



**Historia del arte
y estética,
nudos
y tramas**



**Coloquio Internacional
de Historia del Arte**

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas
Nombres: Coloquio Internacional de Historia del Arte (39 : 2015 : Ciudad de México) |
Richterich, Karla, editor.
Título: Historia del arte y estética, nudos y tramas : XXXIX Coloquio Internacional
de Historia del Arte / cuidado de la edición, Karla Richterich.
Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019.
Identificadores: LIBRUNAM 2038736 (impreso) | LIBRUNAM 2039095 (libro elec-
trónico) | ISBN 9786073014694 (impreso) | ISBN 9786073014687 (libro electrónico).
Temas: Arte - América Latina – Historia - Congresos. | Estética - Congresos.
Clasificación: LCC N6502.C65 2015 (impreso) | LCC N6502 (libro electrónico) | DDC
709.8 —dc23

Primera edición: 2019

D.R. © 2018. Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000
Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México

Instituto de Investigaciones Estéticas
Circuito Maestro Mario de la Cueva
Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México
Tel.: (55) 5665 2465
Fax: (55) 5665 4740
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

Publicación académica sin fines de lucro

ISBN 978-607-30-1468-7

Hecho en México / *Made in Mexico*

Cuidado de la edición: Karla Richterich, IIE-UNAM
Tipografía y formación: Rocío Moreno Rodríguez

Esta obra está licenciada por el Instituto de Investigaciones Estéticas
de la UNAM. Usted es libre de utilizarla con fines académicos, no lucrativos,
ni comerciales. Al hacer uso de este material, usted se compromete en todo
momento a respetar los derechos del autor y citar de manera correcta dando
los créditos respectivos. Lo invitamos a leer el texto íntegro de la licencia en
http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/derechos_autor

LA CULTURA DEL BLUES
EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA
EL CASO DE JUNIOR KIMBROUGH
Y ROBERT PALMER

MARIO EDMUNDO CHÁVEZ TORTOLERO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Al hablar de la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica nos referimos a un arte relativamente reciente. La distancia temporal no parece suficiente para elaborar juicios absolutos o poéticas definitivas. La literatura especializada es escasa en comparación con la producción y el consumo de blues, que abunda desde hace varias décadas.¹ Esto último puede explicarse por razones formales, estéticas y sociales. La flexibilidad e informalidad características del género y su propia efectividad para despertar el asombro y la fascinación de los escuchas, en efecto, contrastan con su complejidad en tanto que fenómeno histórico y social. Al parecer, el valor del blues se realiza en vivo, en la pasajera interacción de sonidos y sentidos, más que en la transmisión de significados perdurables y concretos.² El *performance* del blues se caracteriza por la variación, alteración y reinterpretación de estándares rítmicos, armónicos y literarios del folclor afroamericano. Las dinámicas de “pregunta y respuesta” entre instrumentistas, cantantes y público, tanto en el diálogo musical propiamente dicho como en la comunicación gestual y corporal, desafían el supuesto de la predeterminación en la composición musical. Además, los músicos suelen

¹ Véase Dick Weissman, *Blues: The Basics* (Nueva York: Routledge Taylor and Francis, 2004).

² Willie Dixon aclara este punto en su autobiografía: “The majority of the blues have been documented through time with various people involved with the blues. All of this is unwritten facts about the blues because these blues have been documented but not written —documented in the minds of various men with these various songs since the first black man set foot on the American shore ... My old man would explain it all so we accepted his philosophy more than we did anybody else’s because it made sense” (Willie Dixon, “I Am the Blues: The Willie Dixon Story”, véase Clyde Woods, *Development Arrested: The Blues and Plantation Power in the Mississippi Delta* (Londres: Verso, 1998), 28.

mezclar o intercalar elementos característicos de otros géneros musicales: jazz, funk, rock, pop, entre otros.

Pero es justamente por todo lo anterior que el blues nos permite reflexionar sobre el surgimiento de su peculiar cultura y la cultura del arte popular. Para llevar a cabo dicha reflexión, en lugar de separar al crítico o historiador del arte del objeto de estudio, como para subsanar la subjetividad del discurso y extraer al objeto en su pureza, vamos a proceder en sentido contrario. Vamos a suponer que un crítico e historiador de la música popular en la época de su reproductibilidad técnica, como lo fuera Robert Palmer, forma parte de la misma cultura o el cultivo de la obra de arte en cuestión. Ya que dicha cultura no consistiría únicamente en la admiración de un conjunto de sonidos organizados, como si no fuese más que el efecto emocional de una forma tradicional de hacer música: se trata de un fenómeno que va más allá de lo puramente musical y que podemos identificar como un momento de autocrítica de la sociedad norteamericana.³

La música en la época de su reproductibilidad técnica

Es un hecho que la música se ganó un lugar relevante en la dimensión cultural de la vida, a pesar de que las condiciones físicas o materiales de la misma hayan impedido, por siglos, que su propia fijación o cristalización en la memoria fuese definitiva. Antes de que la reproductibilidad técnica se impusiera en el mundo de la música, en el periodo del clasicismo, por ejemplo, además de los problemas comunes a los que todo crítico e historiador del arte tarde o temprano se tiene que enfrentar, desde la definición de lo que es el arte hasta elección de los artistas que abordará, aquél que se dedicase específicamente al arte musical tendría que enfrentarse a otro tipo de problemas; puesto que su objeto de estudio transcurriría en el tiempo y en la historia como los instantes transcurren en la vida: empiezan y terminan de un momento a otro, suceden de una vez y no se pueden repetir, detener o dividir sin alterar el resultado original. Las técnicas de escritura musical, por muy avanzadas que llegaran a ser, no resolverían el problema, no siendo más que meras descripciones, esquemas abstractos del objeto en cuestión.

