estructura sencilla y de acordes también sencilla, y de escalas, que, claro que, que la saben cómo va, pero una cosa es saber eso y otra cosa es tocarlo, y entonces ahí ya empieza todo el jaleo, y bueno y de hecho dentro del mismo blues hay también un debate de si esto es blues o esto no es blues, esto bueno, hasta con mis amigos músicos cada semana hay un ratito de conversación porque</i>
60	¡Uy!, a mí me interesa un montón eso, cómo, claro porque cada uno lo ve de una forma, ¿no?, uno dice, esto es blues, esto no es blues	<i>Sí, sí, sí, eso es un debate... bueno, tanto entre los bluseros, no solo los músicos, los aficionados</i>

61	Miriam	<i>Por ejemplo</i>
62	Sí, sí, perdona, perdona, sí, sí, dime, dime	<i>Yo tengo un disco que me gustaba mucho, y bueno me gusta mucho seguro de Kevin Moore</i>
63	¿Cuál?, ¿quién?	<i>Un guitarrista</i>
64	Ajá	<i>Y... claro y, o sea yo sé que tú lo escuchas, bueno no sé hay gente que esto ya dice que ya no es blues, hay gente que sé, no sé cómo decirte, se quiere arraigar en un o aferrar al, al blues más auténtico, más del origen, o la gente que ahora puede reproducir eso, a la que ya, o sea no, hay mucha gente que no entiende mucho lo de la evolución del blues y ya si se acerca a otros estilos rock y así, entonces los que entre nosotros podemos llamarnos a veces talibanes del blues (risas) pues eso no le afecta para nada</i>
65	¿Cómo?, es que no, no, no te he escuchado bien, lo de talibanes del blues, ¿cómo?	<i>Sí, (risas), así en broma o bueno, la gente que se aferra mucho al concepto de blues auténtico, bueno, yo aún no me he situado porque a mí me hace bailar la cabeza pero eso, del blues auténtico</i>
66	Que tú no te has situado en eso todavía, que tú no te has situado dices, ¿no?	<i>Yo lo que he decidido ahora es no poner etiquetas, si está bien hecho y me gusta bien, pero si... que le llamen como quieran si no ya te vuelves loco</i>
67	Es que yo hago, suelo hacer una pregunta, ¿qué te parece Miriam, eh, las mezclas del blues con otras músicas, por ejemplo con música, o alguna música de nuestra tradición, o la tradición... por ejemplo el flamenco, qué te parece, que opinión te merece?	<i>Pues (piensa) bueno tampoco, no he escuchado mucho eso, pero no sé, creo que me sonaría extraño</i>
68	¿Crees que te sonaría extraño, no?	<i>No sé, sí, no sé, ¿hola?</i>
69	Sí, sí, no, no, yo es que te dejo que tú hables, quiero decir, si no me escuchas es que yo te dejo que tú desarrolles lo que tu quieres decirme	<i>(risas) es que había oído así como más silencio y no sabía si se había cortado</i>
70	(risas)	<i>Que no sé, no sé muy bien porqué, pero, no sé</i>
71	Te suena un poco...	<i>No, no le veo, pero, a ver, tampoco puedo criticar o decir que esté mal, o sea, cada uno es libre de hacer la música como la sienta pero que yo no lo voy a hacer sí que te lo digo, yo no lo voy a hacer</i>
72	Que tú no lo vas a hacer, ¿no?	<i>A no ser que cambie mucho que también puede ser porque las cosas nunca se saben</i>
73	Pero, eh, ¿no lo vas a hacer lo de mezclar el blues por ejemplo con flamenco o con otro tipo de música?	<i>Sí, que no me veo yo haciéndolo, que no lo siento así yo</i>
74	Que no lo sientes, claro... porque por ejemplo ayer me comentó, ayer no fue el viernes, Montse, que ella sí que tenía algún disco, creo que ella ha hecho algún disco de canciones en, cantadas, canciones blues en castell. uy perdón, en catalán, creo, ¿no?, me parece	<i>Sí</i>
75	¿Qué te parece por ejemplo que el blues se adapte para ser, pues eso, cantado en castellano, o en catalán o en otro idioma, qué te parece, también más o menos lo mismo que me has comentado o...?	<i>Eh... (piensa)</i>
76	¿O lo ves forzado...?	<i>No, lo veo, no, no, lo veo diferente, menos extraño, me es menos extraño</i>
77	Ah, ¿te es menos extraño?, vale, vale	<i>Sí, claro ahí también hay debate, bueno, eh... claro, no, yo pienso que</i>
78	Sí, sí, tú debate, yo quiero que tú debatas (risas)	<i>Conmigo misma (risas)</i>
79	Sí, bueno, bueno conmigo no, quiero decir porque yo no pero que...	<i>Quedas con varios y ya verás tú la que te lían (risas)</i>
80	Que me, que me, sí, claro, este, es lo que tú dices, esta entrevista se hace así a coro y no veas, sí que da juego, es verdad	<i>Sí, sí, además te escojo yo a los personajes y vamos, tienes para un libro</i>
81	(Risas) pues eso, vamos a imaginarnos que, bueno no está el coro, pero que tú me das tu opinión hombre en ese sentido que...	<i>A ver, yo, claro desde el punto de vista de que el blues es una música que tiene que salir del corazón pues entiendo que la gente se exprese en su idioma, ¿sabes?, luego hay mil maneras, bueno esto es general, de hacerlo bien o de no hacerlo tan bien, ¿no?, o sea que sí, sí, bueno y de, y ya técnicamente de cómo colocar la letra y las rimas o... ¿sabes?, pero yo qué sé, a mí por ejemplo los temas de Tota en castellano me gustan, porque temáticamente son blues, porque, ¿sabes?, él habla de las cosas del blues, de mujeres, de alcohol, y... bueno esto también es muy generalista, no hagas mucho caso porque el blues habla de más cosas, eh</i>
82	Vale, vale	<i>Y yo qué sé, y la Montse por ejemplo si hace temas en catalán es porque lo siente, bueno de hecho la Montse lo que hace lo siente, si no... o sea que bueno, que yo lo entiendo, pero bueno, si me gusta pues si me gusta la canción y me gusta lo que dice, también sí he oído canciones de la Montse que me gustan, y dice cosas bien profundas o, está guay, no sé, hasta por ejemplo, ¿conoces a los Txus blues y Jose blues fingers?</i>

83	Sí, cuando le hice la entrevista a Mingo Balaguer me habló de ellos, sí, sí, que hacen unas letras muy, con mucho humor y muy guay	<i>Pues eso, claro si te pones en plan estricto pues, pero bueno, suena blues, tocan bien, y te hacen reír, y ¿por qué no sabes?, o sea es lo que cada uno sienta, si yo no haré eso, pero me gusta</i>
84	Claro, claro, yo, eh, claro eso que has dicho, la palabra estricto, claro, es que yo suelo preguntar si la persona está al tanto de la escena de blues en España, de sus artistas y grupos, bueno, imagínate, tú eres la presidenta de la sociedad de blues Barcelona, tú consideras, ¿qué te parece la escena de blues?, bueno, si la conoces un poco también fuera de lo que es Barcelona o... ¿qué te parece?, ¿te parece un poco, como me decía uno de los músicos, purista o no purista, o tradicional o como, qué me comentarías al respecto?	<i>Eh, (piensa mucho) pues no sé qué decirte, quizás sí que es, bueno, sí, aquí en España hacemos muchas, igual que en Europa es mucho más bluesrock</i>
85	¿En Europa hay mucho más bluesrock, no?	<i>Sí, y si te pones... bueno ahora hace poco fue el concurso este el eurovisión del blues, que esto es broma, no se llama así, el otro día uno me decía ¿pero se llama así?, no, no, es blues challenge, y... se oyó proporcionalmente muy poco blues pero aquí ya no entran ni purismos ni nada, eh, o sea, tal cual... eso en España no pasa tanto, hay bastantes, bueno a lo mejor es porque claro yo tengo más cerca la información eh, pero sí que hay grupos de blues que tocan blues, o sea ya me entiendes eh, como te he explicado todo esto de lo que es blues y no, pues bueno, el blues entendido en general, pero sí, sí que hay grupos que tocan blues</i>
86	Y mira, antes de pasar a una pregunta que te quería hacer, eh, que, em, em, antes hablábamos de cómo habías ido incorporando el blues a tu trabajo como música, y tal, eh, nosotros podemos hablar de un estilo personal en la música, ¿cómo, cómo se aplicaría, cómo se aplica esto a tu caso, cuál ha sido el proceso, Miriam?	<i>Em, bueno, una cosa, que yo solo he trabajado profesionalmente como músico en el blues eh, bueno, soy profesora, pero como músico profesionalmente solo he tocado blues, o sea, no es que lo incorporara es que es lo único que he hecho profesionalmente</i>
87	Que has hecho, ah, vale, vale	<i>¿Vale?, que eso, una apreciación y... ¿cuál era la pregunta?</i>
88	Que, que bueno, que podemos hablar en música de un estilo personal, ¿no?, de cada uno, ¿cómo se aplica esta cuestión a tu caso?, ¿o cómo crees que ha sido el proceso o si me puedes comentar algo al respecto?	<i>(Piensa mucho), eh, no sé, no lo tengo muy claro, yo creo, a ver, según con los músicos que tocas aprendes un tipo de blues, ¿no?, yo he tenido ahí una buena escuela con Tota blues entonces con el blues de Chicago pues aprendí de ellos, aprendí con la música que ellos me recomendaban y... estilo personal pues no lo sé</i>
89	Es que mira yo suelo comentar una anécdota a todos los entrevistados de Chick Corea que hablando con Javier Limón me parece que era, un músico creo que es de Madrid, le decía, estaba hablando Chick Corea con él y le decía lo ecléctico que es el jazz, ¿no?, y la mezcla de estilos y que pica de aquí y de allá, y le decía al final, y ya no sé ni quién soy, ¿no?, así un poco de... en ese sentido te lo comento yo de la voz de Miriam o quién es Miriam en mitad de lo que va trabajando, de lo que va escuchando, de lo que va haciendo, eso más o menos, más o menos por si te orientas, si no pues pasamos a otro tema y ya está	<i>Sí, yo esto suena un poco cutre pero realmente lo pienso y es que mi estilo se basa bastante, bueno (riendo) le pasará a todo el mundo, ¿no?, en mis limitaciones, ¿sabes?, que por ejemplo Lluís aparte de que, bueno que es un virtuoso, aquí también hay otro pianista que está más cerca del jazz clásico que es Berbard Fol, es otro virtuoso, bueno Víctor Puertas en el piano también es un virtuoso, bueno él es un virtuoso en todos los instrumentos que coja pero sobre todo en la armónica pero... quiero decir, y luego eso, que se lo han currado mucho, (risas), yo me veo más, o sea, no me veo ahí, ¿sabes?, entonces yo intento bueno y también del don que te de la naturaleza y de lo currante que seas, o sea que mi estilo se basa a veces me dicen que, o sea hay un señor que le gusta cómo toco y dice es que eres sencilla tocando, no haces nada virtuoso pero, ¿sabes?, pues ese es mi estilo (risas)</i>
90	Ajá	<i>A lo mejor, digo yo (recuerda aquí para el análisis lo de la emoción de autoría y las personas que lo tienen y no, la ausencia de estilo bajtiniano, quizá por aquí hay un hilo para analizarlo en varios de estos músicos)</i>
91	O sea, has hablado, has utilizado el término de las limitaciones sacas tú, eso es una cuestión que me la han comentado muchos músicos, o sea, no te creas que... (risas)	<i>¿Sí? (risas)</i>
92	Sí, sí, Amadeu Casas por ejemplo	<i>¿¡En serio!?! (risas)</i>
93	¡En serio!	<i>¡Qué fuerte!</i>
94	(Risas) parece ser, parece ser que es así, Miriam	<i>Bueno también por ejemplo con, con Chino</i>
95	¿Quién?	<i>Chino, ¿lo conoces?</i>
96	¿Chino?, em	<i>Chino es un guitarrista que está aquí en Barcelona que el año pasado ganó el 2º premio, bueno aquí es muy activo tocando, eh, y es uno de los músicos que admiro, ahora hemos, bueno, ahora él ha sacado su último disco y grabo ahí, y bueno, buf, para mí ha sido un subidón brutal porque lo admiro hace años</i>
97	Ah claro, que has colaborado con él	<i>Bueno grabamos el disco, ahora a ver si salen bolos pero...</i>
98	Ah qué bueno, y tú lo admirabas a él de antes y has podido ya hacer digamos algo con él, ah, pues mira	<i>Sí, sí, lo admiro hace años, es un crack, y él, eso, muchas veces me dice, él también dice, no yo no soy un buen guitarrista, eso lo dice él, yo no lo creo, no lo pienso, pero bueno, pero como hablamos de</i>

		<i>todo, porque aparte es amigo, me dice, tú lo que tienes que hacer, lo que hagas, hazlo bien, aunque sea sencillo, pero lo que hagas hazlo bien, y entonces yo voy por ahí, bueno supongo que todos pero un poco es eso, que no es cuestión de hacer grandes virguerías... y aparte cuando yo ya sé que, que en mí sería complicado, pues intento hacer lo que sé, lo que puedo, hacerlo bien, y también intento buscarle siempre la emoción, eso lo intento, pero sí eso, o sea es una cosa que, que la pienso conscientemente de si vas a tocar ve a buscar, tenía un amigo que hablaba de las notas emocionantes</i>
99	¿Cómo, las notas emocionantes?	<i>Sí</i>
100	Decía tu amigo	<i>Sí, de ir a buscar, o la nota emocionante, a veces es sólo una nota</i>
101	Ajá, eso es muy interesante	<i>Y esto también lo pienso</i>
102	Eso es muy interesante, sí, que lo, digamos que eso es un, como un horizonte que tú tienes ahí siempre, ¿no?, que te lo dices cuando vas...	<i>Sí, sí, que tiene que, tienes que decir algo, ¿sabes?, es un objetivo que tengo, no siempre lo consigo, además que yo noto cuándo lo consigo y cuándo no, ahí está el trabajo, ¿sabes?, es un trabajo este, no se acaba creo</i>
103	Claro, y en ese, por eso te preguntaba antes lo de la voz de cada uno, eh, de decir algo, o lo mejor desde las referencias que tú tengas pero por ejemplo de haber compuesto propias canciones o algo, ¿tú, tú estás desarrollando...?	<i>No, yo no compongo...</i>
104	No estás desarrollando...	<i>Hasta ahora no lo he hecho nunca, bueno, salvo alguna excepción adolescente que no vale la pena comentar (risas), pero no, no</i>
105	Ah, porque hay una cosa que lo tenía aquí apuntado porque me lo habías comentado antes, me decías que el tema de la música no te había dado de comer pero ahora sí pero de profesora, ¿no?, me comentabas, porque el tema del blues y de los bolos y tal no es, no se desarrolla ahí una forma de vida o algo, o una forma o sea algo para vivir... porque esto también me lo han comentado algunos músicos	<i>Sí, es muy, muy difícil</i>
106	Es muy difícil, ¿no, Miriam?	<i>Muy difícil, porque a ver, eh... tienes que estudiar, tocar, ser manager, relaciones públicas, o sea, es un trabajo... y luego eh... la escena musical no está demasiado bien o sea por no decir que está bastante mal y supongo que en toda España, solo conozco la de aquí pero seguro que es en toda España, yo ya he visto noticias así que están buscando las salas para ver si los músicos están dados de alta, no sé qué, hay mucha</i>
107	¿No me digas?	<i>Hay mucha economía en la música, no, nadie se ha preocupado, o sea te hablo así desde instituciones o así, de que la profesión de músico se valore como profesión</i>
108	Ajá, eso me interesa muchísimo	<i>Está totalmente olvidado e incluso un poco pisoteado, ¿sabes?, no es que no te ayuden es que a veces te ponen palos en las ruedas, tanto a músicos como a salas</i>
109	Eso me interesa muchísimo que me estás comentando, porque siempre sale en muchas entrevistas que yo hago... eh... es que es muy significativo eso que me dices, o sea que os ponen hasta trabas	<i>Sí, sí, es bastante triste, es muy triste</i>
110	Entonces tú tienes que compaginarlo con un trabajo, quiero decir, en este sentido está relacionado tu trabajo con la música, aunque, pero tienes que compaginarlo, ¿no?, en ese sentido, ¿no?	<i>Sí, la, bueno la mayoría de músicos como mínimo dan clases, les guste o no, yo tengo la suerte de que a mí me gusta dar clases y no sé si lo dejaría si tuviera muchos conciertos eh... pero, sí, sí, vivir solo de la música es muy difícil y sí conozco algunos pero también conozco muchos que se quedan ahí en el intento, que sobreviven, ¿sabes?</i>
111	Claro, sobreviven, eso, esa es la palabra que me dicen, sí, malvivir me dijo el otro día Big Mama Montse	<i>No, pero ella es una de las que conozco que viven de la música</i>
112	Sí, ¿no?	<i>Y hace, hace muchos años, pero claro... no sé qué épocas habrá vivido, ¿no?, yo nunca me he dedicado solo a la música, solo a tocar</i>
113	Ya, ya, ya, pero bueno, ahora tú digamos tu actividad se relaciona con la música, ¿no?, con el tema de la didáctica, ¿no?	<i>Sí</i>
114	Oye, ponía área infantil, ¿no?	<i>Sí</i>
115	Estás, porque yo es que, a mí me gusta mucho el tema de la psicología, yo en psicología voy mucho por el tema evolutivo y de los niños y tal, Vygotsky y todas esas cosas, y tú estás relacionada con todo eso, ¿no?, especializada en esa área, ¿no?	<i>Eh... bueno, especialista supongo</i>
116	Bueno quiero decir, es una forma de hablar	<i>Trabajo... la escuela donde estoy me tienen ahí bastante, me tienen confianza (risas), porque yo también tengo estudios específicos de eso, ¿sabes?, yo estudié música, sí que hice un curso de pedagogía pero ha sido todo con, a base de experiencia, hace 10 años que estoy en una escuela y he aprendido allí de compañeras ahí bueno,</i>

		<i>captando cosas y luego otra cosa es que me gusta, me gusta, esto lo, bueno hay una frase así del curso que dice, que es de un pedagogo que se llamaba Edgar Willems, que, como que para hacer esto tienes que tener amor a la música y amor al niño, y a mí, y había otro amor que no me acuerdo (risas), eh pero, que claro, me encantan los niños, me gustan los niños y me entiendo bien con ellos... esto lo descubrí... no me pasa desde siempre esto, creo que lo descubrí, sí, lo descubrí con las clases y... eso, bueno, no sé, me siento muy bien con los niños, me encanta, niños te hablo de tres a cinco años, me encanta</i>
117	De tres a cinco años, ¿no?, mi niña va a tener ya pronto tres años si Dios quiere, sí, de hecho, te iba a preguntar un poco luego fuera de la entrevista que qué edad recomiendas tú para que pues bueno canalicen un poco lo que les pueda gustar de la música y tal, y bueno, me lo estás comentando ya, ¿no?, más o menos desde los tres	<i>Los tres años es buena edad, no sé cómo, bueno en cada escuela van diferente pero hay cursos que se llaman iniciación musical o sensibilización musical y... y bueno, sí, está muy bien, claro tienes que informarte a lo mejor de qué métodos utilizan así, yo este que te hablo que es Willems, me gusta también Dalcroze, hay muchos métodos así de, de enseñanza para niños, y está chulo porque es todo muy, luego se nos olvida, es que por eso me gusta esa época, esa etapa, eh... los hacen sobre todo experimentar y sentir, luego te pones a estudiar solfeo y la cosa cambia pero es curioso eso que, cuando son pequeños les enseñas a, la canción les explicas la historia, lo que quiere decir, y que, que sea muy emocional y que experimenten, que jueguen, y luego a los seis, siete años tienes que dejar de hacer eso, porque tienes que aprobar exámenes, o sea que ahí hay algo también que... eso bueno de cara a la música clásica claro, que es lo que yo enseñé en la escuela básicamente, clásico o música leyendo, quiero decir, ¿sabes?, aunque no sea programación así... de autores clásicos pero sí siempre con partitura... y bueno es interesante eso, el, el, la transición esa en que el niño está, lo que él percibe como jugar y luego tienes que, o sea, el aprender ya el lenguaje musical, ¿no?</i>
118	Claro, claro, experimentar, sentir, jugar, ¿no?, y después ya aprender el lenguaje musical, ¿no?	<i>Sí</i>
119	Es que estoy apuntando eso porque es que me gusta mucho cómo lo has comentado porque, de hecho te iba, suele salir en las entrevistas por una parte el blues como lenguaje musical, como técnica que hay que reproducir en un instrumento, en un piano, en una guitarra, que bueno que ya me has comentado algo sobre cómo has ido intentándolo o cómo has ido incorporándolo o aprendiéndolo, pero también por ejemplo Montse me comentaba y también me comentan algunos que también les sirve o que hacen una inmersión o una investigación en el tema del blues como, como la historia del blues, lo que rodea al blues, los bluesman, los, el aire mítico con el que llegaban, ¿no?, y tal, en ese sentido, ¿eso también ha influido en tí, Miriam?	<i>Em, sí</i>
120	Quiero decir, ¿te ha ayudado...?	<i>No sé muy bien cómo pero sí, porque, bueno a mí, esto es muy típico de la gente que les gusta el blues, de ir a buscar las raíces y... supongo que está relacionado en el sentimiento que te produce porque es como... cosas así profundas, entonces vas a buscar la raíces, claro porque las raíces son profundas y... sí, eso es curioso porque claro yo cuando empecé a escuchar algunas canciones de blues eran un tipo de blues más moderno, ¿no?, y claro yo oí hablar de la madre del blues, y claro yo a lo mejor la referencia que tenía de cantante de blues era Koko Taylor, Katie Webster, señoras bueno ahora ya murieron, pero quiero decir más o menos recientes... y cuando me compré el disco de Ma Rainey pensé madre mía, ¡¿esto qué es?! , o sea fue super raro, y luego me enganchó, o sea primero fue extrañeza, ¿y esto?, no lo entiendo, y luego me enganchó y yo también he ido a buscar lo antiguo, aparte de que es que me gusta la historia entonces sí, me gusta saber de dónde vienen las cosas, y además es que estilísticamente el blues ha cambiado mucho, bueno, ha cambiado, ha tenido sus épocas como la han tenido todas las músicas, todos los estilos, la música clásica igual, ha tenido un montón de épocas</i>
121	Claro porque, claro te ha interesado esa parte de la historia y para entender un poco lo que ibas escuchando también o lo que aprendías a tocar, ¿no?	<i>Sí, sí, sí</i>
122	Y bueno, ¿cómo crees que ha ido cambiando Miriam, tu relación con el blues desde que lo descubriste por primera vez?, ¿crees que ha	<i>Sí, bueno esto me sorprendió porque eso, yo no conocía para nada que el blues proviniera de ahí, pero, bueno</i>