También es un hecho que la grabación y reproducción de sonidos mediante aparatos analógicos y digitales ha cambiado la historia de la música. La falible y limitada memoria auditiva que tenemos ha sido reemplazada o actualizada por otra forma de almacenamiento mucho más efectiva. Desde el fonógrafo hasta el iPod, pasando por el Walkman y la radio, el día de hoy puede decirse que las apariciones de un mismo original

³ Véase Woods, *Development Arrested*.

son prácticamente idénticas entre sí.⁴ El resultado de la reproductibilidad técnica es una especie de imitación sofisticada que garantiza la fiel repetición del conjunto de sonidos organizados que llamamos música. En cierto sentido, se trata de un verdadero progreso en lo que respecta a la producción y consumo de sonido musical. Sin embargo, también hay que notar lo siguiente. Las técnicas de reproducción no se desarrollan de la misma manera que la habilidad de un cantante, de un instrumentista o de un compositor. Los aparatos utilizados en un estudio de grabación tienen beneficios específicos y predeterminados, cuya calidad se mide por la fuerza de trabajo y el tipo de materiales con que fueron elaborados, de manera que la efectividad de un estudio de grabación —o de un aparato de reproducción— depende del dinero que se invierta en él. Así es que el valor o calidad de esta reproductibilidad es fácil de cuantificar. La formación, el espíritu o el alma de un cantante, por decirlo así, obedece a otro tipo de factores. El hecho de que los músicos puedan tener mejores instrumentos y aparatos de grabación y reproducción más sofisticados, es decir, mayor presupuesto, no implica que la calidad de su propio arte aumente necesariamente. Recordemos que el blues surgió en el seno de la esclavitud y la escasez. Y a pesar de que la reproductibilidad técnica haya sido un factor determinante en el surgimiento de la cultura del blues,⁵ sin embargo, es propiamente aquello —la formación, el espíritu o el alma de los músicos— lo que se ha convertido en objeto de culto. Suponemos que los que cultivan el blues pretenden acercarse, lo más posible, a un origen puro, catártico y caótico que los críticos e historiadores de la música popular han tratado de descifrar desde hace varias décadas. Puesto que al reproducirse nos deja con la impresión de que hay algo más que la mera reproducción, algo

⁴ Hay que notar lo siguiente. El sonido producido por seres humanos, ya sea mediante instrumentos musicales, mediante objetos cualesquiera, o bien, mediante el propio cuerpo, es distinguible del sonido circundante o las vibraciones del medio. Llamemos sonido musical puro a aquel que queda si restamos todas las vibraciones sonoras que no son producidas por los músicos. Éste es un sonido abstracto, es decir, que sólo existe en la mente, la teoría, el análisis o el juicio del músico y del escucha, ya que en la práctica o en el acto de escuchar música, las vibraciones del medio intervienen necesariamente. Ahora bien, las tecnologías de grabación y reproducción de sonido musical tienden justamente a disminuir la intervención de dichas vibraciones, a manera de garantizar la pureza del sonido musical. Sin embargo, la identidad de las apariciones de un mismo original, de la que hablamos aquí, no depende tanto del aislamiento del sonido musical con respecto al medio, ya sea gracias a un estudio de grabación, un cuarto acústico o unos buenos audífonos (cuyo ideal, quizá imposible de alcanzar, sería una especie de vacío o aislamiento sonoro), sino del hecho de que el acto de escuchar música sea independiente del acto de tocar o producir sonido musical, de tal manera que la interacción del músico y su medio, con el escucha y su propio medio, pueda ser eliminada.

⁵ Véase Karl Hagstrom Miller, *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow (Refiguring American Music)* (Durham y Londres: Duke University Press, 2010).

único y especial, quizá imposible de expresar. El misterio y la grandeza del blues descansa en la conciencia de que el fenómeno musical y poético es compuesto, articulado y ejecutado al momento, sin registros escritos, “tablaturas” ni partituras de por medio.

Según la célebre prognosis de Walter Benjamin, el arte sufriría cambios radicales en la época de su reproductibilidad técnica. La demolición del aura daría paso a una nueva percepción capaz de “encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único”,⁶ así como a “la orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella”.⁷ En el caso de la música, dicho cambio sería más que radical, puesto que, al volverse plenamente reproducible, dejaría de ser instantánea, única e indivisible, como siempre habría sido. La música en la época de su reproductibilidad técnica perdería, pues, aquellas cualidades que durante tanto tiempo le distinguirían de las demás manifestaciones artísticas.