	habido un cambio, que ha ido produciéndose o... desde que escuchaste por primera vez...?, porque lo primero que te llamó muchísimo la atención así, me estás comentando, eso que me has comentado, ¿no?, del disco de Ma Rainey	
123	Y desde que descubriste eso, con los años que fueran y tal, hasta ahora, ¿cómo... crees que ha ido cambiando tu relación con el blues?	<i>Yo creo que sí, sí, ha cambiado en el sentido a lo mejor que, que me ha gustado conocer más, ir a buscar más cosas, y luego también, como músico, lo que me ha hecho cambiar es tocar con gente diferente, bueno tampoco es que haya tocado con mucha gente, pero por ejemplo, con Big Mama, fue un cambio, yo creo que ahí fue un cambio importante, porque ya el primer concierto que hicimos a dúo, y ahora hace tres años, ya alguno me decía, otras es que tocas muy diferente, y era el primero, o sea que ahí para mí se abrió una puerta muy importante y... de blues más clásico, este, bueno el disco este que hemos hecho así de homenaje a las mujeres del blues, pues sí son temas más clásicos, yo con, antes que tocaba blues chicago y eso estructuralmente pues no tiene, no tiene mucha cosa, o sea, más o menos es mucho lo mismo, ¿sabes?, hay, yo qué sé, blues lento, shuffle, tal y cual, pero eh, no tiene mucho más, entonces con el blues clásico ya las canciones son más complejas, hay más acordes, bueno porque el blues clásico es donde, no se diferenciaba entre blues y jazz y de ahí nació todo, y eso, eso también me encanta, y ese tipo de música la había escuchado, bueno aparte de así de los discos o de Bessie Smith y así, pues eh, al Chino por ejemplo, que él también es bastante, no sé si lo, esto no se lo digas, si hablas con él, pero es ecléctico en el sentido que él sí tiene un estilo muy personal y va mucho al swing, y entonces yo a él sí le había escuchado canciones que ya no eran los 12 compases, y me encantaban, entonces esa parte también me gustaba mucho, y yo hasta que no empecé a tocar con Big Mama pues no había tocado eso (fíjate que para buscar cosas más complejas no se está yendo a adelante sino hacia detrás, el clásico...)</i>
124	Ah claro, claro, o sea yo lo que veo es lo que me comentabas, ¿no?, Miriam, que no te has posicionado como tú dices, como alguno de los que hablan contigo, ¿no?, que te gusta también lo tradicional pero también lo que se sale de los 12 compases y... y...	<i>Pero de lo que te hablo de que se sale es clásico aún eh, no es nada moderno</i>
125	Claro, ahí iba yo, porque me decía uno de los músicos que el blues en su propio origen ya era bastante, ¿cómo decirlo?, saliéndose de cosas, ¿no?, saliéndose de cosas quiero decir de moldes de, no me acuerdo quién era, Alan Bike creo que fue...	<i>Sí, no sé, no sé a qué...</i>
126	Quiero decir que en el propio origen...	<i>Y además supongo que hasta el nacimiento del blues fue una fusión, o sea, esto también lo he pensado muchas veces eh, que ahora ante la fusión los bluseros sacamos las uñas pero es que el blues nació de una fusión (risas)</i>
127	Eso es muy interesante	<i>Incluso el blues más, más, el primero, ya no te hablo de las cantantes estas que, cantantes así de vodevil y tal, no, te hablo del blues o sea el, bueno, yo esto no lo sé muy bien eh, pero... lo he leído pero ya te digo que tengo una memoria muy mala pero a lo mejor si tú has leído lo sabes mejor pero que, cuando los negros africanos ya estaban en América, en EE.UU. ellos trajeron su bagaje de música africana, ellos lo llevaban ahí, y entonces también aquí escucharon las músicas que se cantaban en las iglesias, y de ahí también hubo una fusión entre cómo se estructuró ya las estrofas o lo que sea, ¿no?, la estructura así más de la canción eh... eso tuvo que ser una fusión de cosas, porque si no hubiera, si no hubiera seguido siendo música africana y ya está, o sea ahí se mezclaron culturas</i>
128	Exacto, exacto, esa mezcla de culturas es lo que, claro, eh, la verdad que es como ir reflexionando sobre lo que uno va comentando, incluso lo que yo te voy preguntando porque voy pensando lo que me habías comentando antes del, del blues mezclado con otras músicas y tal, ¿sabes?	<i>Sí, ya por eso te digo que yo no sé, es un poco complicado, a lo mejor también es que hay una época para cada cosa, y también otra cosa es cómo las cosas pasan de manera natural o ya no tan natural, pero bueno esto lo digo así muy por encima porque tampoco sé muy bien si tengo, si tiene lógica eh, pero, ¿sabes?, claro ahora, bueno no sé, siempre es más fácil cuestionar algo que pasa ahora que una cosa que pasó hace más de cien años, ¿no?, que eso ya es historia</i>
129	Claro, ya, ya, ya, pero tú hablas de naturalidad, ¿no?, a lo mejor porque, a lo mejor ves algo que pueda ser un poco más natural que otra cosa que a lo mejor es un poco más forzada o artificiosa o...	<i>Sí, a lo mejor, bueno, ya te digo, no sé, no te hablo con mucho conocimiento de causa, pero quizá algunas fusiones que se quieren hacer ahora ya no solo con el blues, son un poco forzadas, ¿no?, de,</i>

		<i>o sea, hay que hacer algo nuevo, venga, a ver si por fin, hacemos algo, no sé cómo provocarlo</i>
130	Provocarlo	<i>Pero eso seguro que no pasó eso cuando lo que te hablaba de la fusión de culturas del blues, ahí nadie se propuso hacer algo nuevo</i>
131	Ah claro, ya te entiendo	<i>Veo yo, o sea, allí ellos se expresaban pero oían otras cosas y lo incorporas, bueno no sé, esto lo estoy diciendo ahora por primera vez pero (risas)</i>
132	¿Lo estás diciendo ahora por primera vez?, pues la verdad es que, pues está muy, quiero decir que me parece súper interesante cómo lo dices, de hecho alguno que otro me ha comentado eso en referencia por ejemplo a Raimundo Amador pero bueno, em, me decía Amadeu Casas que es que lo admiraba porque él no tenía, él me decía yo es que con la sardana no tengo mucha relación dice, no tengo, no tengo lo que, lo que tiene Raimundo que tiene el flamenco desde pequeño y tiene el blues y tiene el blues desde pequeño, y para él es muy natural, para mí no es natural, yo no puedo mezclar la sardana con... me decía Amadeu, más o menos creo que eso es lo que tú me has querido comentar, ¿no?	<i>Sí, sí, la verdad es que el ejemplo de Raimundo Amador es bastante claro porque no es una cosa que él haya forzado, vamos a buscar algo nuevo sino que es su lenguaje, bueno es como ser bilingüe, a mí también me pasa que hablo en catalán y en castellano en las mismas frases, a Raimundo le debe pasar con la guitarra</i>
133	Claro, te entiendo, ahora, ahora, sí la verdad es que está muy claro ese ejemplo que me has puesto, sí que es verdad, bueno pues mira una cosita que yo te quería comentar, cuando hablábamos del blues como forma de vida, o sea, en relación con la forma de ver la vida y tal, yo suelo hacer una pregunta muy general, así, abierta, ¿tú crees que la música puede cambiar el mundo, Miriam?	<i>(Piensa mucho) em, no lo sé, pero sin música esto no sería lo mismo, eso es seguro, no sé si así en global, pero bueno lo global está hecho por cada cosa personal, um, no sé, cambiar no sé, pero está claro que sin música, no sé, esto no sería lo mismo, a parte que la música también está, eso... tampoco... esto lo tengo que investigar (risas) está en la naturaleza del hombre, que eso también es muy curioso</i>
134	Ajá, sí que es verdad, ¿cómo es, cómo es?, ¿que está en la naturaleza del hombre, no?	<i>Claro porque o sea los primeros instrumentos musicales lo mismo son de la prehistoria o, ¿sabes?, que hacían una flauta con un hueso de animal o la percusión o la comunicación a través de eso, o sea que realmente la música está como dentro del ser humano, no es, bueno, bueno, y muchas artes también, ¿no?, supongo que al principio como una cosa de comunicación y luego se amplió... no sé, como para expresar, bueno, no, sigue siendo comunicación aunque exprese cosas más, bueno, sentimientos o cosas así, o historias...</i>
135	Claro, al final, tiene mucho de blues todo eso, ¿no? porque el blues me has comentado que es comunicación, ¿no?, expresión, ¿no?	<i>Sí, sí, sí, expresa emoción pero también hay casos de canciones que explicaban historias, en plan noticiero, ahora no te sé dar ejemplos pero hay bluesman que, que sí, que explicaban, hay en Madrid hay un chico, Héctor, que escribe unos artículos muy interesantes sobre blues, y monográficos, ¿cómo se llama?, bueno, eh, no me acuerdo, y, y eso, bueno, ahora me ha venido a la cabeza porque sé que hay algún artículo de estos que habla de, pues las catástrofes y el blues, o no sé qué, entonces recopila canciones que hablaban de cosas que pasaban, ¿sabes?, cosas cotidianas, o sea que no, no es solo mi chica me ha dejado el blues, ¿sabes?</i>
136	Ya, ya, ya, claro que es mucho más general, oye una pregunta que yo, que yo suelo hacer, ¿qué sentido le das a esta pregunta que le hicieron a Jimi Hendrix en los sesenta, le dijeron en un programa de TV, creo que está por ahí en youtube, ¿se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero?, le respondió Jimi Hendrix, eh, en inglés, the more money you make o cuanto más dinero ganas más blues puedes hacer, ¿qué opinión, qué sentido le das o que opinión te merece?	<i>Em (piensa mucho), no sé, ¿eso dijo?</i>
137	Eso dijo, sí, the more money you make...	<i>¿No era una broma?</i>
138	Bueno, a lo mejor lo dijo, bueno, creo... yo, no lo he logrado localizar en youtube pero creo que sí, que desarrolla esa idea de que cuanto más dinero ganas, más blues puedes...	<i>Pues habría que ver cómo la desarrolla la idea...</i>
139	Creo que tenía algo... no sé si estaba siendo un poco irónico pero después empezó a hablar en serio, me parece un poco, lo que pasa es que también hay también, Eric Clapton decía que si quieres tocar blues... uf se ha cortado, hostia, espérate, em, (conectando skype otra vez)	<i>Hola</i>
140	Hola Miriam	<i>Se había cortado</i>
141	Se había cortado, estamos terminando, simplemente era eso, que qué te parecía, también decía Eric Clapton que para, no sé si lo decía también irónicamente, que para tocar el blues había que vivir por encima de tu presupuesto o algo así, una cosa... que parece poco intuitivo	<i>Sí, eso, lo, es lo contrario, ¿no?, de lo que decía Hendrix, porque tampoco habla del presupuesto que tiene (risas), no lo sé, eh (piensa)</i>
142	Yo creo que estaban jugando un poco con los tópicos y tal, por eso te lo preguntaba	<i>Sí, claro, ahora, a ver, esto también lo hemos comentado, eh... claro, los que creen, creen o creemos hacer blues, claro ninguno de</i>

		<i>los que yo conozco tiene una vida dura como la tenían los bluesman originales, bueno hasta que alguno ya vivió mejor, pero claro, entonces, no sé qué decirte, no sé qué decirte, eh... (piensa), no sé, no sé si a lo mejor, además, pues a lo mejor una cosa es haber conseguido dinero y otra cosa es nacer con dinero, entonces, no sé, habría que ver si hay algún rico de nacimiento que toque blues (risas)</i>
143	Vaya, lo mismo, lo mismo me comentó Montse el otro día, también se preguntó eso, de nacer con dinero, claro, no sabes, ¿cómo es, cómo es, lo que...?	<i>Eso, que habría que preguntarse si alguno que nació con dinero toca blues, o le gusta, no sé, o lo entiende de la manera que lo entendemos... no sé, yo, es complicado, porque claro ya entras en cosas de, no sé, como de sensibilidades personales, ¿no?, ya no como músico sino que te llegue, que te guste como, eso, como oyente, no sé, es muy generalista decir algo así... porque, bueno, además, sí que supongo que tus experiencias, o sea, que haber sentido, haber tenido experiencias o haber sentido las cosas de determinada manera sí que te lleva a lo mejor a sentir esta música en concreto de una manera... pero bueno, buf, es que es un poco aventurarse también esto...</i>
144	Bueno yo hay una cosa que se me ha olvidado preguntarte al principio cuando tú empezabas a tocar, oye, ¿por qué el piano, qué te llamó la atención del piano?, porque sería general, ¿no?, antes, ¿no?, antes que el piano blues sería el piano general, ¿no?	<i>Sí, sí y de hecho creo que tocaba la guitarra no sé si antes pero vamos, no, antes no, pero que también toqué un poco guitarra así en el colegio... pues no lo sé, no lo sé, eh... sí que recuerdo así... ya te digo que yo no recuerdo en mi infancia una pasión desorbitada de que "yo seré músico" no, no, ni de luego mayor, o sea, supongo, creo que me han llevado un poco las circunstancias porque ya te digo que ha habido épocas que lo mismo lo hubiera dejado, pero... sí, es que, sí, yo supongo que en mí contaron más las circunstancias, porque en el colegio había un profesor de música que, que sí que me dio algo, supongo, o no, no lo sé, pero vamos que me, me hizo un poco de tutor y me sacó del o sea de aparte del colegio habló con mis padres para que hiciera clases fuera, incluso una época que mis padres no podían pagar las clases me dio clases gratis, o sea que esa persona influyó mucho en que yo estudie música</i>
145	Claro, eso fue una circunstancia importante, ¿no?, entonces, ¿no?	<i>Sí, sí, fundamental, supongo porque si no, no hubieran podido pagar mí... entonces bueno, nunca se sabe, ¿no?, pero no sé qué habría pasado porque las cosas fueron así</i>
146	Claro y no notas tú entonces que haya habido una pasión sino que las circunstancias te han ido arrastrando a...	<i>Sí, o sea pero ya te digo que era como natural... no, no me planteaba nada pero yo seguía o sea, y, estaba, era mi entretenimiento, era, bueno ahora he aprendido esto pero yo me voy a buscar más canciones, voy a buscar las canciones que me gustan, las toco en el piano, era como natural en mí, no... no sé, sí, buscar cosas, apuntarme a hacer un grupo, todo eso que haces así, cuando eres joven, o sea no, no, que no había, no veía otra opción, era simplemente que tenía que ser así</i>
147	Tenía que ser así, ¿no?, claro y ya luego pues se ha ido desarrollando y bueno lo que quieres es... porque eso te quería preguntar, ¿cuál, los proyectos musicales que te gustaría abordar, te ves, cómo te ves, te ves fuera de la música, dentro?, ¿cómo te ves en tu futuro con el blues, con la música?	<i>Pues, yo desde ahora hace, bueno, buf, desde Tota blues pero lo de Big Mama para mí fue muy fuerte, es que sí, a veces tengo la sensación de que me empujan (risas), que hay algo que me empuja, ¿sabes?, lo de Big Mama fue como muy sorpresa de que ella quisiera montar algo conmigo porque, bueno, es lo, bueno ya te digo aquí en la escena de Barcelona hay músicos muchísimos, muchísimos mejores que yo, pero, eso, me empujan, luego lo del disco ya fue flipante y ahora grabar con Chino, o sea que ahora mismo es pensar para adelante, porque aquí no sabes lo que puede llegar a surgir o sea, pienso hay que tirar adelante porque la vida me está dando sorpresas que no me lo hubiera imaginado jamás, esto para mí es una regalo que, vamos, nunca podré agradecer suficiente y aparte de, de los proyectos en concreto, toda la gente que conozco, ¡bueno!, buf, aprendes de ellos escuchándolos pero también son tus amigos y puedes hablar con ellos y de música y de todo... para mí es una riqueza brutal, y el otro día por ejemplo que a Montse le dieron un premio pues compartir el piano con August Tarrats este... ¿lo conoces?</i>
148	No, no lo conozco, no lo conozco	<i>Este es de la quinta de Amadeu Casas y la Montse que habían tocado juntos en un grupo mítico aquí, los Blues Messengers, claro, August ya es ya, o sea yo te hablo de Lluís Coloma pero August es la generación anterior y es un crack y claro para mí estar en el escenario con ellos era como una sensación de casi de irrealidad</i>

149	O sea que tú no sabes todavía qué te impulsó cuando te dejó este chico a coger otra vez el piano y empezar a tocar blues en ese piano, ¿no?, es como que algo te llevó a él, ¿no?, a ese piano, otra vez	<i>Sí</i>
150	¡Y aquí estás!	<i>Sí, fíjate (risas), que, sí</i>
151	Pues, ¿no te has preguntado nunca, y bueno y si yo estaba hecha polvo, me fui para el piano y ahí empezó...? porque tocaste blues, ¿no?, en el piano me dijiste, ¿no?, cuando pasó eso, ¿no?	<i>Sí, sí</i>
152	Te pusiste a tocar blues	<i>El blues que sabía entonces</i>
153	Bueno, ya, ya claro	<i>Sí, pero bueno es que cómo vas a encontrar una razón racional a eso, simplemente pasó</i>
154	Ah, muy bien, muy bien, eso, eso, que es que nos creemos siempre que tenemos razones de todo, ¿verdad?, es verdad, es verdad	<i>(Risas)</i>
155	Y el blues, ¿cómo lo ves el futuro?, ya para terminar perdona que tardemos tanto es que es muy interesante todo lo que me comentas es súper interesante	<i>Eh, ¿el blues qué, en general o...?</i>
156	En general, sí, la música blues	<i>La escena...</i>
157	La música blues en general, el blues como música	<i>Buf</i>
158	En el futuro, bueno también desde tu conocimiento de la escena de Barcelona o de la escena europea...	<i>No sé, yo ahí creo que me falta información, eh, si lo pienso muy en general creo que me falta información y está por venir o está pasando porque el tema de que como música evolucione pues no lo, o sea eso no se puede parar, ¿sabes? o sea que puede pasar... em, no sé, y... no sé, la verdad es que, sí que creo que el blues es como una cosa, esto también te lo habrán dicho supongo, muy minoritaria, o sea, no tiene, no abarca como otros tipos de música, no es tan vendible, no crea, no crea tantos beneficios y está ahí, es como diferente, si de hecho es una música que tiene muchos años y la gente, la gente o sea la gente en general no la conoce (silencio, piensa) no la conoce para nada eh, o sea yo, si sales de, si yo salgo del círculo de los músicos y de los aficionados y eso, pues tú hablas de blues y muchísima gente no sabe lo que es, hay desde el que te dice que no sabe lo que es al que se piensa que es jazz, al que se piensa que es lloriquear, ¿sabes?</i>
159	Sí, que es todo triste, ¿no?, que....	<i>Sí, es una música muy desconocida y ahí también hay otro debate porque claro, porque a veces como músico si quieres, si tienes que vivir de esto te das un poco así con la cabeza contra la pared, de, claro, es que esto no, no da de sí, ¿no?, pero para mí es que es parte de la razón de que el blues se vaya conservando como es, y si hubiera sido un estilo de masas entonces sí que hubiera sido muy diferente</i>
160	Ajá, oye, ¿has viajado a EE.UU. buscando alguno de esos lugares que tanto se frecuentan en las letras y en el blues y tal o...?	<i>No, no, no, creo que Big Mama tiene algún pensamiento sobre eso para el año que viene pero aún no es seguro, ella sí ha ido, pero bueno, a lo mejor, bueno a lo mejor esto no es nada seguro eh, pero a lo mejor vamos las dos juntas por ahí</i>
161	¿Te gustaría, te gustaría conocer esos sitios que salen en esas canciones y...?	<i>Sí, sí, luego, no sé, ahora, si estoy allí seguro que será emocionante, la verdad es que desde aquí no lo veo como una cosa, ¿sabes?, de decir tengo que ir, la verdad es que no (piensa), ya te digo, a mí al final me empujan quiero decir que voy yendo a los sitios pero no tengo una necesidad de ir, luego cuando vaya, si voy, sé que será intenso pero...</i>
162	Bueno pues, claro, que será intenso en el sentido... de conocer, bueno, claro, que nunca se sabe lo que deparará, pero bueno que es aquel el sitio in situ donde nació esta pasión, ¿no?	<i>Sí</i>
	Yo para terminar te quería preguntar porque em... estáis con el tema de la mujer en el blues, eh... esto lo habéis intentado explorar en este disco, ¿no?, en el disco es de 2014 me parece, ¿no?, Real Women Blues, ¿me puedes hablar algo sobre ese disco?, lo que significa pues eso, rescatar el legado de estas mujeres en el blues, un poco mínimamente ya para terminar, porque creo que es importante, yo, a mí me encantaría entrevistar a más mujeres relacionadas con el blues porque es importante también tener la parte de las blueswomen	<i>¿Y tú te has preguntado por qué hay tantos hombres y tan pocas mujeres en el blues?</i>
163	Claro, sí que me lo he preguntado, sí que me lo he preguntado	<i>Porque ese es otro tema también</i>
164	Ese es un gran tema, claro, lo que pasa es que eso da para otra tesis porque vamos es que...	<i>(Risas)</i>
165	Sí, sí, sí, no, totalmente eh	<i>Ya, pues el disco...</i>
166	Bueno, ¿qué me comentarías tú Miriam al respecto de eso?	<i>¿De qué?, ¿de lo de las mujeres?</i>