Según Walter Benjamin, la autenticidad y la reproductibilidad de una obra de arte, el valor de culto y el valor de exhibición, se han venido separando en la historia del arte, ya que “incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra”.⁸ Es a partir de esta distinción, entre un “arte aurático” o ritual y un “arte profano” o popular, que el mismo Benjamin pudo elaborar su *Pequeña historia de la fotografía*,⁹ así como sus tesis sobre el porvenir del cine, es decir, a partir de la “disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte”.¹⁰ Pero, ¿qué podemos decir sobre el valor de culto y el valor de exhibición en la historia de la música? Me parece que este planteamiento todavía nos permite comprender cómo es que surge una cultura de la obra de arte en la actualidad, y, en particular, cómo es que ciertas canciones se han convertido en ese objeto que cultivamos con el nombre de “blues”.¹¹

⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Editorial Ítaca, 2003), 48.

⁷ Benjamin, *La obra de arte*, 48.

⁸ Hagstrom, *Segregatyng Sound*, 42.

⁹ Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, en *Obras*, lib. II, vol. I (Madrid: Abada, 2007).

¹⁰ Benjamin, *Pequeña historia*, 52.

¹¹ Karl Hagstrom Miller sostiene que la discriminación racial como discriminación musical, o bien, la relación entre la música de cierto “color” y las personas del mismo “color”, sólo emergió en la cultura norteamericana hasta que la noción de autenticidad, desarrollada por los estudios folclóricos a finales del siglo XIX, se enfrentó a la noción de autenticidad de la música afroamericana promovida por los ministriles desde los inicios del mismo siglo (Miller, *Segregatyng Sound*, 5). Según Miller, la cultura del blues puede comprenderse en la lucha de dos paradigmas: la “autenticidad folclórica” y la “autenticidad ministril”. En el primer caso, el valor del blues quedaría fuera

En todo caso, no es fácil pensar en semejante disputa sin perderse en alguno de los extremos, ya sea en la búsqueda de una tradición inmaculada, “algo plenamente vivo y extraordinariamente cambiante”,¹² o bien, en la promoción de una repetición vacía del arte por el arte que terminaría en la “estetización de la política”. De ahí el reto de comprender que la cultura del blues haya surgido en torno a objetos o sonidos con mucho valor de exhibición que, sin embargo, no han perdido su valor de culto por completo. Cuando escuchamos un gemido, una disonancia, un requinto o un adorno que parece salirse por completo de la normalidad, sin arruinar el todo o la armonía (lo que no es poco común en el blues), es como si los músicos quisieran comunicarnos algo más que los efectos esperados de un género musical. La informalidad del género, la improvisación de los músicos y la indefinición de patrones musicales parecen apuntar a un caos original que el escucha puede intuir o comprender independientemente de la repetición, la identidad o la normalización recientemente adquiridas por la música en la época de su reproductibilidad técnica.

La cultura y la reproducción social en Bolívar Echeverría

La cultura puede entenderse en los términos de Bolívar Echeverría como un “momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, que hace de su singularidad concreta; el momento dialéctico del cultivo de su identidad”.¹³

de la vida moderna, la tecnología y el mercado, manteniendo un ideal inamovible de identidad racial. En el segundo, dicho valor sería el producto del contacto racial y la interacción mercantil moderna, mientras que la identidad racial sería concebida como algo cambiante. Bajo la premisa de que el mundo musical de los norteamericanos de aquella época no se definió tanto por quiénes eran en términos raciales, clasistas o sociales, como por la música que tuvieron la oportunidad de escuchar (Miller, *Segregating Sound*, 7), Miller concluye que el paradigma folclórico permitió extremar las diferencias raciales entre “blancos” y “negros”, además de que la cultura del blues le debe mucho al paradigma de los ministriles. Sin embargo, hay que notar lo siguiente: (i) la “autenticidad ministril” promovía, según el mismo Miller, una parodia engañosa de la identidad de los afroamericanos para su apropiación y consecuente devaluación por parte de los blancos; (ii) el valor de la “autenticidad ministril” tiene más elementos en común con el valor de la reproductibilidad técnica que con el de la misma autenticidad, en los términos de Benjamin; (iii) la tesis que trato de sostener respecto al surgimiento de la cultura del blues en la labor compartida de “blancos” y “negros” no debe confundirse con la tesis de Miller, ya que este último no se refiere a una labor compartida o a un diálogo entre grupos sociales sino a la mera apropiación de unos y la consecuente devaluación de los otros.

¹² Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, 49.

¹³ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, 2001), 187.

A partir de esta definición podemos abrir el panorama de nuestra investigación, ya que no se trata solamente del estudio de un género musical. En efecto, más allá del aquí y ahora en el ritual musical, del disfrute o la experiencia estética a la que accedamos en su propia reproducción, el blues es un elemento fundamental en la conformación de la identidad de una sociedad específica: el arte de comunión entre “blancos” y “negros”, entre amos y esclavos: un arte que permitió cultivar la identidad norteamericana más allá de las diferencias raciales y clasistas. Esta afirmación quedará más clara en lo que sigue, una vez que analicemos la definición propuesta.