167	De eso, de esa, de esa gran digamos... socie... bueno sería socialmente pues eso, a lo mejor lo que ha habido es un machismo o no sé, ¿qué comen, qué me comentarías tú?	<i>Pues... (piensa mucho), no lo sé muy bien, no lo sé muy bien, eh, ya, por ejemplo a mí cuando empecé a tocar con Tota blues eh... que son cuatro en aquella época, a lo mejor eran cuatro argentinos... argentinos, argentinos, y claro, la gente no hacía más que preguntarme, ¿y qué, y qué, cómo lo llevas?, porque claro... y luego el irte a tocar por ahí, ¿no?, y... para mí ha sido súper fácil, o sea, claro, tienes que, que adaptarte, ¿no?, pero, pero no sé yo me he sentido siempre muy cómoda entre ellos, y no sé, pues, no sé muy bien qué decirte porque, además habría que ver sino pasa sólo en el blues, que yo creo que pasa en más músicas</i>
168	Bueno, pasa es más ámbitos de la actividad humana, ¿no?, quiero decir	<i>Ah, bueno, claro</i>
169	Claro, fuera de lo que es el arte... pero eso, vosotras habéis intentado reivindicar el papel de, de la mujer a través de ese disco que ya llevábais tiempo antes tocando, ¿no?	<i>Sí, sí, yo así en plan personal es que pues si ya te sientes identificada con una música y la historia te la cuenta una mujer pues claro, aún te identificas más, ¿no?, si, según las historias que explica pues es aún más tu lenguaje, em... no sé, yo supongo que, bueno conocer cantantes... mujeres, ¿no?, bueno can, sí es que, en realidad, bueno hay alguna, hay pianistas también pero sobre todo son cantantes, que eso también es muy curioso eh, que las, los músicos mujeres que haya sean mayoritariamente cantantes</i>
170	Es verdad, es verdad, que tú, tú me comentabas el casete de Ray Charles, pero, ¿tú te has sentido identificada, como pianista, con algún músico en particular dentro del blues o... bueno música, femenina?	<i>No, especialmente identificada no</i>
	Porque esa, esa primera cinta de Ray Charles es un recuerdo digamos de lo primero que tú escuchabas en casa o que tenía tu padre, ¿no?, me comentabas, ¿no?	<i>Sí porque..., recuerdo que había una canción que... de las primeras que, que quise sacar, ¿sabes?, de buscar a ver qué hacía, que las primeras frases así las saqué de ahí supongo...</i>
171	Ajá, claro, ajá, claro, pero ya luego te han influido otras, otras mujeres en el blues, ¿no?	<i>Sí, eh, sí, y hombres claro</i>
172	Bueno ya	<i>A mí es que mira, esto, bueno, em, (pausa piensa), no, no soy, esto tal vez va a sonar un poco mal, pero no soy muy feminista, bueno no sé si suena mal o no pero que yo no me siento muy feminista, o sea, yo por ejemplo en la música me gusta escuchar música buena, me da igual si es un hombre o una mujer, vale, sí que entiendo que la mujer pues sí, ha estado un poco, ha estado bastante a lo largo del tiempo, cada época lo suyo, marginada o más marginada o con muchísimas menos facilidades, pero... No sé, ahora no sé, ¿sabes? lo de buscar la música y las jams y escuchar eso, lo podemos hacer... Si no yo no estaría aquí</i>
173	Ya, ya, ya, no sí, sí, no suena nada mal, vamos, de hecho pues es muy razonable lo que, yo ya para terminar, ya hemos terminado que perdona por haber tardado tanto pero es que es muy interesante lo que me ibas diciendo entonces te tenía que ir preguntando cosas...	<i>Sí, tranquilo, tranquilo, que...</i>
174	Yo el tema de lo que me comentas es que has aprendido un montón en las jams, ¿no, Miriam?	<i>Sí, sí</i>
175	¿Eso, no?, que ha sido una cosa muy natural	<i>No solo música, o sea no solo cosas, o sea música en concreto, de cosas tengo que tocar esto, sino a cómo... a escuchar por ejemplo, a tocar con gente, a que cada uno tenga su espacio, bueno, a escuchar, lo de escuchar es muy importante, eso es una cosa que se ve que se desaprende porque no suele pasar mucho el, yo recuerdo, bueno, no sé, ha habido mejores momentos, lo de las jams es un poco trampa, tanto en plan en la escena musical como oferta de música, o sea, oferta de ocio musical o de cultura musical y tal, hay un poco de trampa, porque claro una sala paga tres músicos, tiene no sé cuántas horas de música, de gente que va a colaborar a tocar a la jam, entonces por eso proliferan las jams yo creo, y luego también porque la gente tiene ganas de tocar, pero no todos tienen ganas de escuchar, (risas), luego esto no dirás que lo he dicho yo (risas)</i>
176	No, no, tú no te preocupes que esto es interno y yo, esto lo guardo yo para transcribirlo y luego analizamos cosas que no tienen nada que ver, quiero decir, que eso a lo mejor no sale por ningún...	<i>Vale, vale, que si me pongo a dar caña... bueno, eso, que yo creo que las jams se desaprovechan, la gente que, bueno no digo todo el mundo, pero por lo que yo veo, eh, desaprovechan la función didáctica que tienen, que es que si vas a una jam que hay un músico bueno tienes una máster class gratis</i>
177	Eso es, claro, claro, es súper importante	<i>Sí</i>
178	Bueno pues	<i>Sí, yo de eso aprendí mucho y también canciones, a lo mejor conocí antes canciones en las jams que en la original y luego las vas a buscar</i>

179	Claro, claro, que esa es la labor de investigación que tú me has comentado antes, ¿no?	<i>Sí</i>
180	Bueno pues nada más, yo no tengo mucho más que, vamos, ha sido una entrevista súper interesante y te agradezco muchísimo que hayas compartido tu experiencia	<i>Sí te lo he explicado todo eh, (risas)</i>
181	Me ha encantado cómo lo explicabas y cómo te expresabas porque la verdad es que ha habido siempre ese juego, fíjate que cuando salen cosas que... cuando te pregunté lo de mi hija, el tema de lo infantil y tal, me comentaste una cosa que me ha parecido muy, que pone muy clarito todo lo que me has ido comentando que es cómo, cómo a los niños en un principio el tema de experimentar, sentir y jugar pero luego hay que enseñar a aprender el lenguaje y tal y... un poco también el tema del blues al final es ese experimentar y ese sentir, ¿no?, ¿también, no?, con lo que me has comentado, ¿no?, aparte de aprender un lenguaje musical concreto	<i>Sí, sí, totalmente</i>
182	Bueno pues, pues eso, por lo demás pues eso desearte mucha suerte con los bolos que tengas ahora este mes que creo que estás con Big Mama Montse, ¿no?	<i>Sí, el domingo tenemos algo y el martes siguiente sí, vamos haciendo</i>
183	Van saliendo cosas, ¿no?	<i>Sí</i>
184	¡Qué bueno!	<i>¿Tú has sido padre ya o qué?</i>
185	No, no, este, no, no, no, por eso quería ir haciendo alguna que otra entrevista antes porque digo así me lo voy digamos adelantando por si mi mujer se adelanta, ella cumple a principios de mayo entonces ahí estamos, ahí estamos, está ya con más ganas de tenerlo, estamos con muchas ganas de tenerlo porque ella ya se siente, está muy incómoda y tiene muchas molestias ya al final del embarazo es ya complicado y está deseando ya, pero bueno ojalá venga todo bien y...	<i>Que vaya todo bien</i>
186	Y ya te comento en su momento (risas)	<i>Vale (risas)</i>
187	A ver si alguna vez que suba por Barcelona asisto a algún concierto de vosotras	<i>Claro</i>
188	Y ya me conocéis en persona hombre, que por aquí por teléfono es un poco frío y tal pero bueno ha ido genial y yo te lo agradezco muchísimo la disponibilidad y que hayas compartido conmigo todas estas cuestiones y...	<i>Y ya también nos informarás de cuando hagas, ¿no?, porque será también muy interesante leerlo también</i>
189	Ah, muchas gracias, yo eso intentaré, quiero decir eh siempre se lo digo a mi profesor de tesis, cuando entrevistas a personas como tú, como Big Mama, tenéis tanta experiencia y tanto vivido en relación con la música y bueno en relación con muchas cosas ¿no?, porque... que uno no sabe si la entrevista la ha hecho bien si no, si se ha dejado cosas en el tintero si tal pero bueno lo intento hacer lo mejor posible, quiero decir que tampoco que yo creo que, que bueno, se van tocando puntos de aquí y de allá y al final creo que es muy interesante lo que me comentáis y yo lo que le comenté a Big Mama es eso, que esto en principio es para una tesis, claro eso es una cosa un poco académica y tal, es un poco para un tribunal y tal, a mí me gustaría sacarlo de ahí un poco y hacer algo más tipo ensayo, ¿sabes?, tipo libro, ¿sabes?, y si surgiera alguna cosa así ya te lo, te lo, te lo paso, lo que pasa es que va para largo, quiero decir, todavía tengo que hacer otra entrevista o dos más creo, ¿sabes?, te lo pasaría, ¿no?, ¿te lo paso o...?, ¿te gustaría que te lo pasara...?	<i>Sí, sí, claro</i>
190	Eso, pues me dijo Big Mama de Víctor Uris pero claro, tengo aquí la dirección, que es un armonicista de Mallorca, ¿no?	<i>Sí</i>
191	Eso, pues a él también lo quiero entrevistar y bueno ya terminar las entrevistas y a ver si, lo que pasa es que ahora ya la paternidad es lo que tengo en mente, quiero decir que tampoco, no voy a tener mucho tiempo para más cosas, pero bueno en cuanto salga algo te lo paso	<i>Vale perfecto</i>
192	Bueno pues muchas gracias Miriam	<i>Marco que vaya muy bien</i>
193	Que tengas buen día y que vayan muy bien los bolos y todo	<i>Gracias</i>
194	Venga pues muchísimas gracias	<i>Un abrazo</i>
195	Un abrazo, hasta luego, adiós, adiós	

ANEXO 11: TRANSCRIPCIÓN MARTA SUÑÉ “SWEET MARTA”

<i>INTER- ACCIÓN</i>	<i>ENTREVISTADOR: MARCO BERNAL</i>	<i>ENTREVISTADA: SWEET MARTA</i>
1		<i>Se me olvida pero nada, diez minutos antes me he acordado, no pasa nada</i>
2	(Risas) vale, vale, espera un segundito, es que, se lo digo a todos los entrevistados, que tengo que poner la grabadora, ¿vale?, porque yo tengo que transcribir todo esto luego	<i>Claro</i>
3	Y tengo que, espérate un segundito	<i>No te preocupes</i>
4	Em, vale, pues yo creo que se escucha bien	<i>¿Durará una hora?</i>
5	¿Perdón?	<i>¿Durará una hora? ¿Tan larga? (risas)</i>
6	Más o menos, sí, pero bueno espero que no se te haga larga, quiero decir (risas)	<i>No, no, quiero decir, espero poder saber contestar todo (risas)</i>
7	Sí, seguro hombre, claro, que, eso que te quería comentar que, que, que no te preocupes que es una entrevista pues eso, de tipo experiencia de cada uno, de las vivencias que tiene cada uno y, a ver un segundito que parece que no, es que es muy importante que te grave bien, ahora como te haga la entrevista y no te grave bien esto ya va a ser para mí, perdona un momento, ¿vale Marta?, un segundito	<i>Sí</i>
8	Que me está haciendo cosas raras la grabadora no sé qué está haciendo tío... no lo entiendo... es que yo con las tecnologías	<i>Bueno, somos todos ya</i>
9	(Risas) Perdona un momentito, ¿tenéis bolos estos días Marta?, ¿era Blues Workers, no?, ¿tu grupo, no?	<i>Sí, Sweet marta and the blues workers, sí, un poco largo pero sí, es ese (risas), sí esta semana hacemos al final de semana hacemos un par</i>
10	Mira, ya, ya se escucha, yo creo que ya se escucha bien, que eso, que tenéis un par de bolos, ¿no?, esta semana	<i>Sí, esta semana tenemos un par de bolos y bueno ya es una semana con suerte (risas), porque bueno, cuesta un poquito mover cuatro personas, moverlas cuesta, cuesta, cuesta, está la cosa un poco mal pero bueno</i>
11	Está la cosa regulín, ¿no?, eso me comentan otros músicos... que es difícil... porque casi todos los músicos... ya contigo es la novena entrevista que hago y hay algunos que son músicos que se dedican exclusivamente a la música y otros que llevan la música pero la llevan con otro trabajo, ¿tu caso también es ese o tú te dedicas exclusivamente también a la música?	<i>No, no, exclusivamente no, yo trabajo por las mañanas y por la tarde lo que hago es eso, es estudiar un poco sobre el tema de la música y todo</i>
12	Claro, claro, que lo llevas tú, eso me comentan algunos, yo los entrevistaba, yo creía que se dedicaban a la música a cien por cien pero, pero qué va, que quiero decir, que tienen que compaginarlo	<i>Exacto, es que yo creo que el que se dedica cien por cien o le va muy bien o tiene la suerte de tener alguien que le va muy bien, ¿sabes?, un poquito es eso porque bueno, vivir de ello ya te digo o eres muy bueno, y eres conocido y haces algo popular, cosa que el blues no lo es, como imagino que ya, que ya debes saber o... o bueno o no te queda otra que trabajar también de otra cosa, ¿no?, pero muchos se dedican y son buenos pero como el blues lo que te digo no es algo que sea muy popular en la sociedad que estamos, bueno o en el sitio donde estamos mejor dicho pues a lo mejor tienen la suerte de que en su entorno pues bueno tienen ahí alguien que les ayuda a mantenerse y pueden dedicarse exclusivamente a ello pero... pocos casos hay, pocos casos hay</i>

13	Claro, yo suelo, Marta yo suelo empezar las entrevistas con una pregunta un poco, de manera muy general y muy abierta, ¿qué significa, por ejemplo en tu caso, qué significa el blues en tu vida?	<i>Bueno, pues tal y como la pregunta dice, significa mi vida, ¿sabes?, es, bueno, es una, para mí es una filosofía de vida y, o a lo mejor va más allá de una filosofía de vida, no sabría tampoco, es difícil responderlo eh, pero un poquito es eso, sería lo que es para mí la banda sonora de mi vida, ¿no?, a lo mejor dicho así...</i>
14	Ajá, sí	<i>Un poquito eso (risas)</i>
15	No, no, está, está, es una respuesta muy, sí, sí, sí, yo, por ahí va, va un poquito en relación al valor que le das y en relación con qué, ¿sabes?, que...	<i>Claro, imagino, imagino que casi todas las respuestas deben ir por ahí, porque el que es músico imagino que, bueno todo el que a lo mejor es músico o se dedica al terreno artístico imagino que un poquito su vida es eso, ¿no?</i>
16	Claro, es que, porque tú has entrado directo, porque em... em, un poco las primeras músicas, las primeras canciones o músicos que tú recuerdes en casa y tal, ¿qué, qué era, un poco la memoria, un poco en ese sentido qué...?, porque luego ya me imagino que vendría el blues pero... ¿O fue primero el blues?, ¿cómo, cómo es en tu caso?	<i>En mi caso la influencia vino un poco, musicalmente en mi casa quizás mi padre tiraba más que mi madre en ese sentido, e influencias pues bien del blues no, pero sí de raíces, ¿no?, rhythm and blues, jazz, o soul, es un poquito lo que yo empecé a escuchar, ¿no?, Otis Redding o los Boney M, por ejemplo, bueno que yo me acuerde, o bueno los Creedence, ah, sí, un poquito va por ahí, también de mis hermanas, porque yo soy la pequeña de tres, entonces también bueno la mayor pues eso también me influyó un poco en la música, ¿no?, que tenía, y luego a partir de ahí ya fue un poquito ya cosa mía, ¿no?, de conocer a, empecé a hacer clases de armónica, conocí a, el profesor me empezó a pasar mucha música de blues porque yo la armónica no la conocí por el blues y ahí ya empezó</i>
17	Ah tú, perdona, perdona, ¿tú no la conociste por el blues la armónica, no?	<i>No, no, de hecho fue un poco raro, es un poco, ya te digo hasta un poco sosa, ¿no?, la explicación de cómo, de cómo fui a parar con la armónica pero bueno, al final el tiempo hace ver que tan sosa no era porque si no no hubiera llegado hasta aquí, ¿no?, con tantos años tocándola y... y sí, empecé bueno, fue un cambio de vida que tuve y... tenía una amiga que bueno tenía una armónica pero que se la habían regalado y la tenía, y la llevaba encima y bueno me llamaba la atención, luego sí que escuchaba, en esa época yo era jovencita y era la época de Alanis Morissette que soplabo algo, y dije mira pues voy a probar, tuve la suerte de encontrar un profesor de armónica a través de otro amigo y mira fui a parar con él y él me empezó a abrir un poquito la visión, ¿no?, de lo que era el instrumento, de dónde viene el instrumento y todo, y toda la música esta, lo que es el blues, ¿no?</i>
18	Ah qué interesante, no es nada soso eso que tú has dicho, ¿la palabra sosa has dicho? (risas)	<i>Sí, bueno porque es el hecho de decir bueno: ¿por qué toco la armónica?, pues no lo sé, la verdad que en su momento, yo cuando lo pienso ahora, pienso pues eh, no, no era ningún instrumento que me apasionara, no era que, ni que conociera, fue como algo pues mira lo hice y en ese momento no sabía ni porqué lo hacía, ¿no? y fue después que empezó a tener todo sentido, ¿no?</i>
19	Claro, eso es muy interesante porque en un principio eh, ¿eso con cuántos años más o menos fue, Marta?	<i>Nada, fue con 20, ya era mayorcita, con 20 años fue</i>
20	¿Con 20, no? Porque tú, ¿tú tienes mi edad? Yo tengo 36, ¿tú eres de mi edad?	<i>Yo tengo 31</i>
21	Ah, 31, vale, yo pensaba que tú eras más mayor, o sea, no, no, vamos, pues estupendo, 31, vale, vale vale, yo es que quiero cubrir, quería, yo sabía que tú eras de las más jóvenes de los diferentes músicos y entonces quería cubrir un, distintas etapas de edad, ¿sabes? Y bueno entonces más o menos con 20 fue cuando tú empezaste digamos con el tema de la armónica pero fue el profesor quien te llevó al tema del blues, ¿no? A través de la armónica	<i>Exacto, exacto, exacto, fue así</i>

22	¿Eso, no? Y ya digamos que, pero antes lo que habías escuchado era un poquito más inespecífico respecto al blues y tal, ¿no? Sino que...	<i>Sí, no, fue muy, fue muy, muy abierto el, tipo de música que escuchaba y ya te digo no, no fue nada concreto, ojalá hubiera empezado jovencita y, y como muchos, ¿no?, que siempre piensas que es lo suyo, pero bueno al final la música es lo que te digo, si es como un estilo de vida donde tú puedes sacar a lo mejor esa parte de ti que a diario no sacas pues bueno ya no deja de tener el mismo sentido, ¿no?</i>
23	Ajá, muy interesante, sí que es verdad que, que eso suelo yo preguntarlo también a raíz de lo que me vais comentando y ya que me lo has comentado, ¿tú crees, por ejemplo en el, yo siempre lo tiro para el blues porque el estudio es un poco sobre el blues, pero, pero que no te preocupes si me hablas en plan en general, respecto a la música en general, yo suelo decir o preguntaros si crees que tenéis un, que, si creéis que el blues tiene alguna relación con la forma de ver la vida, o con la formación de valores personales del tipo que sean, ¿no?, si en tu caso, ¿qué me podrías decir al respecto?	<i>Bueno, um, claro yo eso hasta que no empiezas a conocer gente del mismo entorno, un poquito, no es algo que puedas llegar a pensar, ¿no?, y ahora que me lo preguntas tampoco nunca lo había, me lo había preguntado así, pero, (piensa mucho,) diferentes o no pues no lo sé, pues a ver, el que le gusta el blues o el que le gusta el flamenco que más o menos tienen muchas similitudes, además yo creo que en el fondo, la manera, la filosofía de vida que tienen, o cómo son o cómo emocionalmente respiran pues un poquito a lo mejor va por ahí mismo, ¿no?, no creo que tanto el estilo de música pueda hacerte de una manera u otra, pero sí que el blues tiene algo que, igual que el flamenco, ¿no?, tiene mucho ese llanto, ¿no?, ese quejío, eh... y yo creo que es un poquito lo que atrapa, ¿no? y... claro no sé en otros estilos de música si el que estudia clásico o el que, o el que baila, no sé, danza contemporánea, no sé bien bien si para ellos es un poquito lo mismo, eso ya no lo sé, pero sí que, sí que el blues es un estilo de música que, que es mucho eso, ¿no?, el quejío es por la soledad, bueno ya lo habrás oído, tiene esa fama de siempre algo triste, que tampoco es siempre así, pero sí que bueno, sí que empezó un poquito, la raíz del blues empezó, empezó un poco por ahí, ¿no?, entonces sí que a lo mejor, bueno la filosofía de vida de un músico de blues puede ser algo distinta en otras, en otras filosofías, ¿no?, sí, bueno, no sé si te he contestado más o menos</i>
24	Sí, sí, sí, no, por supuesto, tu enróllate lo que me quieras contar porque ya te digo yo lo que voy buscando es la percepción personal de cada persona, y cómo la ha vivido ella y cómo lo ha sentido, ¿sabes? Que no, que no son preguntas de tipo así cerrado, cada persona me da su punto de vista, ¿sabes? Desde el que tiene 50 años hasta el que tiene 30, desde el que tiene 40 o el que ha tocado blues o el que ha tocado flamenco o el que... ¿sabes? Hay una cosa que quería comentarte a raíz de lo que me has comentado del profesor de armónica, porque tú el primer contacto con la música, más o menos que me venías hablando del tema de la armónica digamos ¿fue a partir de ahí donde empezaste digamos a desarrollar una relación con la música? ¿A partir de querer tú aprender armónica o de estar con ese profesor? ¿Más o menos fue en ese momento?	<i>Sí, fue a raíz de ahí que me lo tomé como muy mío y sí, y sí, parece ser que sí, fue a partir de ahí, sí, un poquito sí</i>
25	Que fue esa la iniciación musical, ¿no? Y empezabas ya a aprender digamos con este profesor ¿y también de forma autodidacta? ¿O cómo fue esa, cómo, cómo, qué es lo primero que te interesó por ejemplo del blues y qué empezaste a investigar y a, digamos y a profundizar?	<i>Ah... bueno, he escuchado como dos preguntas, en una el, sí que el profesor me ayudaba un poquito pues a guiarme y a saber dominar un poco el instrumento pero luego sí que es muy autodidacta también porque con el profesor una vez las técnicas sabes cuáles son, te salgan mejor o peor, pues ya vas un poquito luego de manera eso, autodidacta, ¿no? O sea que, y al final acaba siendo eso, muy autodidacta también, y la otra pregunta que me hacías, ¿eran dos no? ¿He entendido?</i>
26	Sí, bueno que, que, que cómo, ¿cómo has ido incorporando el blues en tu trabajo como músico, más o menos, esa es, cómo lo has ido aprendiendo e incorporando?	<i>Mmmm, bueno, no sé, no sabría así cómo responderte, ¿tú cómo has ido incorporando tu carrera a tu vida? (Risas)</i>
27	Eso (risas), la verdad es que es muy difícil, es verdad, es muy difícil responder, pero bueno, más o menos iba por el, por el...	<i>Al ser</i>
28	Perdona, perdona	<i>Al ser un poco, perdona, al ser como algo que te acompaña día a día pues bueno le prestas atención, ¿no?, lo escuchas y lo quieres aprender ¿no? y al final el día a día es un poquito eso, y al final es</i>

		<i>como todo, con los años, también al final con los años también siempre hay una parte de rutina, ¿no?, en todo esto, que, entonces bueno no sé, no sé si te he respondido</i>
29	Sí, sí, tremendamente, lo ves como algo natural, ¿no?	<i>Sí, sí, sí, exacto, sí, yo si no tengo nada que hacer, si tengo un momento libre pues en lo primero que pienso es en, en pues mirar, en la música, ¿no?, en la armónica, tengo que trabajar eso, tengo que, o tengo que tal día tengo que, ¿sabes? Al final un poquito el día a día también se vuelve así pero bueno luego, y tienes que mirar de acordarte de esos principios que empezabas y que tocabas porque te gustaba, ¿no?, simplemente, en mi casa a veces, bueno, te hablo de, claro, mi experiencia personal, actualmente a veces pues si no intentas también pensar en disfrutar de eso que siempre te gustó parece que te olvidas, ¿no?, a veces, pero bueno pero sí que es algo que siempre tienes presente, que siempre esté ahí, ¿no?, antes que cualquier otra cosa pues está el escuchar música o el tocar o, y el gozar un poquito de eso, ¿no?</i>
30	Ajá, y tu recuerdas qué te llamó especialmente la atención del blues cuando lo escuchaste, o el primer blues que escuchaste, ¿qué te llamó...? Porque eso siempre se queda, casi todos los músicos me han comentado pues mira a mí me resultó muy curioso esto, o lo otro o... ¿Tú recuerdas algo ya de blues específicamente?	<i>A mí el blues, quizá del blues lo que me enganchó en sí fue su instrumento, ¿no?, que es la armónica, la armónica oficialmente es un instrumento de blues, eh, y lo que me enganchó fue eso, no sé si a lo mejor si me hubiera gustado o tocado la guitarra o la batería hubiera tirado solo por el blues, creo que igualmente también, pero la armónica al ser un instrumento también más peculiar, no tan conocido me impactó mucho, y luego pues bueno, lo que me enganchó es que era lo que día tras día escuchaba y descubría, ¿no?, hostia, ¡qué, qué armonicista!, porque claro en mi caso escuchaba muchos armonicistas al principio, ¿no?, ¡qué armonicista más bueno, cómo canta, o cómo suena este tema!, o qué... ¿Sabes?</i>
31	¿Cuál, cuál, cuál Marta?, más o menos así, ¿te acuerdas de alguno en particular? Porque ¿tú sabes quién es Mingo, Mingo Balaguer en Sevilla?	<i>Sí, sí, sí</i>
32	Él me comentaba que, bueno primero me decía que había visto a un amigo en el cole, después que pasó uno haciendo, tocando una armónica de blues porque la armónica que él tenía no era de blues y era una armónica de doble canaleta o algo así y empezaba haciendo sonidos de blues muy extraños y le dijo que cómo los hacía y tal, luego empezó a escuchar Sonny Boy Williamson, todas estas cosas, ¿en tu caso cómo ha sido ese, ese, ese recorrido así...?	<i>Sí, yo, bueno empecé a escuchar mucho, no sé si ya te lo habrán ya comentado algunos a William Clarke, y bueno realmente es que eran muy buenos y es que ni hoy en día a veces hay cosas que superen eso, ¿no?, realmente al final todo lo que hay hoy en día es un poquito lo que se hacía antes ¿no? y, y bueno un poquito ya te digo lo que me enganchó fue eso, ¿no?, escuchar artistazos como este que te he nombrado, Sonny Terry también, eh, bueno es que no sé, hay muchos, hay muchos, y cada uno decía lo mismo pero todos lo hacían a su manera, ¿no?</i>
33	A eso, eso, me interesa mucho, cada uno lo hacía a su manera, ¿no?	<i>Sí, sí, el mensaje era el mismo pero cada uno lo expresaba a su manera, ¿no? También te das cuenta de que el blues tiene un ventanal muy amplio también de, de, aunque mucha gente dice que sí, bueno la gente que a lo mejor tampoco ha escuchado mucho, ¿no?, pero bueno mucha gente también piensa que el blues es aburrido y es precisamente porque no han escuchado realmente cosas, muchas cosas o cosas que valgan la pena, pero yo por ejemplo, el blues para mí es súper variable, otros estilos a lo mejor no pueden salir ¿no?, de la etiqueta que tienen, pero el blues tiene muchas variantes y es eso mismo lo que lo hace rico, ¿no?, y lo que le da más flexibilidad y una personalidad frente a los demás</i>
34	Claro, claro, y entonces pues tu veías eso en, en esto, digamos los grandes maestros de la armónica, ¿tú veías eso, no?, que cada uno le daba su rollo, ¿no?	<i>Sí, exacto, que cada uno le daba su rollo y luego eso, que el instrumento es alucinante, cuando lo escuchas dices, cómo puede sonar así, ¿no?, algo tan pequeño y ¡cómo!, ¡y qué expresivo y qué personalidad que tiene!, ¿no?</i>
35	Claro, y, yo eso también lo suelo preguntar que en tu caso, porque podemos hablar de un estilo personal en la música, ¿no? ¿Cómo se	<i>Bueno el proceso este de, que sea algo personal, bueno, que pueda ser algo mío o personal mío, que pueda, aún, aún, aún se trabaja,</i>

	aplica esto, esta cuestión a tu caso, cuál ha sido el proceso, me puedes comentar algo al respecto?	<i>¿no?, es algo que a veces no, no es tan fácil, yo de hecho, claro, si haces cálculos, desde que empecé con 20 años a 31 que tengo son 11 años que ya son pero tampoco son, ¿sabes?, entonces claro, tu habrás entrevistado a músicos que llevan 30 años en el tema, ¿no?, entonces claro, para mí aún hay momentos como pueden ser este, ¿no?, el de buscarle tu personalidad, darle tu personalidad a lo que haces o, aún es algo que vas ahí trabajando ¿no?, y de hecho es que nunca se acaba de aprender, ¿no?, pero aún sigo en ese punto de pues bueno, de tienes que ir pues viendo cómo lo hace este, cómo lo hace el otro, coges ideas de aquí, de allí pero siempre tienes en la cabeza que bueno, que al final también es algo que, que, bueno precisamente la música tiene que ser algo que transmitas tú lo que eres, ¿no?, no por lo que hacían otros, ¿no?, entonces lo que intento es hacer eso, pero bueno cómo es el proceso pues no lo sé, supongo que ser consciente y pensarlo, ¿no?, y en mi caso bueno pues es aún, aún, es actual, ¿no?, se está...</i>
36	Claro, se está haciendo, dices, claro	<i>Exacto</i>
37	Pues eso, si te sirve, quiero decir, eso me lo comentan también los que, digamos, están ya de vuelta	<i>¿Ah sí?</i>
38	Quiero decir los que ya tienen muchos, me siguen diciendo que, que el proceso continua, o sea que imagínate, es lo que tú dices, nunca se termina de aprender, eso, se tenga la edad que se tenga, ¿verdad?	<i>Exacto, no y supongo que, supongo que como es algo muy, muy personal pues lo personal nunca acaba, ¿no? o sea tú puedes, tú puedes, tú con 20 años eres de una manera pero con 40 supongo que seguirás siendo tú pero con otros matices, pues un poquito imagino que va por ahí, ¿no?, como es algo muy personal, no es tanto un oficio, ¿no?, sino algo personal pues, que no hay unas pautas tampoco a seguir ni hay nada que esté bien o mal hecho, ¿no?, sino es lo que te digo, es simplemente tienes que ser tú y transmitir eso, ¿no?, que realmente el blues un poquito también era eso, ¿no?, no es como el que estudia clásica pues que tiene que estar, no sé, el guitarra clásica pues que tiene que estar de una postura cuando toca, tiene que, bueno tienen algunas normas, ¿no?, no, no, tampoco, pero entiendo que pues el blues es un poquito más eso, ¿no?, eres tú y ya está y es una manera de expresarse que uno, que uno tiene, ¿no?</i>
39	Claro	<i>Pero nunca se acaba, está claro</i>
40	Eso, eso, porque por ejemplo, el tema de, ¿tú vas componiendo ya... a lo largo de estos 11 años que llevas en la música ya has empezado a componer algunas canciones propias o has desarrollado eso o sigues, sigues digamos poniendo tu sello en canciones de versiones y tal o cómo...?	<i>No, de momento con canciones, de momento con canciones propias no, no he llegado a tener el momento ni a lo mejor la madurez aún, ¿no?, o la serenidad, no lo sé, pero bueno imagino que algún día llegará, es algo que tampoco me preocupa aunque sí que, bueno, claro, siempre es como ... como un premio para uno mismo, ¿no?, cuando haces algo tú lo haces crecer tú, ¿no?, pero bueno, en sí de momento aún no, aún no hago temas propios, de momento, aún estoy haciendo versiones y aprendiendo mucho, que me queda mucho (risas)</i>
41	Porque tenéis ya, digamos, lo que tú llevas, yo el otro día vi un vídeo donde salías tú cantando y tocando la armónica con Julio Lobos y con otro guitarrista	<i>¿Con Julio Lobos? Ah, sí, sí, es verdad en el museo sí, perdona</i>
42	Pero quiero decir, tu carrera ha sido con los, con este grupo que tenéis ahora, con los Blues workers, Blues workers, pero también aparte has ido haciendo otras cosas, ¿no?, quiero decir, que no es solo con tu grupo, ¿no?	<i>Bueno, a ver yo en realidad, em... yo soy, yo no soy, yo vivo en Barcelona pero yo no soy de Barcelona, yo soy de Girona, que es una, conoces Girona me imagino, ¿no?, habrás oído hablar</i>
43	No, bueno sí, sí, claro, claro que lo he oído hablar, sí, sí, digo que no he estado en Girona	<i>Ah, no has estado, vale, vale, sí, me he expresado mal, pues, bueno yo soy de ahí entonces yo cuando empecé con esto de la armónica estaba en Girona y ahí encontré un grupo de chicos de mi edad que lo que hacían era versiones, no sé, a lo mejor eran un poco americanas, algún rock, pero era algo más popero, ¿no?, entonces</i>

		<p>bueno empecé ahí a hacer algún bolo con ellos en verano, lo típico que vas a los campings y... pero lógicamente no era lo que quería pero era lo que tenía porque al ser un sitio también más pequeño el tema del blues estaba como un poquito más despoblado, ¿no?, el blues no se conocía mucho y un músico que había de blues tampoco era auténtico músico de blues, entonces en Barcelona como gran ciudad y como imagino que pasa en todas las grandes ciudades hay más variedad, más sitios para tocar, gente más buena para escuchar y para aprender, entonces me vine para acá y una vez aquí, me vine por esto del blues y de la armónica y todo, pues para aprender mejor, ¿no?, eh, aquí conocí al guitarrista de la banda, ¿vale? Y de aquí conocí a los dos chavales también de la banda, el bajista y el batería, y montamos la formación, de hecho no tengo más formaciones ni he tenido más que esta, así sería y más, intentar darle más una imagen profesional, sería esta, luego sí que puede salir algún bolo, alguna cosa puntual de, en acústico que voy con el guitarrista o como esto del museo que estaba con Julio Lobos, o, que era un ciclo de armonicistas pues entonces cada armonicista tenía una base que era Julio Lobos y Óscar Rabadán a la guitarra, ¿no?, este año esto se volvió a hacer de hecho y el tema era ese, era poner una banda base y luego que fueran pasando armonicistas, ¿no?, durante todo el mes, entonces se hacen eventos de este tipo pero lo que es banda, mi banda y de momento única banda es la que tengo de Sweet marta and the blues workers, ¿no?</p>
44	¿Porqué, porqué os llamáis blues workers? ¿Los currantes del blues, no?	<p>Sí, bueno nos llamamos blues workers porque de mi banda los tres chavales tienen un trío también, antes de tener yo la banda tenían un trío ellos, entonces el trío se llama Johnny Vickstone, que es el guitarrista, and the blues workers, y al juntarme yo con, y al juntarme yo con el guitarrista, ya no tanto a nivel de amistad sino a nivel pareja, lo que hicimos pues bueno dijimos, mira, vamos a hacer un cuarteto pero ¿cómo nos podemos llamar?, le dábamos vueltas, vueltas, vueltas y al final dijimos pues mira como somos los mismos de Johnny Vickstone and the blues workers nos llamamos Sweet marta and the blues workers y así se quedó</p>
45	Y ya está, claro, claro	Y ya está
46	Pero claro, lo que había en, lo que había en Girona era, no había escena de blues, ¿no?, donde tú pudieras...	<p>No, había algo, pero era, lo que había era poco y de poca calidad entonces bueno la idea es eso, yo quería aprender, no sé por qué se me metió entre ceja y ceja, lo que te decía, me enganchó, y quería aprender y quería aprender bien y sabía que quedándome allí pues no, no aprendería, ¿no?, de hecho claro, yo necesitaba un movimiento de ese tipo porque yo ir de discoteca o ir, pues ya lo había hecho y no me gustaba, ¿no? Cuando descubrí el blues ya se me había pasado todo lo otro, y dije: hostia yo lo único que tengo para salir es esto y entonces si no voy a otros sitios me aburro, ¿no?, entonces necesitaba un movimiento en ese sentido, y a la vez pues aprender bien y aquí en Barcelona pues claro, tenía cada día escena de blues y calidad, ¿no?, además, entonces era lo que buscaba</p>
47	Porque eso me lo comentaba el otro día Sister Marion, ¿cómo, cómo ves, conoces tú la escena blues española? ¿Cómo, la, la conoces? O sea española, en este caso de Barcelona, ¿no? Hay un circuito importante, ¿no?, de salas y tal...	<p>Sí, bueno de hecho, España, sí, sí, de hecho española, más o menos, gracias al Facebook y la tecnología hoy en día, vas conociendo también mucha gente de, de otros sitios de España pues que también tocan o garitos que hacen concursos de blues... y sí, haber hay, lo que sí que es verdad y no porque yo viva en Barcelona, porque de hecho tampoco soy de Barcelona o sea no, no, no lo siento como mi territorio, ¿no?, pero sí que en calidad de tanto de músico como calidad de locales, ya no porque también en Madrid los hay y en otros sitios pero como calidad de músicos en Barcelona es donde, donde los hay, también hay alguno en Madrid y en otros sitios pero</p>

		<i>como cantidad de músico, además aquí hay mucho músico y muy bueno</i>
48	Sí que es verdad	<i>En el tema</i>
49	Sí que es verdad que hay mucha eh, yo quería preguntarte la, acerca por ejemplo de las mezclas del blues con otras músicas por ejemplo con músicas de nuestra tradición como el flamenco u otro tipo de músicas, ¿qué te parece Marta?	<i>Bueno, supongo que me tiene que parecer bien porque parece que si te parece mal eres una persona cerrada, ¿no?, pero...</i>
50	No, tú dime sinceramente, quiero decir no, no te creas que todo el mundo me responde, quiero decir, lo que se supone	<i>No, no, ya lo sé que si...</i>
51	Tú me lo comentas como tu abiertamente lo pienses y ya está	<i>No, no, claro, claro, claro, no, no, claro, claro, si de eso además me sobra, de sinceridad, pero no lo de, lo explicaba en ese sentido porque sí que es algo que la, la, bueno, lo que te comentaba, ¿no?, que parece que si buscas la modernidad en las cosas o intentas darle un giro a las cosas pues eres, eres como de, o eres moderno, ¿no?, yo en ese caso soy muy clásica la verdad, yo las cosas me gustan como, como han nacido y que se vaya, que vayan madurando y creciendo sí, pero siempre siendo lo que son, ¿no?, sin desmerecer las mezclas eh porque también las hay que realmente están muy bien y, pero bueno ya es otra cosa, ya no, ya sales un poco de, ¿no?, una mezcla de blues con el flamenco pues realmente está muy bien pero si escucho una mezcla de algún tema de blues así mezclado con flamenco y, ya me, ya me saca, ¿no?, de mi mundo, ya es otro mundo al que estoy, ¿no? eh, y a mí me encanta el blues y me encanta el flamenco pero me gustan tal y como son, por lo que son, no por lo que esto se pueda hacer de ellos, ¿no?, y entiendo que eso se haga porque se supone que estamos en un mundo pues bueno que hay que estar continuamente pues produciendo, creando y entiendo que esas cosas existan, ¿no?, pero yo mira a lo mejor, es que a lo mejor soy, no sé, tirando a clásica o lo que sea pero me gustan las cosas, sí, por su nombre y por lo que siempre han sido, ¿no?</i>
52	Ajá, sí, sí, es que, lo que ocurre es que había alguno que otro que me comentaba que también el blues había nacido como una mezcla y tal, yo te lo preguntaba más que nada por si, por el tema de lo comercial o lo artificioso que se ve algunas veces la cuestión de la mezcla, porque por ejemplo Lluís Coloma me decía, Cifu, no sabes si, Juan Claudio Cifuentes que hace poco...	<i>Murió, ¿no?</i>
53	Sí, eso, decía, las mezclas pueden ser un cóctel, puede ser que te salga un cóctel o bien que te salga agua y aceite, como que, ¿qué te parece a ti esa idea?	<i>No, pues sí, que es así, es como todo, ¿no?, las cosas puede ser que salgan bien, puede ser que salgan mal, ¿no?, un poquito lo mismo lo que decía imagino, que va por ahí, pero claro, eso más allá de lo que a uno personalmente le parezca mezclar estilos o mezclar las cosas pues es otro tema, ¿no?, pero sí, evidentemente una mezcla puede ser un cóctel, ¿no?, que esté buenísimo y que te encante o puede ser eso, agua y aceite, ¿no?, y que no cuaje y que no haya manera, ¿no?, también puede ser, como todo, como todo</i>
54	Como todo, claro, eso, en tu caso te gusta más lo tradicional, o sea, lo tradicional me has dicho la palabra, ¿o cómo era?	<i>Sí, no, lo tradicional en el sentido de me gustan lo que, por lo que son las cosas y por lo que, por lo que, por lo que han resurgido, ¿no?, me gustan tal y como son, no necesito mezclar un tema de Sonny Terry con, no sé, pues no sé, hacerlo pop, no, no tengo esa necesidad ni creo que me gustara más, ¿no?, me podría gustar pero no creo que me gustara más, pues cuando una cosa ya te gusta como está para qué cambiarla, ¿no?</i>
55	Ajá, vale, vale, y en el sentido por ejemplo, el blues, ¿qué te parece que el blues se adapte para ser cantado en castellano o en catalán o en otro tipo de idioma, qué te parece ese tipo de adaptación, ya lo que es, lo que se llama el tema de cantarlo en tal o cual idioma?	<i>Claro, sí, imagino que sería un poco, pensaría lo mismo que lo que te he respondido en cuanto a la mezcla, no me desagrada pero para mí pierde autenticidad (silencio, duda), y no es que yo me guste lo americano, porque sí que el estilo que me gusta es americano pero no soy ni mucho menos fanática de, de nada, de ninguna religión,</i>

		<i>vamos que ni de la mía, religión o país o, ¿no?, ¿sabes?, pero el blues me gusta pues cantado en inglés como lo es, en castellano me gusta pero para mí la percepción ya, o cómo me lo cojo cuando lo estoy escuchando ya es otra cosa, ¿no?, y en catalán igual, ¿no?, Big Mama Montse por ejemplo es de las personas, creo que de las pocas o únicas que ha cantado en catalán, empezó cantando en catalán pero al final canta en inglés también como es, ¿no? Está bien para darle un giro o por si te puede servir de algo pero bueno yo creo que algo que has conocido de una manera también te lo puedes llevar a tu terreno lógicamente pero cuando algo conoces y te gusta ya, un poquito ya te lo estás llevando a tu terreno, ¿no?, no hace falta hacer nada para... bueno, pensaría un poco lo mismo que lo de la mezcla, no, no, personalmente no es de lo que más me gusta, cambiarle el idioma, ¿no?, el blues me gusta tal y como es</i>
56	Vale, vale, vale, eh, eh, eh, una última pregunta al respecto de esto que estamos hablando, eh, porque tú estás al tanto de la escena, ya hemos hablado un poco sobre eso, de la escena blues en España, de sus artistas, sus grupos, los festivales y tal, y en Barcelona sobre todo, pero eh, esto ha salido en alguna que otra conversación con algún que otro músico y lo quería comentar contigo también, ¿tú la considerarías, como alguno, alguno habla por ahí, los términos que salen son, considerarías la escena purista? ¿O cómo la considerarías o en tu opinión cómo la ves? Porque bueno la conoces, ¿no?, quiero decir me has comentado ya antes que...	<i>Sí, la escena de blues en Barcelona digamos, ¿no?</i>
57	Bueno sí, la que tú tengas más conocimiento, ¿cómo la, cómo la consideras? Porque me han comentado que si es más purista si no, si tal, como es un poco al hilo de lo que estamos hablando, digo, para cerrar un poco el tema ese, ¿qué te parece a ti, qué te parece a ti?	<i>(Piensa) A mí me parece que hay de todo, porque en una gran ciudad, bueno al ser grande hay más gente, hay más maneras, hay más de todo y me parece que puede haber de todo, puede ser un poco la escena purista, que lo de purista, bueno, es algo que siempre ha estado ahí, ¿no?, ¿quién es purista y quién no es purista, no?, o el que dice que es algo purista a lo mejor es que él no es del todo, que hay mucho, muchos matices, ¿no?, pero bueno puede ser un poco de todo, yo creo que es una escena en parte, hay de todo ya te digo, hay que, bueno, sitios donde se puede tocar, que son sitios que respetan ese estilo, entienden y saben lo que están programando, los hay que no es el caso, entonces bueno, un poquito de todo, no me atrevería a clasificar tampoco, y yo lo de purista... Claro, yo si te digo que soy clásica pues supongo que seré purista, ¿no?, pero a mí me gusta tal y como está, pero ya te digo, hay de todo, tampoco hay nada, yo creo que cuando hay más cosas es lo que nosotros ya añadimos, ¿no?, por ser cada uno distinto, por cada uno pensar de una manera o de otra, ¿no?</i>
58	Claro	<i>No sé si me explico</i>
59	Sí, sí,	<i>(Risas)</i>
60	O sea, no, no, si está, tú me comentas que cuando hay una cosa tu personalidad o tu forma de ser o de sentir algo pues ya le añade, ya le está añadiendo algo, ¿no?	<i>Sí, pero en cuanto a la escena imagino que hablas un poquito de los sitios donde se suele tocar en Barcelona, ¿no?</i>
61	Sí, bueno, en general un poco, y el tipo de interpretación, o el enfoque que se le da, tú sabes	<i>Entonces eso iría ligado a los tipos de músicos de blues que hay, ¿no?</i>
62	Más o menos, sí, sí, sí, tú tómatelo por donde tú quieras pero más o menos yo creo que puede hacerse por ahí, yo las preguntas las hicimos en su momento hace mucho tiempo	<i>A lo mejor...</i>
63	Perdona, perdona sigue, sí, perdona, yo no te quiero cortar, perdona, es que como estás por teléfono digo, no se escuchaba bien	<i>Ya, está complicado, ya lo sé, es complicado por teléfono</i>
64	Perdona	<i>No, yo te iba, yo te diré algo que no, y no es ni mucho menos nada relacionado con echarse flores porque no, no, no tiene nada que</i>