En *Definición de la cultura*, Bolívar Echeverría habla de una dimensión de la vida humana que no se deja subsumir por el mecanismo de la modernidad capitalista.¹⁴ A pesar de tratarse de algo superfluo y ceremonial, en cierto sentido inservible o sobre-funcional, y hasta cierto punto mágico e irracional, esta dimensión llamada “cultural” preconditionaría la reproducción social del ser humano y formaría parte de los procesos de producción y consumo que la constituyen.¹⁵

¹⁴ En el contexto del marxismo crítico es pertinente considerar que la obra de Bolívar Echeverría, tal como sostiene Jorge Juanes, se sustenta en una premisa primordial, a saber, que “la clave de la modernidad reside, en última instancia, en el enfrentamiento entre el proyecto en curso correspondiente al modo de producción capitalista y el proyecto contaestatarío, radicalmente alternativo, representado por la puesta a punto de las condiciones que pudieran desembocar en la revolución comunista” (Jorge Juanes, “La modernidad profunda de Bolívar Echeverría”, en Raquel Serur, comp., *Bolívar Echeverría. Modernidad y Resistencia* (México: Ediciones Era/Universidad Autónoma Metropolitana, 2015), 42. Sin embargo, antes de suponer que este pensador va a tomar partido por la revolución para luego dedicarse a denostar el capitalismo, hay que considerar que él es especialmente escéptico en lo que respecta a la praxis revolucionaria, tal como Stefan Gandler hace notar. En ese tenor, es posible reconocer dos aportaciones principales de su *propia* filosofía al marxismo no dogmático: el “análisis del concepto de *valor de uso*—la forma de natural del proceso social de producción y consumo— como proceso de intercambio material y semiótico”; y la “investigación, basada en lo anterior, de los cuatro *ethe* de la modernidad capitalista (Stefan Gandler, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de Querétaro, 2007), 269). En particular, el modelo del *ethos barroco* resalta en dicha investigación como la propuesta más atractiva de resistencia —que no de revolución— ante el hecho capitalista. Si bien desde ciertos marxismos que podemos llamar “voluntaristas”, la revolución se presentaría como la única manera de combatir el capitalismo; una revolución planeada, organizada y voluntaria que acabaría de una vez por todas con la contradicción inherente al mismo, y con la lucha de clases que trae consigo. Sin embargo, desde otros marxismos, ni el desarrollo del capitalismo ni su final dependen de voluntades específicas. Y más allá del marxismo, tal como el marxista que dice no serlo, el pensamiento de Bolívar Echeverría resulta prolífico para el desarrollo de diversos campos de estudio: desde la semiótica moderna y la filosofía de la cultura hasta la filosofía del arte y la metafísica materialista (véase Carlos Oliva, *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Editorial Itaca, 2013).

¹⁵ Véase Echeverría, *Definición de la cultura*.

La “reproducción social del ser humano” es un proceso de intercambio que asegura la existencia o pervivencia de la especie. La relación de intercambio entre productores y consumidores implica “transnaturalización” o trascendencia de lo otro y transformación o modificación de lo propio. Ya que la materia prima o natural adquiere un “sentido” específico y determinado por el productor a manera de satisfacer a un consumidor que requiere pasar del hambre a la saciedad, del dolor al placer, de la escasez a la abundancia, entre otros, pero no de cualquier manera. En todo caso, el proceso de intercambio sólo puede tener lugar sólo gracias a cierta combinación de sabores, compuesto de sensaciones o conjunto de cualidades que adquiere un sentido específico tanto para el productor —quien lo “emite”— como para el consumidor —quien lo recibe. La transformación del consumidor supone, pues, la consumación de cierta “intensión” del productor. De ahí que podamos hablar de comunicación o transmisión de sentido en el proceso de reproducción social.¹⁶

Así es que el ser humano se sumerge en la naturaleza, en el reino de lo otro, y le da cierta utilidad u objetividad, al tiempo que la humanidad se va transformando precisamente por estos objetos artificialmente producidos o significados. Las distintas sociedades humanas se han conformado, pues, en cuanto este proceso de intercambio ha vinculado a productores y consumidores en una misma historia de transformaciones recíprocas. Dice Echeverría que la permanencia de “compromisos largamente duraderos” —entre un cierto sujeto consumidor presente y un sujeto productor correspondiente al pasado¹⁷— que tiene lugar en la reproducción social se ve reflejada en una “constelación singular de posibilidades” que termina por encerrar o delimitar el desarrollo de cada sociedad. Al surgir normas o códigos de producción y consumo específicos, en efecto, el proceso de intercambio característico del ser humano adquiere cierta autonomía o independencia que no sólo promueve el olvido de aquella naturaleza con la cual también se interactúa, sino que puede llevar al consumo o negación de la otredad en general. En especial, la modernidad capitalista se presenta como el proceso civilizatorio de occidente cuyo “éxito histórico” ha dependido precisamente del dominio —racionalista, progresista, nacionalista, individualista— de aquello que existe al menos en la dimensión cultural de la vida humana y que reaparece, constantemente, como amenaza y crítica de la sociedad, esto es, por el intercambio dialógico entre ciertos productores y ciertos consumidores.

¹⁶ Al respecto, Bolívar Echeverría sostiene una “identidad esencial entre semiosis y reproducción mediante objetos prácticos” (Echeverría, *Definición de la cultura*, 112).

¹⁷ Echeverría, *Definición de la cultura*, 132.

En este sentido, el “momento autocrítico” que refiere Echeverría en su definición de cultura consiste, pues, en la producción y el consumo de objetos muy peculiares (como pueden ser las obras de arte) que rompen con la cotidianidad y ponen en duda las normas o códigos de la sociedad, de manera que esta última puede ser concebida justamente como algo artificial, como una posibilidad entre otras. Así es como el diálogo, la convivencia y la comprensión de otras sociedades, de “identidades alternativas”, así como de la otredad en general, puede formar parte activa en el proceso de reproducción social.

Al haber dicho lo anterior vamos a enfocarnos en el surgimiento de la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica, es decir, en el momento en el que el blues comenzó a tener valor de exhibición sin perder su valor de culto por completo: cuando los amos y los esclavos, los negros y los blancos, encontraron un objeto común de disfrute y mutua comprensión. Para ello recurrimos a un caso concreto a modo de ejemplo.

El caso de Junior Kimbrough y Robert Palmer

En la presentación del álbum de Junior Kimbrough intitulado “Toda la noche”¹⁸ puede leerse lo siguiente: “Adentrarse en la música llega a ser tan intenso que deberías pensarlo dos veces antes de hacerlo”.¹⁹ El presentador, Robert Palmer, es uno de los “blancos” que se adentraron en el mundo de los “negros” y se encargaron de preparar esta música para su reproducción a gran escala. Lo peculiar del presentador es que nos hace reflexionar antes de invitarnos al consumo del producto, y después de leer sus reflexiones nos queda claro que estamos muy lejos del origen, de lo que hubiésemos experimentado si, en lugar de estar oyendo un reproductor de sonido, hubiésemos estado en el cuarto de Junior Kimbrough, participando en la leyenda: “De haber entrado en aquél cuarto, una vez ahí, en medio de la banda y la gente bailando, también estaría bailando antes de darse cuenta, en una especie de trance en donde todos bailarían y sudarían hasta el cansancio, mientras la canción continuaría hasta dejarles los ojos en blanco; de repente estarías bailando con alguien más, y luego los dos andarían por ahí revolcándose en la suciedad, una y otra vez. ¡Qué tal eso!”²⁰

Robert Palmer habla de una experiencia que vivió en carne propia. Es de suponer que él participó en una experiencia ritual y comunitaria cuyo

¹⁸ *All Night Long*, Fat Possum, 1993.

¹⁹ Robert Palmer, “Out There in the Dirt”, en *Blues and Chaos* (Nueva York: Scribner, 2009), 60 (todas las traducciones son mías).

²⁰ Robert Palmer, “Out There in the Dirt”, 61.

valor es prácticamente imposible de reproducir o expresar en un discurso. Pero quien habla de semejante experiencia sería un participante muy especial, y no sólo por su color de piel. A diferencia de la mayoría de los demás, él fue una pieza fundamental en lo que respecta a la concreción del valor de exhibición del blues. No sólo por ser presentador, productor y difusor de músicos antes poco conocidos como Junior Kimbrough, sino también en su papel de musicólogo, crítico e historiador de la música, la labor de Robert Palmer fue determinante para que el blues se llegara a definir como un género musical paradigmático de la cultura norteamericana.

La experiencia que acabamos de citar se puede ver como un ejemplo de lo que todavía se espera del blues en la actualidad. Deseamos participar en un ritual, aunque lo único que tengamos enfrente sea una reproducción más, hecha posible por personajes como Kimbrough y Palmer. Podríamos decir que alguien como Palmer, simplemente por su color de piel, por su educación y su modo de vida, no tendría nada que hacer en aquél cuarto que ha quedado registrado gracias a él. Mientras que los escuchas de otro país y de otro tiempo, es decir, la mayor parte de los destinatarios del álbum en cuestión, quedarían completamente excluidos. El mismo Palmer era consciente de que el blues se hubiese quedado en el cuarto de Junior Kimbrough —por poner un ejemplo— de no ser por las industrias productoras y las tecnologías de grabación que fueron humanizadas por los “negros”. Hace notar que fue Philips, un visionario de la industria cultural, “quien expresó con mayor claridad, mediante sus políticas de grabación y sus discursos públicos, la visión del rock ‘n’ roll como un sueño de igualdad y libertad”.²¹ Aunque sería Muddy Waters quien haría popular la afirmación a través de una canción: “The Blues had a baby and they call it rock’n’roll”.²²

La labor compartida de Junior Kimbrough y Robert Palmer es un ejemplo de cómo surgió la cultura del blues. El primero se dejaba llevar por un ritual musical que el segundo pudo hacer público o reproducible, sin dejar de sentirse parte de él. Gracias a este tipo de reproducciones, junto con la presentación e interpretación correspondientes, el blues se fue convirtiendo en un arte popular. La cultura del blues surgió, pues, en cuanto “blancos” como Robert Palmer se aventuraron en el mundo musical de “negros” como Junior Kimbrough y quedaron asombrados por el valor de culto de su música, al mismo tiempo que motivados por el valor de exhibición que prometía. En este sentido, la cultura no puede definirse como resguardo, conservación o defensa, sino que “implica salir

²¹ Robert Palmer, “The Originators: “Where the Hell Did this Man Come Form?””, en *Blues and Chaos* (Nueva York: Scribner, 2009), 107.