		<p>ver, ¿no? Pero para mí los músicos, ¿cómo te lo digo para que no suene...? A ver, más auténticos en el sentido de más puristas podríamos decir o más respetuosos a lo que están haciendo, para mí son los armonicistas, ¿vale? Pero te explico por qué: porque un armónica, normalmente si toca la armónica es porque le gusta el blues, sí que es verdad que hay armónicas de country, hay armónicas de bluegrass y, pero, esto sí... Son estilos que tampoco están tan integrados aquí, el blues ha llegado un poquito más lejos aquí, ¿no?, y quiero decir que son como más, más auténticos en el sentido de que no, que nunca van a traicionar eso, ¿no?, que siempre van a estar pendientes de lo que están haciendo o de eso, ¿no?, de cómo se toca, de cómo... Un guitarrista lógicamente puede tocar muchos otros estilos entonces siempre tiene a lo mejor la mente un poco más abierta a muchas otras cosas, ¿no?, y yo por la, por la experiencia que tengo aquí de los músicos que conozco, de, pues siempre cuando te encuentras a un armonista eh, ya no porque yo la toque tampoco, ¿no?, pero sí que ves que no sale de ahí, ¿no?, que es el blues y el blues, ¿no?, y no porque seas cerrado, porque a mí me gusta mucho el reggae, me gusta mucho el soul, me gusta mucho el jazz y también lo escucho, ¿no?, pero, pero que en lo, ya intentas transmitir mediante, en nuestro caso, un instrumento, pues claro, son gente, somos gente que pues es el blues no hay otra, ¿no?, en cambio en guitarristas o en yo qué sé, baterías, bajistas, claro esos instrumentos los pueden tocar con muchos otros estilos, ¿no?, para mí eso, no sé ahora, no sé ahora si te lo decía por lo que hablamos pero bueno supongo que va por ahí</p>
65	Sí, sí, sí, está ligado a lo que es el instrumento en sí, claro	Exacto
66	Que es lo que tú me estás comentando	<p>Y el que normalmente habla de que si la escena es muy purista o que si los, los, la gente que le gusta el blues es muy cerrada, seguramente tenga razón, ¿no? Porque ya me estás escuchando lo que te digo, pero también es porque es gente que tampoco el blues le ha atrapado como te ha atrapado a ti a lo mejor, ¿no? Entonces, y lo ves pues que no solo tocan blues que también tocan otros palos, y bueno entonces por eso te digo que lo de purista o no, bueno, es muy relativo, ¿no?</p>
67	<p>Ajá, no, a parte que el blues es muy, muy rico en sí, como instrumento, quiero decir, es muy variado, ¿verdad? Porque me comentaba Mingo dice, a mí me gusta por ejemplo mucho un tipo, porque eh, un tipo de blues que se llamaba West coast blues, o algo así, que es muy alegre, normalmente tenemos la percepción... En tu caso, ¿qué me dirías en tu caso, tenemos la percepción del blues un poco como relacionado con lo triste y tal...?</p>	<p>Claro, sí, no, por eso te decía que sí que tiene mucha fama de que es algo muy triste y sí que tú cuando lo descubres, o al menos yo en mi caso, cuando lo descubrí estaba, ya te digo, en época de cambios en mi vida entonces claro a lo mejor yo la percepción o cómo lo cogí fue por ese terreno y no tenía por qué ser ese, ¿no? Pero yo me lo cogí un poquito, fue como, ocupó un momento en mi vida muy importante, ¿no?, y me ayudó a tirar y a avanzar y a abrirme un poquito pues en otro mundo, ¿no?, entonces, realmente sí, el blues realmente cuando lo escuchas ya lo ves, con los años y el día a día no está siempre pensado en las cosas tristes o malas, ¿no?, al contrario, es algo que te da fuerza y que te ayuda a tirar palante y a, ¿no?, y quiero decir que también es alegre, tiene un trasfondo, ¿no?, que en el fondo no es triste sino que es alegre</p>
68	<p>Ya, ya, y en tu caso, en tu caso, ¿qué fue en una época de cambios de tu vida, no? Eso es lo que me comentabas al principio del todo, ¿no? Que era una época de un cambio digamos en tu vida, ¿no? Pero tú te refieres a que te mudaste de Girona o a que tú personalmente tenías experiencias en tu vida y el blues las canalizó de alguna manera?</p>	<p>Exacto, sí, exacto, fue eso, sí, sí. Fueron una serie de experiencias emocionales que luego pues dejas de tener y... y bueno, se te abre, tienes otro mundo enfrente y mira, el blues apareció y fue lo que me ayudó a lo que te decía, ¿no?, a, fue un poco la gasolina que tenía yo para pues para tirar, y al final es un poquito lo que, yo me lo cogí así, ¿no?, es un poquito pues mi gasolina y lo que me ayuda a tirar, ¿no?, y aparte pues bueno luego también cuando ves que te vas profesionalizando en algo pues también es el, ese sentirte bien, ¿no?, que tienes, y que te engancha y te gusta y lo sigues haciendo, ¿no?</p>

69	Muy interesante eso, o sea, que te vas profesionalizando tú te refieres a que vas aprendiendo, vas escuchando, ¿no?, vas haciéndote	<i>Exacto, o sea que...</i>
70	Sí, perdona	<i>Yo es que por ejemplo yo cuando empecé a tocar la armónica yo no me propuse, pues mira a partir de ahora quiero ser armonista y quiero de aquí a diez años estar tocando y dedicándome a eso, no, no lo pensé en ningún momento, yo lo aprendía y lo tocaba pues porque me gustaba la música que tenía, me lo pasaba bien yendo a clases, llegando a casa teniendo deberes que hacer, y desde el primer día que empecé a hacer clases nunca he dejado de tocar cada día, ¿no?, cada día me proponía tocar, aprender esto, ahora voy a mirar eso, ahora voy a mirar... Pero siempre tocando, siempre aprendiendo el instrumento, no sé por qué, porque mi idea no era hacerme música, ¿no?, no he tenido esa suerte de nacer y tener ese don, o saber que vas pues para este camino y que lo tuyo es eso, ¿no?, no he tenido esa suerte, pero mira, lo fui haciendo, no sé el porqué, y a lo tonto a lo tonto pues mira al final ves que te va gustando, te engancha, pues mira al final, intentas profesionalizarte un poco porque te das cuenta de que aunque tú no hubieras querido eso o no lo has pensado el llegar hasta aquí, estás, te lo estás pasando bien y también el entorno pues te obliga un poco, ¿no?, a pues claro, a hacer las cosas bien ¿no?, ¿sabes?</i>
71	Claro, yo si me callo es porque yo te dejo que tú hables porque es muy interesante lo que me dices, ¿me entiendes? Yo no puedo cortarte, pero era muy interesante, es muy interesante eso que me estabas diciendo porque digamos como que te has sentido podría decirse arrastrada y que en un momento determinado en ese arrastre pues, claro, te tenías que poner al día, hacer bien, que sonara bien tu instrumento, hacer bien las cosas, ¿no?, ¿a eso te refieres?	<i>Sí, de hecho esto lo hacía pero no lo hacía consciente de que tenía, de que tenía que hacerlo, sino que lo hacía porque, porque me apetecía hacerlo, pero no, nunca la idea fue ser profesional en el tema o dedicarme a la música, que de hecho tampoco lo estoy haciendo, ¿no?, pero que nunca fue algo consciente, que todo ha sido siempre inconsciente, ¿no?, he ido haciendo, he ido haciendo porque me gustaba y me lo pasaba bien, y era mi distracción, ¿no?, como no me gustaba un sábado por la noche irme a la discoteca o irme a un bar a escuchar la música que ponen, pues para eso me quedo en casa y me pongo mi música, entonces, y con el instrumento igual, ¿no?, me gustaba tanto lo que oía pues que oye yo quiero tocar como este o quiero sacarme este tema, pues, pues te pones, y te pones cada día, cada día, pero nunca con la idea de llegar a, a tener ningún grupo, bueno, a tener un grupo después con el tiempo sí, ¿no?, pero nunca con la idea de, de, nunca pensando en lo profesional, ¿no?</i>
72	Ya, ya, ya	<i>Y a la que ves que te relacionas con gente que es profesional, gente que se dedica, entonces es ahí donde el chip un poquito, dices, bueno pues voy a pensar un poco también en eso, ¿no?, pues mira, y ahí un poquito también como todo, ¿no?, la ilusión también está un poco con todo el tema profesional ¿no?, a veces, pero bueno, es como todo, es como todo</i>
73	Tú te refieres a la ilusión con el tema profesional, ¿a qué te refieres?, a poder decir algún día me dedico profesionalmente solo a esto, ¿no? o te refieres, o aunque no te...	<i>No, bueno, a la rutina que te conlleva, al tener que, bueno, pues continuamente ponerte metas, y, ¿no?, porque estás rodeado, ya te digo, de músicos profesionales entonces eso como todo, siempre pues bueno apaga un poquito esa, esa ilusión, ¿no?, pero no quiere decir que no esté, es la parte fea de las cosas, ¿no?, de cuando se vuelven rutina y tienes que pues tener tu planificación hecha y a ver ahora qué me pongo a hacer esto, tengo cuatro horas, qué puedo mirar, qué, ahí es donde se vuelve todo pues como todo, ¿no?, cuando haces tu trabajo aunque te guste mucho siempre hay alguna parte de ese trabajo que a lo mejor es la parte fea, ¿no?, pues un poquito es eso, ¿no?</i>
74	Ah, vale, vale, tú te refieres a la rutina de trabajarte el instrumento, y el sonido y hacerlo como debe de hacerse, y reproducirse como, a eso te refieres tú, ¿no?, y ponerte metas, ¿a eso te refieres con ponerte metas?	<i>Sí, sí, bueno, lo que es el instrumento así, en sí, sí que lo disfrutas tocando y sacando sonidos y a ver cómo lo hace este y cómo lo hace el otro, pero cuando lo piensas en, ostras, de aquí a un mes tengo un festival y tenemos que ver repertorio nuevo, a ver qué temas</i>

		<i>busco, a ver qué tal, no sé qué, la presión siempre hace que pues que ya no sea tan guay, ¿no?, ¿sabes? Como cuando empecé que lo hacía cada día igual que ahora, lo hacía cada día porque me gustaba, no porque esperara... ¿sabes lo que te quiero decir?</i>
75	Ya, ya, ya, ya, sí, sí, te he entendido	<i>No sé si me explico</i>
76	No, porque esperes a lo mejor que vienen dos conciertos y tienes que, claro, ya, ya	<i>Siempre está la parte fea en todo, ¿no?, cuando algo yo creo se convierte en profesional es muy bonito pero también tiene una parte pues más fea ¿no?, la presión, el tener que por obligación tengo, pues yo qué sé, cada todas las tardes o todas, ¿sabes?, cuando a veces también pues bueno, a veces también está el feel, estaría horas y horas y horas, yo en ese punto no llego, ¿no?, pero sí que, bueno hay de todo, es que es como en todo, ¿no? yo al menos creo que la vida es un poco eso, todo tiene de bueno y tiene de malo, todo lo que hagas ¿no?, entonces</i>
77	Claro, claro, como, como el blues, que tiene triste, tiene alegre, tiene de todo, como el blues mismo. No yo en ese sentido, la pregunta que te iba a hacer de cómo crees que ha ido cambiando tu relación con el blues desde que lo descubriste por primera vez, la podríamos tomar por esto que tú me has dicho ahora y ya estaría contestado o bien, es que me ha gustado antes la expresión que tú has dicho de, en relación con otros músicos, de cómo respira emocionalmente un músico, dice cómo emocionalmente respira y tal, creo que así, lo he apuntado aquí que me lo has comentado tú así. En tu caso, ¿cómo ha ido ese proceso desde, desde eso, desde que descubriste el blues y ahora que estamos hablando tú y yo aquí?, aparte de lo que me has comentado, que también tiene un proceso de cambio eso, que tú me has dicho, pero yo digo al margen de eso, ya un poco más en la parte de tú sentir el blues o de acercarte al blues de otra forma o bien si tú consideras que ya está contestado con lo que me has dicho en relación a eso de cómo se va haciendo un trabajo casi y...	<i>No, no, es distinto, es distinto lo que tú dices, ¿no?, antes a lo mejor he contestado antes más desde una parte más externa y, internamente, (pausa) la pregunta es cómo el blues ha, ¿me puedes volver a hacer la pregunta por favor?</i>
78	Sí, como ha ido cambiando tu relación con el blues desde que lo descubres por primera vez	<i>Vale, bueno, de hecho mi relación con el blues no ha cambiado, lo que cambia es el entorno, el entorno del mundo que me rodea, porque como te decía el blues para mí es el mundo donde vivo, ¿no?, es la vida que tengo, la banda sonora que tengo detrás, entonces, claro, el blues no cambia, lo que cambia es lo que hay en el entorno y lo que cambia, claro, no, no, no, em, hay muchas otras cosas, ¿no?, también aparte del blues que me rodean entonces eso es lo que va cambiando pero el blues en sí, emocional, a mí internamente, emocionalmente o como le queramos llamar, no, no cambia, ¿no?, yo sigo acordándome siempre de esos primeros tiempos que empecé a escucharlo y cómo lo disfrutaba y cómo, me siento un poco igual ¿no?, la misma persona, digamos</i>
79	Ajá, vale, vale, no, yo me refería a, por ejemplo, que si, como algún otro músico que me ha dicho de que lo veía de una forma y ahora lo ve de otra forma o tiene un repertorio y ahora tiene otro, ¿sabes?, ese tipo de cosas, ¿sabes?, de, pero bueno en tu caso ese es el proceso, ¿no?	<i>Pero el, tiene un repertorio o tiene otro...</i>
80	Sí, quiero decir, que a lo mejor han ido abriendo el repertorio o han ido cerrando el repertorio o tocan en función de lo que... Me decía un músico, dice, yo toco tal como estoy ese día y si me pide alguien algo, pues no sé, no sé si le toco, quiero decir, a lo mejor es que es un músico ya muy mayor, no lo sé, ¿en tu caso qué podríamos decir?	<i>Bueno, el blues de que empecé a ahora, pues a ver sí que he ido conociendo más, cómo no, vas abriendo el abanico, ¿no?, de estilos, como tú decías antes, Mingo el West Coast, pero bueno hay muchos estilos, y no tengo predilección por ninguno en concreto, me gustan todos y ojalá pudiera ojalá los dominara todos por igual o em, pero no sé, ya te digo, es que más allá de que el blues, ¿qué es lo que ha cambiado el blues en mí en todo este tiempo?, es que ya te digo, emocionalmente hablando, internamente hablando, igual lo que ha cambiado a lo mejor pues es eso, es que como yo he ido madurando y en el aprendizaje, en mí, en que bueno también, es como un idioma, ¿no?, de cuando empiezas a aprender el idioma a cuando ha pasado un tiempo, tienes más dominio y no sé, cambio,</i>

		<i>cambio en sí, ya te digo, como idea de lo que hago y porqué lo hago, o lo que me transmite o lo que me hace llegar esto pues no, es la misma, eso no ha cambiado, ¿no?</i>
81	Desde que te engancho claro	<i>Sí</i>
82	Bueno y mira una pregunta que yo suelo hacer también un poco más general, ¿tú crees que la música puede cambiar el mundo?	<i>Perdona, ¿tú crees que la música?, se ha cortado</i>
83	Puede cambiar el mundo, ¿qué opinas de la música como transformadora del mundo o de la, cómo la, cómo la coges tú esa pregunta?	<i>Bueno (piensa mucho) no sé, tampoco porque a mí me guste la música quiero pensar que la música lo es todo, ¿no?, o sea realmente en el mundo hay muchas cosas y sí que la música creo que es algo fundamental, que todo el mundo debe en su vida pues tener, ¿no?, de la manera que sea pero, tenerlo, ¿no? Pero tanto como cambiar el mundo no creo, ayudaría pero no creo fuera solo, pudiera hacerlo solo, ¿no?, solo la música, el mundo necesita un cambio muy profundo (risas)</i>
84	¿Necesita cómo?, es que se ha cortado, que el mundo...	<i>No, digo que no creo que la música sola arregle el mundo, ¿no?, creo que, que hay muchas cosas también, ¿no?, no... La música realmente sí que es algo que creo que tiene que estar en la vida de todos pero no, no solo le quiero dar significado a la música, yo quiero pensar, intento vivirlo así y es que cada día a día hay muchas cosas que dan significado, ¿no?, al mundo, o en uno mismo</i>
85	¿Cómo, cómo? Que cada día hay muchas cosas que le dan significado al mundo no solo la música, ¿no?, ¿o cómo? Es que no se ha escuchado bien	<i>Quiero pensarlo, quiero pensarlo así... Sí que creo, sí que repito, la música creo que es algo que hay que tener, que todo el mundo debería de alguna manera u otra tenerla, pero tanto como cambiar el mundo creo que no sola la música lo cambiaría, creo que son muchas cosas las que se necesitan para cambiar el mundo, ¿no?, de entrada cambiar los políticos, ¿no? (risas)</i>
86	Vale, vale, vale, (risas), o que fueran políticos músicos o algo así	<i>Sí, por ejemplo, sí, creo que nos iría bien, un poco más sensatos seguro que serían (risas)</i>
87	Perdón, perdón que se ha cortado, ¿qué?	<i>No, digo que un poco más sensatos seguro que serían (risas)</i>
88	Un poco más sensatos... (risas)	<i>Sí</i>
89	Vale, vale, mira, hay otra pregunta que yo suelo hacer en relación, lo que pasa es que esto no ha surgido, en relación, creo que sí, hemos hablado de los tópicos del blues, ¿no?, de lo que se suele asociar siempre al blues y tal, eh, por ejemplo, yo suelo hacer referencia a una pregunta que le hacían a Jimi Hendrix en los sesenta que le preguntaron en un programa de TV, oye, ¿se puede hacer blues mientras se gana un montón de dinero?, y dijo Jimi Hendrix, sí, cuanto más dinero ganas más blues haces, o algo así, ¿qué te parece esa expresión o esa, cómo interpretas esa, esa frase...?	<i>Bueno yo imagino que es un poco de coña, ¿no?, la frase de cuanto más blues hagas, cuanto más dinero hagas más blues haces, un poco de coña imagino que fue, sí que supongo que el dinero como siempre es algo motivador, ¿no?, pero bueno el blues de hecho creo que es algo que nunca ha sido em... No es algo muy superficial, no es algo superficial, todo lo contrario, creo que es de lo más auténtico que hay, igual que el flamenco, lo repito el flamenco mucho porque para mí son, son muy iguales, eh, entonces bueno, con dinero o no yo creo que haces blues igual (risas), ¿sabes?, a lo mejor con dinero menos porque estarás más ocupado y tendrás menos tiempo de crear temas o de hacer, en el caso de Jimi Hendrix, no lo sé, pero bueno yo creo que fue una frase un poco más de broma, ¿no?, de...</i>
90	Oye, me interesa mucho, tú comentas muchas veces que te parecen paralelos el flamenco y el blues	<i>Sí, sí, sí, bueno y es algo que también incluso creo que hay, hay un poco de, se ha hecho trabajo, ¿no?, sobre eso, el flamenco y el blues, la relación que tienen y lo que los une, y, sí, supongo que tú también habrás escuchado algo sobre esto, ¿no?</i>
91	Sí, bueno, me comentaba Amadeu Casas que él admiraba a Raimundo porque podía mezclar e irse de un lado para otro de forma natural porque había escuchado el flamenco desde pequeño pero también el blues desde pequeño, entonces él no le pasaba lo mismo con la sardana y le daba mucho coraje eso (risas), quiero decir que a él le encantaría poder pasar de un lado a otro pero no lo podía hacer porque no tenía conexiones con la sardana o no, no era una, era una música para él muy	<i>Yo en este caso la sardana sí que, de pequeña mi abuela cuando nos tenía a las tres pues bueno, y hacían, cuando hacían sardanas nos llevaba, ¿no?, pero... Realmente... Casi, o sería muy pequeña o como no me gustaba no lo recuerdo, no recuerdo estar allí, ni ninguna imagen guardada, pero sí recuerdo que nos llevaba e inconscientemente cuando oigo sardanas o la música sí que realmente me da mucha nostalgia y me da mucha ternura, ¿no?, me recuerda un poquito de dónde soy, de dónde vengo, pero por otro</i>