²² *Hard Again*, Blue Sky, 1977.

a la intemperie”, “aventurarse al peligro de la pérdida de identidad”, como dice Bolívar Echeverría. En efecto, Junior Kimbrough tuvo que salir de la rutina cuando la actividad que venía practicando por décadas fue grabada y se hizo reproducible por primera vez, mientras que Robert Palmer tuvo que liberarse de prejuicios para adentrarse en lo que él mismo llamaba “suciedad”. Y en esta suciedad —o sociedad— es que se encontró con algo plenamente vivo y extraordinariamente cambiante, algo que no se veía ni se oía todos los días, algo que ninguna reproducción lograría cristalizar de una vez y para siempre. Según cuenta, en ese cuarto se pudo escuchar una especie de soul con bases de hillbilly-metal-funk, quizá un poco de reggae mezclado con rock’n’roll, aunque alcanzar una definición precisa sería prácticamente imposible. “Blues y problemas es el cliché”, “la realidad”, dice Palmer, “es blues y caos”.²³

Ahora bien, aunque el blues sea esencialmente caótico, los críticos e historiadores del arte —incluido el mismo Palmer— han considerado que puede estudiarse con rigor y seriedad, al punto de hablar de escuelas de música afroamericana, perspectivas blues y epistemología o filosofía blues. Y en la actualidad tenemos una definición de blues más o menos estandarizada.

Definición de blues

Hay dos factores que fácilmente se escapan al tratar de definir un género musical. El primero es el valor y el sentido que adquiere la música en el marco de la sociedad circundante. El segundo consiste en el papel de las tecnologías de producción y reproducción de sonido. Ambos resultan cruciales para comprender el surgimiento de la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica. Elijah Wald distingue una definición histórico-cultural de una definición puramente musical de blues. Con respecto a la primera, resalta el carácter profundamente emocional y extremadamente catártico del género, así como la oscuridad de su origen. El enfoque histórico-cultural nos permite comprender aspectos fundamentales del blues, aunque puede llevarnos a definiciones circulares, como que el blues “es música afroamericana hecha por afroamericanos”.²⁴ Con respecto a la definición formal o puramente musical, resalta el carácter sumamente estructurado y repetitivo del ritmo y la armonía, a la vez que la

²³ Robert Palmer, “The Blues: ‘A Post-Heisenberg-Uncertainty-Principle Mojo Hand’”, en *Blues and Chaos* (Nueva York: Scribner, 2009), 19.

²⁴ Olly Wilson, “Black Music as an Art Form”, *Black Music Research Journal*, vol. 3 (1983): 1.

importancia de la variación y la improvisación.²⁵ El blues cuenta con normas o códigos de composición bastante simples, ampliamente respetados por los músicos, cuya interpretación es, sin embargo, sumamente compleja y diversa. Tal parece que los rasgos propiamente musicales pueden volverse tan caóticos como el origen propiamente histórico del género. En efecto, el enfoque formal tiende a ser vago o impreciso.²⁶ De hecho, tanto los críticos como los aficionados han podido identificar una gama de sonidos, estilos, intensiones, discursos y propuestas musicales muy diferentes en un periodo de tiempo relativamente corto, es decir, desde que el blues empezó a ser popular. Pero si consideramos el papel de la tecnología en el surgimiento de la cultura del blues, en efecto, podemos evitar tanto la circularidad del enfoque histórico-cultural como la vaguedad del enfoque formal. Pero antes reconstruyamos la definición del blues desde el sentido común.

En *Wikipedia* puede leerse lo siguiente: “Blues es el nombre dado tanto a la forma musical como al género musical originado en las comunidades afroamericanas del Sur más profundo de Norteamérica”. Según el *Diccionario enciclopédico de la Música* de Oxford, se trata de una “tradicción de canción folklórica negra estadounidense... en su origen, se refiere a un estado de melancolía o depresión: la emoción característica de los negros estadounidenses durante la segunda mitad del siglo XIX; posteriormente fue aplicado al tipo de canto que la expresaba”.²⁷ También se trata de una “emoción problemática”, según el *Diccionario de la Música* de Harvard, y “mucho antes de ser reconocido como un género musical, se manifestó como una emoción relacionada con los problemas de los negros americanos. *Blue notes*, llantos con *falsetto*, ronquidos, gruñidos, quejidos y gritos, son expresiones vocales de esos problemas, imitadas por los instrumentos”.²⁸ Según la *Historia de la música occidental* de Burkholder, el blues es “uno de los géneros musicales más influyentes[...] El origen del blues es oscuro, pero, al parecer, se ha dado en la combinación de canciones provenientes del trabajo rural y otras tradiciones orales afroamericanas”.²⁹

Clyde Woods³⁰ sostiene que el blues es mucho más que un género musical: es la filosofía o la perspectiva de la realidad que emergió entre las generaciones de afroamericanos que presenciaron la Abolición de la

²⁵ Véase Elijah Wlad, *The Blues*.

²⁶ Wilson, “Black Music as an Art Form”, 3.

²⁷ A. Latham, coord., *Diccionario enciclopédico de la música* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009).

²⁸ D.M. Randel, *The Harvard Dictionary of Music* (Harvard: Harvard University Press, 2003).