	lejana, a pesar de que es una música de aquí, de donde él vive y donde se ha criado	<i>lado no es una música que me haya atrapado nunca ni nunca le haya prestado ningún interés, pero la tengo guardada en mi cabeza como algo de mi infancia, ¿no?, de nostalgia, algo emocional, eso sí</i>
92	¿Algo qué? ¿Algo emocional, no? Me has dicho, ¿no?	<i>Lo tengo acomodado en la parte emocional, hay como una emoción y como, ¿sabes? Pero luego por otro lado ya te digo nunca me ha atrapado, ¿no?</i>
93	Claro, lo que te atrapó no era de tu entorno, eso venía de muy lejos, ¿no?, quiero decir...	<i>Sí</i>
94	Que venía de allí, ¿has viajado a EE.UU.?	<i>No, me encantaría y a ver si algún día puedo, no, claro, el tema económico es chungo pero aún no, aún no, espero algún día ir, eso sí</i>
95	Sí, ¿no?, a visitar esos sitios que salen en esas canciones y tal a lo mejor, ¿no? Hay alguna gente que ha hecho viajes de ese tipo, ¿no?	<i>Sí, el viaje es el, ¿no?, la ruta 66 creo que es o... Sí bueno la 66 creo que es de rock y luego tengo entendido que hay otra del blues pero no me acuerdo del número, no sé si la 69 o me parece que es otra</i>
96	No sé, no sé cuál es, yo es que hay un músico no sé si lo conoces, Alan Bike	<i>Sí, sí, está aquí en Barcelona alguna vez, sí</i>
97	Sí, él se ha llevado aquí en Rota, aquí en Cádiz, nueve años viviendo y el año pasado se fue para allá otra vez, bueno él es de allí, y él sí hizo en los 90 un viaje pero no creo que fue ninguna ruta, fue que se fue para Nueva Orleans y después subió arriba a Clarksdale, ¿sabes lo que te digo?	<i>A mí es que la idea, la idea a mí tanto... A mí la ruta me gustaría hacerla pero al final la idea va a ser un poquito adaptada al plan económico que uno tenga entonces, claro, que si voy a hacer la ruta, perfecto, si no voy a hacer la ruta también es perfecto porque estoy ahí, o sea que la cuestión es esa, ¿no?</i>
98	Sí, es la música como entorno, ¿no?, ver donde nació y donde se forjó todo aquello, ¿no?, aunque este...	<i>Exacto</i>
99	Me decía... Sí, sí, dime, dime	<i>No, no, digo que exacto, que es eso, que sí claro</i>
100	Yo hay una cosa que te quería preguntar lo último ya que no te quiero tampoco llevar mucho tiempo llevamos casi una hora, decías tú que si iba a dar para una hora, fíjate que da para una hora y más, o sea que	<i>Pasa la hora volando, la verdad que no me importa si te quieres estar más rato</i>
101	Muy amable, gracias, tampoco te quiero... Quiero decir, que me quedaban un par de preguntas que no te quiero entretener más	<i>Vale</i>
102	Hay una cosa que me has comentado que esto sí que un poco ha salido pero me gustaría que me comentaras algo, porque bueno por edad, algunas personas se lo pregunto y lo conectan con el franquismo y nosotros que tenemos la misma edad, tú y yo más o menos, pues no hemos vivido eso, ¿no?, pero más o menos lo que preguntaba siempre era cómo recuerda la relación de la gente con la música, la sociedad cómo ve al músico y cómo... Y claro, para uno de 60 años pues es distinto que para nosotros de 30 y pocos, ¿no?, entonces, ¿cómo ves tú en ese sentido la, cómo ve el músico o al músico las circunstancias sociales culturales o políticas, la forma de tratar la música, por lo menos en el entorno donde tú te mueves, la música y el músico?	<i>Bueno los veo desvalorizados, ¿no?, es decir, algo como que algo que no se valora, ¿no?, o no, o no, o no, no... Sí eso, no se valora, no se trata como a lo mejor se debería, ¿no?, con el respeto, bueno lo que te decía, a lo mejor hay sitios que sí que falta de respeto hacia lo que haces un poco pues sí que la hay, ¿no?, a veces y...</i>
103	¿Sí? ¿Falta de respeto?	<i>Sí</i>
104	Falta de respeto has dicho, ¿no?, es que si te lo pregunto es porque no se ha escuchado muy bien, ¿sabes?, perdóname	<i>Sí, no te preocupes, sí, sí he dicho eso, em, bueno pero es un poco lo que te digo, el no valorar, ¿no?, a lo mejor sí que el músico y la música que hacemos está poco valorada la verdad, el músico en general, ya no sólo en el blues, creo que en general está poco valorado, sobre todo si no haces a lo mejor un estilo muy popular a lo mejor, no lo sé, pero bueno creo que sí, que está poco valorado tanto el músico como la música</i>
105	Ajá, ¿y cómo, cómo ves el futuro del blues, Marta? Primero, ¿cómo ves a tu música, a tu música blues, a ti como música de blues y como	<i>Yo creo que el blues sí que... Bueno, el futuro del blues lo veo bien porque desde que empecé hasta el día de hoy creo que ha ido a más, y bueno proyectos el que tengo ahora está muy bien pero quiero</i>

	armonicista de blues?, los proyectos musicales que te gustaría abordar o si te gustaría seguir haciendo lo mismo o...	<i>hacer otros también porque como comentábamos antes, aparte hay el West Coast por ejemplo, es un estilo de música, como los hay el Country blues y los hay otros que también me gustaría hacer, ¿no?, y aparte buscar formaciones también pequeñas que ayuden a poder mover más también tu proyecto, ¿no?, porque una formación con cuatro personas ya cuesta bastante por eso porque encontrar sitios que se pueda tocar y luego que puedan pagar mínimamente bien pues no es fácil, cuesta bastante, entonces claro, el buscar otras formaciones, formaciones más pequeñas sí que las intentaría hacer algo también, ¿no?, y en la mente está, vamos, y el futuro del blues ya te digo lo veo bien porque hasta el día de hoy en principio ha ido a mejor, y si más no, que se quede como está (risas)</i>
106	Que se quede como está, claro, oye lo que no hemos hablado y lo tengo aquí apuntado es que tú también eres cantante, no hemos hablado de la voz	<i>Bueno lo intento, lo intento, ya te digo, bueno de intentar intento las dos cosas de hecho, y lo de cantar lo hago, lo hago no porque sea cantante, yo no me considero cantante porque creo que el que es cantante lo es desde siempre y... La voz ya la tiene, ¿no?, yo, bueno, sí puedo, sí puedo cantar blues y sí puedo hacerlo pero no me considero cantante, o sea lo hago porque, bueno, me ayuda a hacer mis cosas, me ayuda a hacer lo que quiero, te da una independencia que no te da el tocar solo un instrumento, ¿no?, que tienes que depender de otros, ¿no?, de esta manera pues bueno puedes hacer un poco lo tuyo... Luego también es muy típico que un armonicista también cante, también es verdad que es muy típico, y bueno es un poquito eso, complementarlo, ¿no?, el tener más armas también, ¿no?</i>
107	Oh, se ha cortado, vaya hombre, sí, hola, hola	<i>Hola, espera, que pongo el... Ahora, que no sé por qué se ha cortado la verdad</i>
108	No lo sé, no lo sé, yo no le he dado... No sé, bueno, total, tú me decías para tener un poquito más de para complementarlo con el tema de la armónica y tal, ¿no?, de ir cantando tus temas...	<i>Exacto, sí, exacto, y también pues eso, pudiendo hacer lo que te gusta, ¿no?, de esta manera tienes más independencia, es un poquito eso, y aparte que bueno, lo disfrutas también, porque yo ya te digo, llevo cantando hará dos años o así que empecé pues bueno en la escuela de blues, me apunté para un combo y sacarme esa vergüenza y pues, y de ahí pues mira fui haciendo y lógicamente con el tiempo pues bueno vas viendo que las tablas realmente y el tocar y el cantar ayuda, ¿no?, pues que cada vez lo haces mejor, ¿no?, pero bueno cantante, cantante no me considero, lo que pasa que al ser mujer sí que es verdad que es muy típico y que a veces en ti se ve antes que eres cantante que armonicista, ¿no?, y porque, no sé por qué las mujeres siempre tenemos como más, bueno hay más mujeres cantantes que instrumentistas, ¿no?, entonces con la mujer en ese sentido se tiene como muy centrada a veces en la voz y ya está, ¿no?, pero por suerte, bueno en mi caso como también soy de las únicas en, creo que de las únicas en España que toca la armónica, que yo conozca</i>
109	Eso digo yo, ¿tú conoces muchas armonicistas chicas? Yo no las conozco...	<i>No, no, realmente he conocido algunas eh, pero no de aquí y bueno siempre puedes conocer a alguien pero a lo mejor tampoco tiene un nivel de tocar, ¿no?, pero no, realmente no, no hay muchas, la verdad es que todos son, todo es más del sector masculino, ¿no?, como la mayoría de instrumentos también eh, ya te digo que la mujer parece que solo se pone a cantar y ya está... También hay muchas mujeres guitarristas, contrabajistas y... Pero, pero, también se ve muy poco, no abunda, ¿no?, entonces, bueno, ya te digo, me considero más armonicista que cantante por ahora</i>
110	Ya, ya, bueno, bueno, para no considerarte cantante, vamos, cantas muy bien, que, entonces yo estoy entrevistando a una pionera, porque vamos tú eres pionera de la armónica aquí en España, de la armónica tocada por una mujer, ¿no?	<i>Sí, en eso sí, mira, en eso di en el clavo, no lo busqué pero cuando pienso digo, mira, tengo que aprovecharme al menos de esto, ¿no?, de pues mira al menos tengo algo que no, que de momento no hay competencia, espero que no salga (risas), bueno, y si la hay bienvenida será también porque es muy bonito compartir también</i>

		<i>esto con mujeres y... Pero sí, parece que de momento no, soy la única, o sea que mira ya está bien</i>
111	Pues genial, es genial	<i>Sí</i>
112	Bueno pues está estupendo, yo en eso es que claro, te iba a preguntar, pero tú ya lo estás comentando, eso es una cosa que a mí me interesa un montón, el tema de cómo, cómo va saliendo la voz de cada uno porque tú me comentabas pues eso, que los grandes armonicistas que tú escuchabas y que has escuchado que... No me acuerdo si me hablabas de Sonny Terry, ¿no? Me has hablado de Sonny Terry varias veces, que tú piensas que mucho de lo que se hace se hacía ya antes y que se intenta digamos dar el sello pero que es difícil, tú lo ves difícil o al final cada uno le pone su...	<i>Hombre, siempre cada uno le pone su, su cosa, ¿no?, eso es inevitable, si lo haces siempre hay algo que sale y es tuyo, pero sí que es verdad que tocar blues no es fácil y que suene tampoco es fácil, ¿no?, sí que es fácil ver cuando uno es buen músico, un buen guitarrista o, tú puedes ser un buen guitarrista pero a lo mejor el blues no, no lo, no acabas, ¿no?, de, lo que acabas de tocar no suena tampoco blues, blues, ¿no?, entonces fácil, fácil me doy cuenta de que no lo es, pero por eso te decía que en Barcelona en ese sentido tenemos la gran suerte de que hay mucho músico de blues y bueno y de calidad, ¿no?</i>
113	Ajá, pero es una cosa, por ejemplo, en tu caso fue el profesor particular, ¿no?, quiero decir, no fue una cosa académica de una academia de blues, ¿no?, o fue una escuela de blues	<i>No, no, ni mucho menos, no, no, bueno, aparte del profesor que tuve cuando empecé con las clases de armónica, luego en Barcelona cuando me vine aquí a vivir sí que me apunté a la escuela de blues de Barcelona pero...</i>
114	Ah, ¿te apuntaste a la escuela de blues de Barcelona Marta?	<i>Sí, me apunté, sí fui de las primeras también en empezar porque era el primer año que empezaba la escuela de blues de Barcelona, me apunté sobre todo por el tema de teoría musical, ¿no?, claro, el blues es un estilo que, que no, lo que te decía antes, ¿no?, no tiene muchas normas, no requiere mucha disciplina, ¿no?, puedes no saber música y tocar blues, aunque siempre acabas, sí que se acaba yendo un poquito al tema de la teoría, ¿no?, siempre un poquito de teoría siempre se requiere al final, ¿no?, para saber un poquito lo que haces, y me apunté a la escuela de blues por eso, para hacer un poco de teoría musical y luego cuando quería empezar a cantar también me apunté otra vez pues para poder estar en un combo antes de cantar yo fuera, para estar en un combo en una escuela y a ver cómo funcionaba y a ver si servía o podía hacerlo, ¿no?, un poquito pues el quitarme la vergüenza en un principio, pues en un combo ¿no?, con poca gente y... Pero no, nunca ha sido nada muy estricto ni muy serio en ese sentido vamos, siempre ha sido muy, muy libre, ¿no?, y muy autodidacta y sí que me he cogido algunas, algunas riendas, ¿no?, alguna guía, pues como la del profesor cuando empecé o la escuela de blues, pero al final siempre vas por libre, en mi caso, ¿no?</i>
115	¿El profesor fue en Girona o fue ya en Barcelona, Marta?	<i>En Girona, en Girona fue</i>
116	O sea que digamos allí por lo menos encontraste, aunque luego me dijiste que hiciste ese movimiento a Barcelona, ese también fue un movimiento importante en tu vida, ¿no?, porque tú me dijiste que en un principio había cambios en tu vida y eso, en eso entró el blues, pero luego fue un cambio también importante volverte, o sea, volverte, irte a Barcelona	<i>Claro, claro, sí, sí, realmente, sí fue un cambio, fue lo que yo quería, ¿no?, el poder disfrutar día a día de lo que me gustaba, ¿no?, era más eso, más que nada eso, allí en Girona sí que, aunque no hubiera la suerte de que hubiera mucho músico ni mucha escena de blues tuve la suerte de encontrar un profesor que fue el que me dio todo esto, ¿no?, entonces realmente sí que fue, que fue muy bueno encontrarlo, ¿no?, y nunca lo hubiera dicho en Girona, ¿no?, encontrarlo, pero sí que luego en Barcelona sí que pues eso, ya al final era lo que yo quería, era eso, era cada día poder disfrutar de lo que me gusta, ¿no?, entonces el cambio fue bueno, claro, sí</i>
117	Bueno pues yo creo que ya, yo entré un poco así con el pie cambiado Marta, porque estas cosas le dan a uno que quiere grabarlas bien, para que se escuchen bien y me estaba dando problemas la grabadora y estaba yo teniendo ahí un poco de, que yo al principio quería agradecerte pues eso, tu disposición y tu ayuda para formar parte de este estudio y que te lo agradezco un montón, la verdad	<i>Nada, igualmente, para mí un placer esto y más si me dices que has entrevistado también a Lluís Coloma, a todos los que me has dicho, o sea que para mí más, ¿no?, formar parte de ellos</i>
118	Sí he entrevistado, sí, a Lluís, que es de Barcelona ¿no?, también, ¿no?	<i>Sí, sí</i>

119	Y Amadeu Casas que también creo que es uno de las figuras del blues de Barcelona por lo menos de las pioneras creo que es	<i>Sí, sí, exacto, igual que Big Mama, sí, sí,</i>
120	Sí, ¿no?, tú los conoces, que vamos a ti te gusta el blues y me imagino que conocerás la historia interna también del blues en Barcelona, ¿no?, quiero decir	<i>Sí, sí, y tanto</i>
121	Pues eso, y, bueno, también, bueno, yo también soy músico y me gusta también, he dado clases con Alan Bike, que también de vez en cuando lo verás por allí, por el Honky	<i>Sí, por aquí ha estado, ¿qué tocas?</i>
122	¿Perdón?	<i>¿Qué tocas?, digo</i>
123	No, la guitarra, la guitarra, lo que pasa es que bueno, a nivel ya mío, quiero decir, no me dedico profesionalmente aunque ahora quiero hacer algún bolo y tal por aquí	<i>¿Pero de blues?</i>
124	No, bueno, blues sí, algo toco de blues, pero no es blues, blues, claro, es más un poco tirando para folk y cosas así, como Crosby, Stills, Nash and Young, y todas estas cosas, así Neil Young y un poco de los Stones, los Beatles y cosas así, un poquito más, me desligo no, no sé tocar blues, blues, ¿sabes?, sí que hay algún blues de Neil Young, que se llama Vampire blues, que lo aprendí con Alan Bike, yo di clases con él aquí cuando él estuvo aquí, particulares, daba, iba a su casa y de vez en cuando pues me enseñaba cosas y tal, y la verdad es que todavía les estoy sacando partido a esas clases, son cosas que uno, que uno da clases, me imagino que te pasará a ti también con tu profesor de armónica, al cabo de los años habrá cosas que te enseñó y que todavía estás aprovechando o que todavía no, no, que no las asimila uno, ¿no?, quiero decir, que eso es con el tiempo, ¿no?	<i>Ya, sí, sí, ah, muy bien</i>
125	Eso me lo decía... También entrevisté a Miriam, Sister Marion, que va con, me decía eso, que ella tenía un profesor y tal, y también dio clases con Lluís Coloma y dice y todavía les saco partido a las clases aunque no las esté dando con él, ¿sabes?, y sí yo pretendía hacer un estudio, eso, lo que pasa es que claro, lo suyo es hacer las entrevistas en persona claro porque no es lo mismo yo estar al lado del músico donde graba o donde trabaja el músico, eso solo lo hice con Alan Bike, porque vivía aquí, pero ya los demás músicos he tenido que hacerla vía Skype o como contigo por teléfono, pero al fin y al cabo la historia que yo cuento, o sea que me contáis, es lo que luego sirve para el estudio, el estudio es de tipo autobiográfico, de lo que cada persona va construyendo con su vida alrededor de la música y básicamente es lo que tú me has ido comentando y cada persona lo va haciendo a su rollo, ¿sabes?, porque cada historia, cada persona es una historia y cada cabeza, cada mente es un mundo, ¿sabes?	<i>Claro, sí, sí</i>
126	Y cada uno lo ve distinto y eh, y bueno yo espero que salga, en cuanto salga algo, porque bueno primero tengo que transcribir las entrevistas, luego analizarlas y tal, ya he hecho un estudio previo, pero ahora ya a partir de la entrevista que le hice a Big Mama Montse y a Miriam y contigo me queda una más y ya está, el siguiente, que por cierto el siguiente no sé si conoces tú un grupo de los 60 aquí en España que se llamaban Smash, de la época de Máquina en Barcelona	<i>Ah pues no, ¿Smash?</i>
127	Sí, ¿tú sabes un grupo que se llamaba Máquina en Barcelona que tocaban blues?	<i>No, no los conozco</i>
128	Es de los primeros grupos que tocarían blues en Barcelona, la época de la, como le dice, la, como se dice juventud en catalán, es que, gosg o algo así, la Nouvelle gosh o algo así, es que no me acuerdo, es la época de los 60, finales de los 60, y había dos focos de, que por los que entraba el blues aquí en España, y el rock, era Sevilla y Barcelona, en Sevilla estaban Smash, y en Barcelona estaban Máquina	<i>Ah pues mira no lo sabía, nadie del entorno... Se corta, ¿sabes?</i>

129	¿Perdón? No me he enterado, no me he enterado	<i>No, nadie del entorno me ha contado esto que me cuentas tú ahora, que va bien saberlo</i>
130	Bueno hay un documental, si quieres te lo envío por un link, en el gmail, ¿vale?, te lo envío por correo, es un documental muy interesante sobre eso, se llama La ciudad del arcoíris, y es sobre cómo entró, cómo entró esta música que a tí te apasiona, sobre todo entró a través del rockblues de los grupos ingleses que mezclaban el rock con el blues, los Rolling Stones y toda esta gente, que son digamos los que traen aquí a Europa a un montón de bluesman que los redescubren, ¿sabes?	<i>Sí, eso sí que lo sabía</i>
131	Oye eso, perdona, mira, llevamos una hora y cuarto, perdona, es la última pregunta que te hago, eso se me ha olvidado, eso, no sé cómo se me ha olvidado si lo tengo aquí apuntado, en las entrevistas suele haber una parte técnica, de tu relación con el instrumento, y otra parte de lo que envuelve al blues, las historias del blues, los bluesman, de lo que, de lo que es el blues como relato, o como, como lo que pasaba allí en la época tal, Robert Johnson, y tal, algunos me mencionan algún libro que les ha influenciado o algunos me mencionan que empezaron a interesarse por la biografía de no sé qué bluesman, en ese caso, ¿qué me puedes decir al respecto en tu caso?	<i>Pues mira, yo algún, he leído libros de la historia del blues, he leído unos cuantos, pero yo memoria en ese sentido, igual que para los artistas y para los temas y, no tengo una memoria que...</i>
132	Vale, vale, yo no me refiero, Marta, yo no me refiero a que me digas específicamente, sino si te ha influenciado eso también en tu forma de escuchar o de tocar o de acercarte al blues, el tema de las historias del blues o el blues, lo que rodea digamos un poco	<i>Sí, supongo que sí, que a medida que vas conociendo de dónde viene y lo que pasaba y todo eso, sí un poco supongo que empatizas, ¿no? porque ya lo estás haciendo y te gusta, pues inconscientemente empatizas, sí, sí, influir sí que influye, ¿no?, un poco la historia del blues en tí, tal vez sea eso lo que querías preguntar</i>
133	Sí, bueno, precisamente ese era el tema, porque claro algunos me dicen que empatizan pero que tiene ahí como una disonancia de, bueno y yo que estoy aquí en Barcelona, ¿cómo empatizo con uno del año 20 en el Misisipi?, a eso me refiero, ¿en tu caso cómo ha sido eso?	<i>Claro yo cuando digo empatizar quiero decir bueno también a veces sí que creo que hay gente que aunque haya cosas que no las viva tiene más capacidad o menos para empatizar, ¿no?, con las cosas, pero evidentemente supongo que no es lo mismo el negro que estaba en el campo trabajando todo el día, acababa con las manos reventadas y... Supongo que no es lo mismo que hoy en día que vives de otra manera lógicamente, pero empatizar más en el sentido de bueno, a lo mejor lo mismo no es pero lo trasladas a otras cosas, ¿no?, que actualmente pues también te pueden crear ese mal sentimiento, ¿no?, o ese malestar y, no sé cómo explicarlo</i>
134	Sí, sí, lo estás...	<i>Bueno también pensar que hago algo, yo pensar que hago algo que me gusta y que es algo que tiene esa historia como la que tiene, pues más me gusta ¿no?, también el que haya esa historia detrás</i>
135	Claro, que lo enriquece, ¿no?, digamos	<i>Sí, yo creo que sí</i>
136	Iba más por el lado ese que tú me estabas comentando de como que lo traduces el malestar, ¿no?, que también, que digamos que eso es atemporal, que da igual la época que vives, que si te sientes mal y cantas un blues pues...	<i>Exacto, que los sentimientos no cambian con el tiempo creo yo, sí que a lo mejor las armas de saber sobrevivir, ¿no?, o saber estar eso sí que a lo mejor pueden evolucionar, ¿no?, también según vivas más, menos, o todo influye, pero, pero bueno yo considero que sí, la emoción en sí, o un mal sentimiento o un sentimiento de tristeza o de felicidad pues más o menos es lo mismo, ¿no?</i>
137	Ajá, pues era, era solo eso, ¿sabes?, que se me había olvidado comentártelo, que te decía, ya para terminar, que eso, que cuando surja algún tipo de artículo, alguna publicación o algo, te la paso, ¿vale?	<i>Ah, perfecto, te lo iba a pedir</i>
138	Sí, dime, dime, perdona	<i>Que te lo iba a pedir también o sea que perfecto, sí, cuando, hará ilusión, ¿no?, ver cosas ya terminadas con todo esto</i>
139	Claro, bueno, imagínate yo tengo unas ganas, de aquí a que termine yo, tengo, lo que tengo es un pdf con el estudio que hice anterior con 5 músicos, si quieres te lo paso, lo que pasa es que es una cosa muy académica así un poco rollo, porque a mí me gustaría, se lo dije a Big Mama Montse, cuando termine, porque esto es para una tesis, pero es	<i>Sí, sí, bienvenido será</i>