²⁹ J. Peter Burkholder, Donald Grout y Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (Nueva York: W.W. Norton and Company, 2010).

³⁰ Clyde Woods, *Development Arrested: The Blues and Plantation Power in the Mississippi Delta* (Londres: Verso, 1998), *passim*.

esclavitud, la Reconstrucción y la “Segunda esclavitud” durante más de cien años de dominación, segregación y paternalismo por parte del sistema de plantaciones impuesto en el Delta del Mississippi. Anteriormente llamado “reals”, el blues sería la expresión de la realidad y la vida padecida en el marco del encierro masivo y el caos interno ahí producido. El sistema de plantaciones abriría el espacio, a la vez de conflicto social y de formación cultural, para que los afroamericanos comprendieran una temporalidad atrapada en la espacialidad del trabajo cíclico e interminable. El blues representaría el pasado, el presente y el futuro de una vez, en una misma progresión llena de errores prometedores y esperanzas frustradas, conformando la visión de una sociedad no oprimida en la opresión, libre en la esclavitud, desarrollada en el arresto.³¹

A pesar de contar con orígenes tan humildes, el impacto del blues fue de dimensiones planetarias. Del blues abrevaron estrellas populares de la talla de los Rolling Stones, Elvis Presley, Bob Dylan y Eric Clapton, quienes trataban de imitar tanto la música, el ritmo y la armonía como la actitud, los bailes y el estilo de los blueseros originales. De ahí surgieron técnicas de ejecución, distorsión y amplificación muy novedosas que abrieron el panorama tímbrico de la música occidental. A partir del blues, algunos de los instrumentos más populares como la armónica, la guitarra, el bajo y el piano quedaron marcados para siempre. Desde el hard-rock hasta las baladas pop, pasando por el disco, el jazz y el soundtrack musical, el espectro de la música popular ha quedado marcado por el misterio y la grandeza de personajes como Robert Johnson, Muddy Waters, Willie Dixon y Otis Spann.

Robert Palmer tenía en mente todos estos rasgos del blues,³² sin embargo, él nos invita a considerar algo más, algo que no suele considerarse en las definiciones tradicionales del blues, a saber: que “los negros norteamericanos fueron de los primeros en “humanizar la tecnología” con propósitos musicales... bluseros originarios del campo que llegaron a la ciudad entre los años treinta y los cuarenta y usaron la electricidad para amplificar sus técnicas expresivas e increíblemente emotivas”.³³ Al humanizar la tecnología, convirtiendo el estudio de grabación en “un instrumento musical”,³⁴ estos blueseros de segunda generación, entre los

³¹ A partir de la visión de Clyde Woods podemos interpretar la circularidad de la progresión musical del blues standard (I-VI-I-V-IV-I-V-I) como la cárcel en donde la verdad del pasado, el presente y el futuro aparece de una vez, en un mismo movimiento repetitivo (I=pasado; IV=presente; V=futuro) que parece interminable e indestructible, sin dejar de ser prometedor, siendo el espacio de improvisaciones, errores o creaciones.

³² Robert Palmer, “Prólogo”, *Deep Blues. A Musical and Cultural History* (Nueva York: Penguin Books, 1982).

³³ Palmer, *Deep Blues*, 11.

³⁴ Palmer, *Deep Blues*, 106.

cuales se encontraría Junior Kimbrough, le dieron valor de culto a aquello que estaba destinado a producir mero valor de exhibición.

La cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica

Hemos tratado de sostener que tanto un Robert Palmer como un Junior Kimbrough fueron figuras fundamentales en la “cristalización” del blues, en su propia “museificación” y reconocimiento como género musical en la época de la reproductibilidad técnica. Quizá no se trataba, en principio, más que de un ritual momentáneo, pasajero e incomprensible; pero del caos surgió el compás. El conjunto de sonidos improvisados y organizados de manera única e irrepetible quedó grabado para repetirse *ad infinitum*. Así es como los hitos del blues fueron apareciendo en la escena musical y la historia de un nuevo género musical fue adquiriendo sentido. Ahora bien, a partir de la definición de la cultura de Bolívar Echeverría podemos ver en este proceso de reproducción la manifestación de un momento de autocrítica de la sociedad norteamericana. En efecto, la cultura “implica aventurarse al peligro de la “pérdida de identidad” en un encuentro con los otros realizado en términos de interioridad o reciprocidad”.³⁵ Ahí tenemos, pues, a un blanco perdido en la fiesta de los negros, y al músico de carne y hueso que se fusiona con el estudio de grabación. Mientras que uno se “revuelca en la suciedad” el otro adquiere el reconocimiento de la sociedad.

Podemos decir que la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica consiste en la transmisión de una especie de caos que abrió el diálogo entre los “blancos” y los “negros”, entre la “baja cultura” y la “alta cultura”, entre la tecnología y la humanidad. El cultivo del blues consiste en el intento de apropiación de algo que ahora resulta bello, placentero o entretenido, pero que del todo no se ha dejado subsumir bajo una forma particular; algo que, al reproducirse, por más bello que sea, no deja de remitir a un caos siniestro y original, a pesar del orden o la forma que pueda tomar de manera fugaz, a pesar de las demás formas o géneros que pueda originar. Quizá esto se deba a que el diálogo que se ha abierto entre una clase social y la otra, entre un grupo racial y el otro, entre la tecnología y la humanidad, aún no se ha podido cerrar: “Las idas y venidas”, dice Bolívar Echeverría, “las reverberaciones, el diálogo muchas veces sordo e incomprensido entre lo que proviene de la creatividad de la ‘baja cultura’ y lo que acontece por la inventiva de la ‘alta cultura’ muestran una complicidad o colaboración

³⁵ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, 2001), 188, n. al p.1.

entre ellas que se da al margen, por encima o por debajo, de esa adjudicación de funciones jerárquicas proyectadas sobre ellas por la realidad de la lucha de clases”.³⁶

Conclusión

“En la cultura occidental”, dice Carlos Oliva, “se ha dado por supuesto que todo es siniestro y caótico. Por esta razón es que la forma material del mundo siempre es bella pues emana de lo negro, de lo informe, y tal emanación, milagrosa en muchos sentidos, sólo puede ser bella”.³⁷ En consonancia con esta idea podemos decir que del caos que Robert Palmer trató de definir en medio de una comunidad específica ha emanado una forma fugaz que hoy seguimos cultivando como blues, ya que ha sido registrada por aparatos de grabación y se ha hecho popular en el mundo. Ya no importa si el blues es representado por “negros”, “blancos” o “amarillos”. Y aunque resulte imposible alcanzar el origen de una tradición, el blues continúa resonando tanto en reproducciones como en improvisaciones que aún llegan a ser producidas y consumidas como blues. Las canciones pueden cambiar de letra, las estrellas van y vienen, pero el blues se mantiene como modelo de la identidad norteamericana. En principio, sólo tendría sentido ritual para aquellos que —siendo parte de una comunidad específica— estaban destinados a seguir la tradición, a presentar y representar actos únicos y caóticos, sin problematizarlos ni reproducirlos; si es que dichos actos pueden constituir un objeto para la comunidad se trataría de un objeto imposible de consumir o cuyo consumo sería inmediato, imposible de intercambiar, reproducir o expresar. El producto comercial, aquél que se cultiva en todo el mundo, es un fragmento del caos original que ha llegado a reproducirse gracias a la visionaria aplicación de técnicas de grabación y producción liderada por críticos e historiadores del arte como Robert Palmer. Sin embargo, mientras escuchamos el álbum “Toda la noche” es como si hubiese quedado algo de la maestría que se esfumó junto con la vida de Junior Kimbrough. Él cantaba sentado, como se puede observar en el video de la canción. Ahí se deja ver una mirada cansada que va de sus manos a la banda y de la banda hacia sus manos, sin detenerse en la cámara que lo graba. Otras leyendas del blues fueron mucho más carismáticas, y pudieron llegar a muchos más músicos y espectadores; pero, en todo caso, al reproducirse, el blues nos deja con la impresión de que tiene algo que va más allá de la

³⁶ Echeverría, *Definición de la cultura*, 197.

³⁷ Carlos Oliva, *El fin del arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, 2010), 41.

mera reproducción, algo digno de ser cultivado,³⁸ algo que Robert Palmer intuía y trataba de expresar: “El blues tiene alma” (“*you know the blues got a soul*”), decía Muddy Waters en otra canción.³⁹

Finalmente diremos que la cultura de una obra de arte musical en la época de su reproductibilidad técnica surge cuando el proceso artístico ha finalizado y ha quedado almacenado en una memoria artificial, de manera que puede influir o manifestarse en una tradición ajena o contrapuesta. La obra es un proceso vivo u orgánico que llega a ser objeto de culto si el resultado final es representativo de cierta tradición, así como comprensible para otra; pero este resultado es un ejemplo más o menos significativo, un fragmento del caos original. Una canción de blues puede ser de duración variable, y como la improvisación es esencial, una misma canción está destinada a no ser del todo igual, aunque se repita; tanto las partes como el todo pueden durar más o menos, las notas pueden ser alteradas o cambiadas de lugar, dependiendo de la situación. Pero al ser grabada, cualquier canción se convierte en una especie de gran compás que se repite tal cual es y tantas veces como se quiera. Lo que era un caos en cierto momento queda ordenado en el otro. Lo que era improvisación se convierte en modelo. Lo que se hubiera esfumado queda grabado y almacenado como un producto acabado y realizado, listo para repetirse en todos lados. Análogamente, podemos decir que lo que resultaba un caos lleno de problemas para Robert Palmer se ha convertido en un objeto definido e identificable como la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica. Pero hay que decir que cualquier definición seguirá siendo parcial e inacabada, si es que el blues sigue teniendo “alma”.

³⁸ “Yet the most astonishing aspect of the blues is that, though replete with a sense of defeat and down-heartedness, they are not intrinsically pessimistic; heir burden of woe and melancholy is dialectically redeemed through sheer force of sensuality, into an almost exultant affirmation of life, of love, of sex, of movement, of hope”, Sterling Brown, *Southern Road* (Nueva York: Harcourt Brace and Company, 1932); véase Clyde Woods, *Development Arrested: The Blues and Plantation Power in the Mississippi Delta* (Londres: Verso, 1998), 19.

³⁹ *Hard Again*, Blue Sky, 1977.