	en plan académico así, hay que hacerlo muy académico, me gustaría sacarlo de ahí, y hacer una cosa un poco más ensayo, que se lea así como un libro, ¿sabes?, en plan, que no sea tan académico, ¿sabes?, de aquí a que salga no sé en cuanto será pero en cuanto salga te lo te lo paso, ¿no?	
140	Y nada y por lo demás que tengas mucha suerte y vayan muy bien los bolos y tal con tu grupo y que os vaya muy bien, a ver si alguna vez que subamos, aunque yo ahora lo tengo difícil para viajar pero yo alguna vez si subimos os vemos en concierto y os conocemos en persona hombre, que estaría muy bien, que en Barcelona siempre hay una... Yo hace poco estuve, bueno, hace poco, en enero estuve, pero no me, no pude ir al honky, ¿honky tonk blues se llama?	<i>Sí, sí</i>
141	Me lo dijo Álvaro, Álvaro es este músico que te comento, Alan Bike, pero él tocaba al día siguiente y yo nada más que iba para un momento, para una entrevista de trabajo y tal y ya me volvía, pero bueno ya, yo qué sé, cualquier día a lo mejor nos encontramos en el futuro	<i>Seguro que sí, seguro que sí, y nada, te deseo lo mismo, que te vaya bien todo y nada y gracias por contar conmigo y por lo que haces, que se agradece</i>
142	Bueno pues muchas gracias a ti por prestarte ya, pues eso cuando surja cualquier cosa pues te lo paso, que vaya todo muy bien Marta con lo que tenéis dos bolos me dijiste esta semana, ¿no?	<i>Sí, esta semana sí</i>
143	Allí mismo en Barcelona, ¿no?, no hay muchos bolos fuera, ¿no?, quiero decir fuera de lo que es Barcelona en sí, no se dan...	<i>Fuera ya es más ya cuando es en festivales o alguna gira que te puedas buscar tú pero claro, salir fuera para un bolo o dos no, pero sí que la mayoría es aquí en Barcelona o alrededores porque realmente hay muchos sitios donde se pueden tocar también, ¿no?</i>
144	Yo estuve, hace poco vi que tocaban allí, bueno hace poco no, el año pasado me parece, Vicky Luna, ¿sabes quién es? Vicky Luna y Quique Bonal, que también lo entrevisté a Quique Bonal, el guitarrista, estos son de Sevilla, también hay una escena por Sevilla curiosa, a lo mejor moveros por Sevilla también es interesante lo que pasa es lo que tú dices ¿no?, es difícil que salga entre comillas rentable, ¿no? o...	<i>Exacto, el tema es este pero bueno sí contactos ya los hay y alguna vez, bueno y así conoces gente cuando vas a festivales, y a organizadores allí, conocí al de Córdoba, y bueno, que vas conociendo gente, sí, nos llega bastante también la movida de allí, pero el tema es ese que, te mueves ya cuando sobre todo tienes algún festival y aprovechas y es cuando haces una mini gira o cosas así porque si no, no sale a cuenta, no sale muy a cuenta</i>
145	Ah, ¿pero ya habéis estado en Córdoba entonces?	<i>No, no bueno digo conocí al organizador, estaba, fuimos a Jaén, bueno tocaron el trío de mi banda el año pasado, y estuvimos allí en Jaén en Baños de la encina, y entonces allí sí que, conoces gente en los festivales quiero decir, y estaba el de la sociedad de blues de Córdoba, por ejemplo y bueno el de alguna sociedad más de blues de por ahí, de Andalucía, pero no me acuerdo del nombre ahora quiero decir contactos se hacen, contactos se hacen, porque como somos pocos de hecho no es tan difícil tampoco</i>
146	Claro, claro, que os conocéis entre todos, ¿no?, eso me daba la impresión a mí cuando hablaba con muchos, y decían mira pues este lo conozco tal, tal	<i>Sí, sí</i>
147	Bueno pues nada, pues muchas gracias Marta, no te molesto más, ya mucha suerte y que vaya todo muy bien, en la vida y en la música	<i>Igualmente, te deseo lo mismo ¡gracias eh!</i>
148	Gracias hasta luego, hasta luego	<i>Hasta luego</i>

ANEXO 12: GUALBERTO GARCÍA “TAPITAS”

TAPITA DEL 14 DE FEBRERO DE 2013 - SENTIMIENTO DE BLUES TRIANERO

¿Existe un sentimiento de blues trianero? Por supuesto ¿En qué se diferencia de otra forma de sentir el blues o del blues americano? Bueno, en el contenido no se diferencia en nada, pero en la forma sí que se diferencia en muchas cosas, en muchos matices, en muchos detalles. Pongamos de ejemplo la tapita de hoy. Tiene un ritmo de 12 por 8... del clásico blues de Hendrix “Red House”, sin embargo solo hay un acorde en el que se sustenta la armonía. Aunque el acorde no exista como tal acorde, sí que está implícito en la escala cíclica que cubre los 12 tiempos del 12 por 8. Es una escala menor que te da pie a tocar en varios tonos fundamentales en el blues, como son la tónica y la dominante. También hay dos pistas de guitarra haciendo una de ellas melodías, también en la escala menor, pero yendo a parar siempre en la sexta menor, y la otra está haciendo melodías utilizando los cuartos de tono y los fraseos melismáticos del flamenco. El sitar lo mismo está haciendo escalas de blues que está haciendo quejíos más propios del puente de Triana que de Chicago, y la guitarra va a su aire, pasándose de New York a la calle Alfarería o al Altozano, si es que se puede decir así... En fin, en la tapita de hoy todo lo que no pertenece al blues pertenece al flamenco... Incluso en el ritmo lento hay un toque de marcha de Semana Santa (como me dijo un día Marcos Mantero), porque el sentimiento no tiene una sola forma de expresarse sino tiene tantas como personas existen y cada persona lo lleva a donde vaya, y por eso aquí nosotros podemos contestar a la pregunta de, ¿existe un sentimiento de blues trianero? Por supuesto amigo.

TAPITA DEL 12 DE NOVIEMBRE - CARTA A UNA AMIGA

La tapita de hoy la he tocado pensando en cómo empecé a interesarme por el flamenco en mi corral de Triana y cómo iba conociendo los palos flamencos.

Lo he tocado con el sitar dejándome llevar por los recuerdos y los recuerdos me han llevado a tocar divagando un poco al principio hasta que he empezado a tocar por soleá basándome en lo que yo escuchaba en el corral de pequeño; la soleá ha desembocado al final en bulerías. Por supuesto es todo improvisado por lo que hay altibajos, pero lo he dejado tal como lo he tocado sin retocar ni corregir nada.

Añado a continuación una carta que escribí a una amiga explicándole cómo empecé a aficionarme al cante flamenco en mi infancia.

En el corral vivíamos 12 vecinos y en el centro del espacioso corral había un pozo con un abrevadero para los caballos. También había gallinas, pavos, patos y galgos. Era como una especie de cortijo en la Triana profunda. Los fines de semana se reunían varios aficionados al cante flamenco, y al lado del pozo en el patio hacían una candela y cocinaban algún que otro pollo o conejo o lo que tuvieran a mano, y lo regaban con buen vino y entre cante y cante, copitas y anécdotas, se pasaban el fin de semana. A veces ponían tablas en el brocal del pozo y se bailaba encima. Para mí que era muy pequeño, pues desde que tenía 5 años ya venía asistiendo a estas fiestas en el corral, era como una universidad del cante, pues a veces se cantaba la misma soleá un montón de veces. “Mira compadre hoy no te ha salido muy bien la Soleá, me gustó más el día de la boda de Juan”. Yo miraba a los que escuchaban y por la expresión de sus caras iba viendo si el que estaba cantando lo hacía bien o no. Así fui reconociendo los cantes y me iba dando cuenta de las distintas melodías.

Casi siempre se cantaba a palo seco, sin guitarra. La primera vez que vi una guitarra fue en una cesta de la ropa, con algunas cuerdas de menos, después de lo que fue una juerga de una semana con motivo de la boda de Carmen la de Juan. Ahora me la imagino como el arpa de Bécquer: “Del salón en el ángulo oscuro...” En realidad las fiestas se comenzaban cantando por sevillanas, y todo el chiquillerío (entre ellos yo), corriendo y metiendo jaleo, mientras las niñas bailaban, alguna que otra mujer se marcaba una rumbita, había mucha algarabía y alegría y se contaban muchos chistes y anécdotas divertidas. A medida que se iba haciendo de noche y se iban retirando los niños, se iban cantando otros tipos de cantes.

Un día uno de los vecinos le dijo a mi madre cuando ya venía a llamarme para que me acostara: “Señora, deje usted al niño que se quede, pues a este niño le gusta escuchar, y el día de mañana seguro que se acordará de todo esto”. Yo no me podía imaginar la inmensa importancia que tendría para mí el quedarme a escuchar estas inolvidables sesiones de flamenco, pero a buen seguro que sin ellas no se me habrían quedado grabadas tan indeleblemente las melodías que se cantaban en aquellas madrugadas en ese corral de Triana, ni hubieran aflorado tan irresistiblemente en mi vida musical muchos años más tarde. Por ese corral aparecieron muchos cantaores hoy muy famosos, y míticos, también grandes bailaores, pues no hay que olvidar que este corral estaba situado justo al lado de la vega de Triana, donde vivían muchos de los gitanos y flamencos que hoy están esparcidos por toda Sevilla, pero prefiero no citar nombres y apoyarme solamente en el recuerdo mágico de unas personas anónimas que supieron inculcar a un niño el amor por el cante.

[TAPITA DEL 9 DE MARZO DE 2017 - CALLEJEANDO](#)

La tapita de hoy, es también una improvisación con la guitarra acústica de un tema mío antiguo “callejeando” del disco “otros días”. Un Septeto para Flauta Oboe, Clarinete y cuarteto de cuerda.

Estos temas de este disco de música de cámara que me hizo la portada Máximo Moreno, y produjo Gonzalo García Pelayo les hice un arreglo para guitarra y hubo una época en que tocaba estos temas con una guitarra acústica en mis conciertos en directo.

La improvisación que he hecho hoy es muy diferente de como yo lo tocaba en su momento pues hace casi 40 años que tocaba esto y en verdad voy recordando las notas conforme voy tocando y por eso hay subidas y bajadas del tempo de la improvisación... con media hora o una hora de práctica antes de grabar me hubiera acordado prácticamente de todo, pero los que hayan oído ese disco de “Otros días” sí que pueden ir recordando las partes del tema y las partes improvisadas.

Como podéis imaginar esta obra de la que estoy hablando se llama “Callejeando” pensando cuando estaba fuera de España, mejor dicho imaginándome que estaba dando un paseo por Triana, el barrio León, San Jacinto, el Altozano, cruzar el puente, Reyes Católicos, la calle Sierpes, el barrio Santa Cruz, el parque María Luisa... pero también me gustaría ahora darme un paseo por Greenwich Village (New York) o Colorado Springs, o Kilmarnock (Virginia) o Washington D.C., todo se andará. En realidad, muchas de las tapitas que hago rinden homenaje a USA, que es donde más he aprendido de música, sobre todo a cómo sacar la música que uno lleva dentro, ya que a veces hay que salir fuera para ver mejor lo que hay dentro, porque estás tan cerca que no lo ves.

TAPITA DEL 4 DE MARZO DE 2017 – EL INSTRUMENTO COMO AMIGO

La tapita de hoy la he tocado con una sola guitarra eléctrica, es una especie de soliloquio... uno solo puede hablar con la voz que uno tiene y lo que se dice es lo que se está pensando; nosotros los músicos hablamos con el instrumento, le pedimos su voz prestada por eso el instrumento es el mejor amigo del músico, y por eso cuidamos y mimamos los instrumentos porque es nuestra voz y es lo que nos comunica con el exterior. Nunca nos falla el instrumento porque él siempre reproduce fielmente lo que hablamos y lo saca al exterior ya sea con el sitar, con la guitarra, con el piano, con el dilruba, con el violín, con la vina, con la flauta, lo importante es identificarse con el sonido porque si no te identificas no puedes tocar, pero si te identificas con tu instrumento solo tienes que echarte a andar por el camino del tiempo y llenar el aire de vibraciones sonoras que son en realidad producto de tu pensamiento sacado al exterior por tu mejor amigo, tu instrumento.

ANEXO 13: ALVARO MARTÍNEZ MALUQUER “ALAN BIKE”

1. ÁLVARO MARTÍNEZ “ALAN BIKE”: ESCRITO AUTOBIOGRÁFICO EN MYSPACE

Empecé a tocar la guitarra en fiestas adolescentes, por aquello de que las chicas se fijaran en mí. En 1975 conocí a unos chavales con los que formé mi primera banda: ARIBAU. Era el nombre de la calle donde ensayábamos. Hicimos bastantes bolos universitarios, actuamos en el mítico Salón Diana y tocamos en cielo en la fiesta de la CNT en Montjuic, en junio de 1977: un mítin espectacular que reunió a unas 200.000 personas a las que la buena de Federica Montseny quería llevar de nuevo a la Guerra Civil. Pero los autogestionarios de la época preferíamos ponernos ciegos y quitarnos la ropa a la menor oportunidad.

Tras la disolución del grupo me quedé un poco colgado hasta que entré en DISTRITO 5, una banda nuevaolera. A mí no me gustaba la Nueva Ola: yo seguía en California, qué quieres, pero era mejor tocar que no hacerlo, y además me enamoré de una de las cantantes del grupo. Estuve con ellos 4 o 5 años, durante los cuales grabamos dos maxisingles y un single. Teloneamos la gira española de Rod Stewart del 82. ¡Vaya fiesta! Luego el grupo se disolvió... o yo me fui. Desconcertado de nuevo, me llamaron para entrar en BUILDINGS, la nueva formación de New Buildings. Era ya el año 1986. Con Buildings grabamos un maxisingle y un Lp en directo en el Zeleste nuevo. Durante esa época también actuaba con un jamaicano alocado que se hacía llamar Alan Moon, y con un filipino spídico que se hacía llamar Arsenik y con un meloso cantante que se hacía llamar Joe Garrigo y con una pandilla de majaras que se hacían llamar Atlanta y que se disfrazaban para las actuaciones como si fueran Earth, Wind and Fire. También con unos muchachos que se disfrazaban de trogloditas bajo el nombre de El Hombre de Pekin. También colaboré con los artistas musico-plásticos Zush y Tres, con quienes grabé el álbum Evrugo Mental State.

¡Ah! Y luego, ¿cuándo fue? ¿antes o después?, estuve fui uno de Los Amantes de María. El 1990 monté mi propia banda, LA FLECHA EN EL AZUL. Aquello duró dos bolos, el primero con una formación y el segundo con otra, pues varios de los miembros ya se habían peleado entre sí. Tras el segundo bolo en Barcelona decidí, o más bien dejé que la banda se disolviera. Era una banda de pop en castellano un tanto influenciada por XTC, pero yo no me veía dirigiendo el cotarro. Prefería ser un sideman, y eso es lo que fui en LA LEY SECA, una banda claramente setentera, de guitarras afiladas y ajetreo escénico, que se formó para una fiesta en 1991 y duró tres años, tres divertidos y descontrolados años durante los que actuamos en las Festes de la Merçé del 91 en el Sot del Migdia y teloneamos a Eric Burdon en el Zeleste nuevo. Grabamos una maqueta con temas en castellano y la banda se fue al carajo. En septiembre del 92 hice tres bolos con B.B.SIN SED. En el verano del 93 acompañé a LOS HUEVOS y a Dr LOVE.

Estuve un tiempo sin tocar, harto de bandas, y al fin me decidí a ir de solanas. Fue entonces cuando me inventé al bluesman ALAN BIKE. Las primeras actuaciones las hice pintado de negro, en plan minstrel, pero aquello era muy engorroso, y cuando sudaba y me pasaba la mano por la frente me llevaba el betún y era una porquería. ¡Y una risa, también! Decidí que era un negro blanco, y me quedé tan ancho. Un tiempo después, en 1995, nos juntamos casi por casualidad unos cuantos músicos y de ahí nació EL TIMO, una banda de funk-groove con la que actuamos durante tres años por ahí, y lo pasamos de miedo. ¡Groove con violín! Había que verlo. Actuamos en La Festa de la Diversidad en Barcelona, en 1997. También en la del 98, pero ya sin violín. No era lo mismo y el grupo no tardó en disolverse. Entonces ALAN BIKE buscó el refuerzo del contrabajista belga René Dossin y actuó con él durante tres años. Luego volvió a actuar solo hasta que en 1999 se unió al percusionista canadiense Duane Dorgan. Estuve también actuando solo en Menorca durante agosto del 99. En 2001 colaboré con Justo y los Pecadores. Y me uní temporalmente a Dr. Swinguez en un proyecto bluegrass (¡sí, también Old Mississippi Trio era un proyecto bluegrass, lo había olvidado!) al que llamamos BOTH y que duró unos pocos bolos. El dúo se deshizo, pero conservamos la amistad.

Por aquel tiempo yo había empezado a actuar en Andalucía, y aquello me gustaba. Así que cuando la colaboración con Duane Dorgan no pudo seguir adelante decidí cambiar de aires y me largué al sur. Llevaba mis guitarras y tres cd: "Alan Bike", "Esta noche Alan Bike (live)" y "A gay & tender fight between love, friendship & desire". Y aquí estoy, actuando en solitario como ALAN BIKE, o a dúo como EL CORRAL DE ALAN o en grupo con mi último proyecto: una banda homenaje a Tom Waits llamada BONE MACHINE (www.myspace.com/inlovewithtomwaits). Y he vuelto a componer en castellano, pero aún no sé cómo me llamo. Pero la vida sigue y los años pasan y yo sigo en el Sur, yendo y viniendo, y actué en el Espai Cultural de Caja Madrid en Barcelona y estuve en Asturias y les presenté a ALAN BIKE a los muchachos y muchachas y hicimos buenas migas y bastantes sidras. En fin, que les conté que Sabina había cogido mi canción "Down Below" para su nuevo disco de 2009: utilizó la música y le puso letra nueva, en castellano, y lo tituló "El Blues del Alambique" y ahí está. ¡Qué cosas pasan! Bueno, pues lo próximo será grabar mis canciones melancólicas en castellano y poder cantarlas por los bares, jarra en mano. ¡Salud!

2. PRESENTACIÓN/DESCRIPCIÓN DEL ESPECTÁCULO “ALAN BIKE”

Alan Bike es un espectáculo que mezcla narraciones y música.

El protagonista Alan Bike, es ya un viejo songster (cantador itinerante que mezclaba blues con otros estilos, allá a principios del s. XX, en USA) nacido (dice) en Antequera, Mississippi, en el primer cuarto del s. XX.

Durante la hora y media que dura el espectáculo, Alan Bike va desgranando recuerdos de su vida: desde su infancia en Antequera, Mississippi, donde vivió con sus abuelos (mudo él -al menos en apariencia- y sorda la abuela), hasta que decidió dejar su país de origen para venir a Europa.

Va alternando su historia, absurda por lo demás -como es la memoria, esa constante reinención de nuestro pasado- con viejas canciones: el añejo blues de los años 1920 y 1930 que ambientó su infancia (el que hacían héroes legendarios como Charley Patton, Son House, Robert Johnson, Skip James y otros allá en el Mississippi Delta); el áspero blues eléctrico de su juventud (que hacían en Chicago innovadores como Muddy Waters o Howlin' Wolf); las extrañas canciones que el mismo Alan Bike compuso en su madurez vagabunda (canciones en un inglés campestre de analfabeto); y por último las canciones en castellano que empezó a escribir tras su paso por México -donde se casó con la hermosa maestra de escuela Concha Madrigal, quien le enseñó a hablar, leer y escribir (pues había perdido la voz en la soledad del Desierto de Sonora).

Su palabra evoca a los entrañables seres que acompañaron su existencia: el Abuelo que sólo habló el día de su muerte, la Abuela cuya sordera reinventó los antiguos mitos, su pobre y desafortunado padre, de quien heredó el apodo, el armnicista Joshua Roberts, modelo de su adolescencia, el soplador de "jarra" y más tarde Reverendo Nathaniel Blake, que le regaló su sombrero, la oronda cantante Velma Jonson, con quien descubrió los secretos de la carne, su amigo el alocado baterista Preposterous Carter, a quien traicionó camino de Chicago, la hermosa Concha Madrigal, el gran amor de su vida, a la que abandonó (no del todo voluntariamente) en San Miguel de Allende, México, y tantos otros personajes a cual más curioso.

ALAN BIKE: voz, guitarra, dobro y percusión.

Alan Bike es una creación original de Álvaro Martínez Maluquer, cantante, guitarrista y narrador nacido en Barcelona.



3. EMAIL – RECUERDOS DEL GRUPO BUILDINGS



Esta banda se llamaba *Buildings* y era la de-formación de *New Buildings*, bada formada por Gat, el bajista de la foto, y en la que creo que estaba también Miquel, el batería de la foto. El teclista se llamaba Manel Rojas (luego llego a ser, creo, campeón nacional de tiro con arco), y creo que vino de la mano de Pere Ribalta, cantante excesivo que no duró mucho en la banda. Gat me propuso participar en el proyecto tras haber dejado yo *Distrito 5* cuando la banda fue disolviéndose lenta pero inexorablemente tras la gira como teloneros de Rod Stewart en 1983, cuando parecía precisamente que podíamos despegar hacia alguna parte. *Distrito 5*, *New Buildings* y algunas bandas más solíamos formar un paquete en festivales y movernos juntas como la Nueva Ola barcelonesa, así que no era extraño que los miembros de unas y otras se mezclaran para alumbrar nuevos proyectos. El local donde actuamos en la foto es el *Magic*, que aún existe y a cuya inauguración recuerdo haber asistido con los amigos de *Aribau*, y en donde solían actuar los viejos músicos barceloneses de los 70, como Enric Herrera o Josep María París, a los que admirábamos desde los tiempos del grupo *Máquina* al que habían pertenecido. Toda esa generación quedó un tanto descolocada con la llegada del punk y la nueva ola. Algunos de nosotros nos cortamos el pelo, cambiamos de vestuario y seguimos adelante, más o menos convencidos. El testigo de la modernidad se lo habían llevado a Madrid, donde decían de nosotros que éramos “escasamente excitantes”. Y no sería por la cantidad de anfetaminas que tomábamos. En *Buildings* estuve alrededor de tres años, hasta que me aburrí. La separación no fue demasiado cordial y no he vuelto a saber de los demás, excepto de Miquel, el batería, al que le trasplantaron el hígado no hace mucho al parecer con éxito. Luego estuve un tiempo sin tocar, hasta que apareció *La Ley Seca* por casualidad y me inventé a *Alan Bike* para actuar solo. Las bandas resultaban demasiado complicadas. (continuará)

ANEXO 14: BIG MAMA MONTSE - ENTREVISTA IMAGINARIA A BIG MAMA THORNTON

L'INTERVIEW IMAGINAIRE

Nous sommes à Los Angeles (Californie) pour interviewer Big Mama Thornton un jour imaginaire de 1983. Cette dernière année, elle est rentrée plusieurs fois à l'hôpital à cause de sa santé précaire. Heureusement, elle a surmonté sa maladie et a accepté de répondre à nos questions, ce dont nous sommes très heureux et nous la remercions infiniment. Sa force de caractère est impressionnante et, malgré sa fragilité, elle ne manque pas d'énergie pour continuer à chanter. Nous l'avons vue hier soir sur un programme de télévision quand elle chantait son blues «Ball'n'Chain» et quand elle a chanté et dansé sur un rythme funky son autre grand hit «Hound Dog».

Cet après-midi, nous nous sommes réunis dans un jardin public, le favori de Willie Mae Thornton. Pour qu'elle nous reconnaisse, nous avons un T-shirt avec la photo de son joli visage souriant et le texte imprimé «Sassy Mama» (Mama Éhonté) qui est le titre d'un de ses albums... Big Mama Thornton est en train de s'asseoir avec nous sur un banc de ce parc... Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une interview imaginaire en plein soleil, avec le visage illuminé par le bonheur de la connaître.

Mama Thornton: Ça fait combien de temps que vous m'attendez? Désolée pour le retard! Mais après le concert de hier soir je ne pouvais pas sortir du canapé! Quelqu'un m'a vue à la télé?

B & C: Oui, oui, nous vous avons vue hier à la télévision et ça a été vraiment fantastique... Vous êtes unique!

B.M.T.: Ja, ja! Merci!... C'est vrai que quand je chante j'oublie tous mes soucis! Cette année, j'ai eu des moments difficiles, d'hôpital en hôpital, mais maintenant je me remets à vivre le temps perdu... Je n'ai pas peur des médecins, mais je préfère ne pas les avoir autour de moi! Soit dit en passant, vous n'aurez pas une cigarette pour moi?

B & C: Oui, bien sûr... Voilà.

B.M.T.: Merci... c'est très gentil. Du tabac français! Cela me rappelle quand j'étais en Europe avec la tournée de l'American Folk Blues Festival... Mon Dieu, combien de temps! Que je l'ai apprécié! Ça s'est passé durant l'été 1965 et j'avais 39 ans... Et ce public merveilleux! Nous avons joué dans des salles très importantes avec tapis rouge pour y entrer!... Pas comme ici aux États-Unis où je devais parfois dormir dans la voiture... Mais bon, c'est déjà du passé... Qu'en est-il de l'Europe?



B & C: Bien, bien... et il y a de nombreux lecteurs de Blues & Co qui vous connaissent! S'il vous plaît, Miss Thornton, pouvez-vous leur raconter quels sont vos origines et quand vous vous êtes mise à chanter?

B.M.T.: Je suis née aux environs de Montgomery (Géorgie) le 11 Novembre 1926, dans un entourage rural. Mon père était un pasteur baptiste et toute ma famille allait à l'église pour l'écouter... Ma mère était toujours malade et, mes frères et moi, nous avons dû prendre soin d'elle en faisant des tâches ménagères et en l'aidant autant que nous pouvions... Elle a passé beaucoup de temps au lit, mais c'était rare qu'elle oublie que chaque dimanche il fallait aller tous ensemble à l'église... Ma mère était très dévote et elle faisait un gros effort pour se lever. C'est là que j'ai appris à chanter et à jouer l'harmonica et où j'ai fait également mes premiers pas à la batterie. A cette époque, l'église fut ma seconde maison... Maintenant, je ne les fréquente plus!

B & C: Que s'est-il passé après?

B.M.T.: Ma pauvre mère est morte... Je me souviens d'un jour de pluie, un jour gris, le jour le plus triste de ma vie, peut-être... Sans ma mère je ne pouvais pas vivre dans cette maison et je suis partie. Je n'avais même pas quatorze ans quand j'ai pris la route à la

recherche de mon destin! Mon rêve c'était de devenir chanteuse donc je me suis rendue à Atlanta où j'ai chanté au Bailey's Théâtre, sur Decatur Street parce qu'on y organisait des séances pour découvrir des jeunes talents. J'ai plu aux superviseurs qui m'ont donné un emploi en tant que danseuse et comédienne pour le spectacle «Shake's Variety Show». Mais je faisais la même chose que les autres filles, et bientôt ça m'a ennuyée. Alors j'ai changé d'emploi et j'ai rejoint la troupe de Sammy Green pour le spectacle «Hot Harlem Revue». Dans ce spectacle je pouvais chanter et j'ai vraiment aimé voyager avec cette compagnie à travers le sud des États-Unis. Sammy Green était un bon mec, malgré qu'il fût imprésario!

B & C: Combien de temps êtes vous restée avec la «Hot Harlem Revue»?

B.M.T.: Jusqu'en 1948, un total de sept ans. J'ai décidé de quitter la compagnie quand nous sommes arrivés à Houston. Je suis tombée amoureuse de la ville ainsi que d'une fille et pour tout ça j'ai décidé de rester au Texas. C'est là que j'ai enregistré mon premier album «Bad Luck Got My Man» avec le label E & R, en tant que chanteuse de «The Harlem Stars» en l'honneur de la «Hot Harlem Revue» et aux bons moments que nous avons partagé. En fait, Sammy Green et sa troupe ont été ma deuxième famille.



B & C: Qu'avez vous fait à Houston? Vous avez chanté dans un club?

B.M.T.: Je me suis installée à Houston et rapidement j'ai gagné 50 dollars chaque nuit comme chanteuse de l'orchestre de Joe Fritz dans différents clubs de la ville. Un jour, le promoteur Don Robey m'a vue sur scène dans la salle Eldorado Ballroom et il m'a offert un contrat d'exclusivité pour enregistrer avec son label, Peacock Records, qu'il venait de créer, il m'a convaincue de chanter dans son local, The Bronze Peacock. Le radin de Don a su me convaincre! Quel mec! Une bonne chose dans le fait de jouer dans son local a été les musiciens que j'y ai connus et qui sont devenus de bons amis, comme Louis Jordan, Lowell Fulson, Junior Parker, Clarence Gatemouth Brown, etc... Robey était un type très dur... Parfois, il frappait les musiciens, par contre avec moi il n'a jamais osé lever la main parce que je l'aurais coupé en morceaux...

B & C: Quel a été votre premier album avec Peacock et qui vous accompagnait?

B.M.T.: En 1951 Don Robey m'a emmenée à l'ACA Studio pour enregistrer avec le Joe Scott's Band et nous avons enregistré «Mischievous Boogie», «Partnership Blues» et «Let your tears fall, baby», si ma mémoire est bonne. Afin de promouvoir ces premiers enregistrements, Robey m'a organisé une tournée avec Bill Harvey's Band et B.B. King, qui, à ce moment-là était aussi l'un des artistes de l'agence de Don. Nous avons travaillé dur mais on a fait de très bons concerts. En fait, nous avons beaucoup ri et on a passé des superbes moments sur scène pendant cette tournée!



B & C: L'un de vos succès chez Duke/Peacock a été votre interprétation de «Hound Dog». Comment s'est passé l'enregistrement avec l'Orchestre de Johnny Otis? Vous le connaissiez avant?

B.M.T.: Non, je ne connaissais pas Johnny avant ce jour d'août 1952 quand nous nous sommes rencontrés dans les studios de la Radio Recorders sur Santa Monica Boulevard. Je crois que quelques jours auparavant Johnny Otis a eu un gig à Houston et qu'il a profité de l'occasion pour prendre des contacts avec Robey, en se proposant comme producteur. L'accord stipulait que Johnny Otis devait préparer son

orchestre pour accompagner les artistes que Robey lui enverrait du Texas, et que Johnny Otis les enregistrerait dans sa ville natale, Los Angeles. Après, Otis donnerait à Robey les «masters» et tout le matériel prêt à être réalisé en disque.

Je crois que c'était moi la première de ces artistes que Robey a envoyé en Californie. En deux jours nous avons enregistré huit chansons, dont «Hound Dog» qui a été le morceau que j'ai préféré chanter, mais malheureusement Robey ne l'a pas écouté tout de suite, il ne l'a fait qu'un an plus tard. Par contre, à ce moment là, il en a fait un disque qu'il a vendu à deux millions d'exemplaires, dans un laps de temps très court, que le disque s'est classé N°1 au «Billboard R & B charts» pendant sept semaines!

B & C: Qui a la paternité de ce thème? Est-il vraiment le vôtre?

B.M.T.: Otis recherchait des gens pour l'aider avec le répertoire et il s'est intéressé à deux jeunes qui ne savaient rien de l'industrie de la musique, Jerry Leiber et Mike Stoller. Ils m'ont apporté un texte écrit sur un papier brun d'un sac de papier. C'était un projet de chanson que j'ai chantée à ma façon en changeant même quelques paroles car elles étaient très puérides. Donc, «Hound Dog» est né à partir d'un brouillon! Mais c'est moi qui ai créé la mélodie et qui l'ai transformée!! Lorsque Don Robey a édité le disque en 1953 et que c'est devenu un hit des ventes, il m'a payée seulement 500\$ et il n'a rien fait pour m'aider à récupérer mes droits d'auteur pour la chanson. Je n'ai jamais rien reçu à ce sujet, pas même quand Elvis Presley a fait sa version en 1956... Je n'oublierai jamais ce qu'ils m'ont fait ces misérables! Voleurs!

B & C: Avez-vous tourné avec d'autres artistes de Robey?

B.M.T.: Oui, effectivement. Après le succès de «Hound Dog» j'ai été une des artistes de la «Blues Consolidated Package Show», un spectacle de l'usine Robey dans laquelle il y avait aussi Johnny Ace, Junior Parker et Bobby Bland. Après, j'ai continué avec Johnny Ace, on nous présentait comme «The King and The Queen of The Blues». Johnny était un homme fabuleux, qui avait une voix prodigieuse. Chaque disque qu'il enregistrerait était «N° 1», ce qui faisait de lui un homme très aimé et admiré par beaucoup de femmes... Johnny a toujours eu très confiance en lui et il croyait à sa bonne fortune. Un jour, il est mort bêtement, en voulant impressionner une fille dans sa loge. Il a mis une balle dans son revolver et il a risqué sa vie en jouant à la roulette russe... Ce jour-là, malheureusement, il n'a pas eu de chance. J'étais là et j'ai vu comment tout s'est passé. Je n'ai pas pu le soulever... Sans aucun doute, cela a été les plus tristes jours de Noël de ma vie.

B & C: C'est terrible...

B.M.T.: Ça a été une grande tragédie... Ensuite, j'ai dû partir en tournée avec Johnny Otis et son spectacle «The Johnny Otis Show». Je n'avais pas de courage pour le faire mais j'avais besoin de travailler, alors j'ai pris la route et on s'est lancé sur le circuit le plus lourd de tous ceux que j'ai jamais fait: le «Chittlin' Circuit», partout dans l'Est et le



Sud des Etats-Unis. Dans les locaux de ce circuit on mange essentiellement des sandwiches de saucisses et le public est très pauvre. En fin de compte, nous les artistes nous gagnons très peu, juste de quoi survivre. Avec Otis j'ai un très bon souvenir quand j'ai chanté avec lui au Théâtre Apollo de Harlem et où le public a aimé ma performance à tel point qu'on m'a mise en tête d'affiche. C'est là qu'ils ont commencé à m'appeler «Big Mama». Un nom que j'ai aimé et que j'ai décidé d'adopter. À Harlem, Willie Mae est devenue Big Mama Thornton!

B & C: Quel âge aviez-vous?

B.M.T: Je n'avais pas encore trente ans alors je devais avoir environ vingt-huit ou vingt-neuf ans ...

B & C: Qu'est-il arrivé après la tournée?

B.M.T: Je ne pouvais plus supporter de vivre à Houston... J'avais besoin d'un changement de décor. Mais d'abord, j'ai dû encore enregistrer pour Robey avant que mon contrat expire en 1956. Une fois libérée de ses griffes j'ai rejoint mon ami Clarence Gatemouth Brown, qui m'a emmenée en tournée sur la Côte Ouest, où je suis restée en m'installant du côté de la Bay Area.

B & C: Compte tenu de ce que vous racontez, votre déménagement en Californie a coïncidé avec l'arrivée du Rock'n'Roll et le déclin du Blues, n'est-ce pas?

B.M.T: C'est vrai. Ces années ont été très difficiles pour les artistes de blues parce que le blues a été remplacé par le Rock'n'Roll. Les jeunes ne voulaient entendre que du Rock'n'roll et quand les bluesmen et blues-



woman montaient sur scène ils nous sifflaient et nous huaient. Ces gens ne veulent plus du Blues parce que cette musique leur rappelait l'esclavage et ils disaient que le passé avait été si terrible qu'ils préféraient oublier. En 1956, j'avais presque trente ans et tout ce que je savais c'était que, malgré tout ça, ma musique et ma vie c'était le Blues. Bien que les jeunes voulaient danser sur d'autres types de rythme je sentais et je vivais le Blues, alors j'ai continué à le chanter avec toute mon énergie, j'ai fait des disques pour

des petits labels locaux et j'ai fait tout mon possible pour survivre, soit en jouant la batterie, soit en jouant de l'harmonica ou en chantant dans de nombreux clubs près de la plage.

B & C: Vous avez expérimenté divers styles de blues, vous avez commencé par le Country Blues et le Gospel dans votre enfance; puis le Texas Blues à Houston; ensuite, le West Coast Blues... On vous a entendue chanter sur quelques albums que vous avez enregistrés avec des musiciens de Chicago comme Muddy Waters à l'époque du South Side et aussi avec quelques guitaristes du West Side Sound tel que Buddy Guy... Nous savons également que vous aimez le Blues Classique de Ma Rainey, Bessie Smith, etc., et encore le Bluebird Sound de votre idole Memphis Minnie... Vous êtes vraiment la Grande Mère du Blues!

B.M.T: Eh bien, en fait, je suis Big Mama Thornton! J'ai beaucoup voyagé et j'ai appris et écouté de nombreux styles de blues dans les différents états dans lesquels j'ai vécu, et j'ai eu aussi beaucoup de collègues de tous les coins...

B & C: La plupart des hommes... Que pensez-vous du fait que vous êtes une des rares femmes qui ait émergé comme blueswoman?

B.M.T: Eh bien c'est triste qu'il n'y ait pas eu beaucoup de femmes dans ce métier, mais pour être blueswoman il faut être très forte. C'est un monde dans lequel les femmes ne peuvent pas être soumises aux désirs des hommes, et il faut constamment se battre



pour imposer nos conditions. La femme ne peut pas baisser sa garde, il faut toujours se méfier de l'homme parce que l'homme veut nous commander. C'est triste, mais vrai, c'est la nature et l'instinct! Mais Big Mama Thornton est un os dur à ronger! J'ai beaucoup de collègues et ils savent que pour devenir amis avec moi il faut d'abord qu'ils me respectent. Beaucoup de blueswomen n'ont pas supporté la pression et qu'il faille toujours aller avec la tête haute!

B & C : Comment avez-vous commencé à être programmée dans les Festivals les plus importants de Folk et de Blues? Considérez-vous que votre carrière artistique a pris un virage à 180 degrés avec ces Festivals?

B.M.T. : Eh bien, Chris Strachwitz, de la compagnie Records Arhoolie Records, m'a expliqué que c'est lui qui m'a recommandée à l'organisateur du Monterey Jazz Festival pour qu'il m'engage au Blues Afternoon de l'année 1964. J'y ai fait un concert pour 6000 personnes où j'ai pu montrer que j'étais en pleine forme! Après cela, Mr. Strachwitz, a conseillé Horst Lipmann, le programmateur de l'American Folk Blues Festival, de me contacter pour la prochaine tournée.

Mr. Lipmann m'a offert un contrat, mais je l'ai refusé, parce que j'étais terrifiée à l'idée de voler! Heureusement, Willie Dixon m'a appelé par téléphone. Il était chargé de coordonner la tournée et il m'a convaincue de ne pas perdre cette occasion. Ce bon vieux Dixon parlait si clair que je n'ai pas pu garder ma position, même si je suis très têtue! En fait, Willie m'a expliqué ce qu'il avait vécu les trois années précédentes quand il avait participé aux American Folk Blues Festival Tours (1962-63-64) et il m'a mis le miel dans la bouche... Un type super qui m'a tenue une heure au téléphone, insistant bien sur le fait que je partais en Europe! Lors de cette tournée, ma vie a changé pour le mieux, et d'autres grands festivals ont commencé à m'appeler et j'ai pu chanter avec dignité.

B & C : Que s'est-il passé lors de l'American Folk Blues Festival auquel vous avez participé?



B.M.T. : C'était la tournée de 1965. Je me souviens que malheureusement Willie Dixon n'a pas pu la faire à cause d'un engagement familial et qu'il a envoyé Lonesome Jimmy Lee à la basse. Il y avait John Lee Hooker, qui a répété l'expérience parce qu'il avait participé à la tournée de l'AFBF en 1962. D'autres musiciens ont également voyagé avec moi, il s'agit de Buddy Guy, JB Lenoir, Eddie Boyd au piano, Dr Ross, Mississippi Fred Mc Dowell et mon bon ami Big Walter Horton. Comme batteur il y avait Fred Below, qui est pour moi un des meilleurs. Je retiens particulièrement le concert de Barcelone, le 1 Octobre 1965, parce qu'il manquait juste un an, un mois et dix jours pour accomplir mes 40 ans. Nous avons joué dans le magnifique auditorium du «Palau de la Música» (Palais de la Musique) et quelqu'un m'a dit que le concert était organisé par le Hot Club de Barcelone, un nom dont je me souviens parce que je l'ai trouvé très original. J'ai été la plus applaudie de tous mes collègues et j'ai pleuré tellement émue... Aux États-Unis on ne nous traitait pas si bien...

B & C : Et quelques jours plus tard, le 20 Octobre 1965, vous avez enregistré un disque chez Arhoolie Records intitulé «Big Mama Thornton in Europe» avec certains des musiciens de la tournée...

B.M.T. : En effet. Mr. Chris Strachwitz nous a emmenés dans un studio à Londres où il avait

travaillé comme technicien et producteur. Les musiciens qui m'ont accompagné étaient Buddy Guy, Eddie Boyd, Big Walter Horton, Fred Below, Jimmy Lee Robinson et aussi Mississippi Fred McDowell. C'est un album qui est très important pour moi, car il respire la joie et cela révèle bien que nous étions tous très heureux de ce que la vie nous avait donné. C'est un de mes disques favoris.

B & C : Votre titre préféré est «Ball'n'chain», paru dix ans plus tard dans l'album «Jaill» édité par Vanguard, enregistré en partie dans une prison et en partie dans une maison de redressement, n'est-ce pas?

B.M.T. : Oui, «Ball'n'chain» est ma chanson préférée et j'aime toujours la chanter quand je fais un concert. Je me souviens de ce jour où je l'ai interprétée pour tous ces gens en prison à Monroe, et de leur tristesse et de leur souffrance. Parfois je me sens comme ça. Dernièrement, j'ai été très malade et je ne pouvais pas sortir dans la rue. Les paroles de ce blues sont toujours dans ma tête: «Sitting by my window, Big Mama's looking at the rain...» (Assise devant ma fenêtre, Big Mama regarde la pluie...). Quand je la chante je sens une terrible solitude qui me prend comme si on regarde la pluie qui pleure sa chute. Mais cette chanson me donne aussi la force de remonter et de ne pas me résigner... Big Mama Thornton est forte, bien sûr!... Par contre, vous n'auriez pas une autre cigarette pour moi? Le médecin m'a défendu de fumer et je n'en ai donc pas, mais ici dans le parc personne ne le saura...

B & C : Ne vous inquiétez pas, nous serons discrets. Voici... Willie Mae je vous remercie beaucoup pour avoir accepté cette rencontre, qui est un grand plaisir et un grand honneur pour nous!

B.M.T. : Le plaisir est partagé. Merci beaucoup pour cette interview de fiction et pour la cigarette imaginaire finale.

NOTE : Dans cet *interview imaginaire* nous avons préféré de ne pas transcrire les expressions répétées par une Big Mama Thornton jurant et maudissant dans son argot. Nous savons que sans ces corrections le texte aurait été plus réel, mais nous avons préféré épargner aux lecteurs/rices de constants «motherfucker», «son of a bitch», «ashole», «dirty mistreater», etc., que notre bien-aimée Big Mama Thornton utilise sans arrêt pour marquer avec force ses paroles.

Texte: Big Mama Montse
Photos: X.DR

