



TRANS 19 (2015)
ARTÍCULOS/ARTICLES

Vidas de blues: Contextos y trayectorias de apropiación en Austin y Madrid
Josep Pedro (Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

Este artículo explora las escenas de blues de Austin y Madrid a través del relato y estudio comparativo de los procesos de formación de sus respectivos “padrinos del blues”, W.C. Clark y Tonky de la Peña. Con el objetivo de comprender las diversas apropiaciones del género y las implicaciones de su relación desigual con la tradición original, proponemos los conceptos de “contexto de apropiación” y “trayectoria de apropiación”. El estudio revela una singular paradoja: el músico más inserto en la tradición del blues (W.C. Clark) siente una menor necesidad de definirse exclusivamente según este género y muestra una actitud ecléctica y abarcadora; mientras que el músico inicialmente extraño a la tradición (Tonky de la Peña) defiende su especialización y dedicación exclusiva al género. Como se comprueba en otros casos, pensamos que este contraste nos informa sobre rasgos colectivos de ambas escenas en torno al “purismo”, la especialización y la hibridación estilística.

Palabras clave

género musical, apropiación, blues, Austin, Madrid.

Fecha de recepción: octubre 2014
Fecha de aceptación: mayo 2015
Fecha de publicación: octubre 2015

Abstract

This paper explores the blues scenes in Austin and Madrid through an account and comparative analysis of the formative processes of their respective “godfathers of blues”: W.C. Clark and Tonky de la Peña. Making use of the concepts “appropriation context” and “appropriation trajectory”, the aim is to understand their diverse appropriations of blues music and the implications of their unequal relation with its original tradition. The study reveals a singular paradox: the musician who grows within the blues tradition (W.C. Clark) feels less driven to define himself exclusively through this genre and shows an eclectic and wide-ranging attitude; while the originally “foreign” musician (Tonky de la Peña) defends his specialization and exclusive dedication to blues music. As found out in other case studies, this difference informs us about collective characteristics of both scenes regarding “purism”, specialization and stylistic hybridization.

Keywords

Genre, appropriation, blues, Austin, Madrid.

Received: October 2014
Acceptance Date: May 2015
Release Date: October 2015

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Vidas de blues: Contextos y trayectorias de apropiación en Austin y Madrid¹

Josep Pedro (Universidad Complutense de Madrid)

Introducción

Los géneros musicales son categorías amplias mediante las cuales nos aproximamos, clasificamos y definimos la música popular. Como ha señalado Fabian Holt (2007: 2), son una “fuerza estructurante fundamental en la vida musical”, con implicaciones sobre cómo, dónde y con quién hacemos, escuchamos y compartimos música. Insertos en los procesos de globalización de la música popular a través de las industrias culturales y los medios de comunicación, los géneros han adquirido nuevas y renovadas representaciones, connotaciones, significados, lenguas, conflictos y jerarquías.

En el caso del blues, como en el de otros géneros de origen afroamericano que han alcanzado una difusión global (jazz, soul, hip-hop), el flujo constante de apropiaciones y diálogos interculturales, iniciados de manera significativa desde la Primera Guerra Mundial, no ha restado fuerza al nombre cohesionador del género. De hecho, el término “blues” supone una referencia sólida para los participantes en escenas musicales² especializadas de todo el mundo (Urban 2004; Wynn 2007; Adelt 2010), y constituye un vínculo común entre ellos, una potente construcción histórica a partir de la cual desarrollar activamente una identidad musical individual y colectiva, y dotar de sentido a la propia existencia cotidiana.

En este artículo nos proponemos analizar cómo se producen y qué implicaciones tienen los procesos de apropiación y construcción de sentido de la música blues en distintos contextos. Para ello, basándonos en nuestra investigación etnográfica en ambas ciudades³, analizamos los procesos de formación de dos músicos de referencia en las escenas de blues de Austin y Madrid, dos capitales con una relación desigual con respecto a la tradición del género. Austin (“la capital mundial de la música en vivo”⁴) está inserta histórica, geopolítica y socioculturalmente en la tradición del género (Govenar 2008; Hartman 2008), y Madrid, históricamente alejada, lleva décadas incorporándose a esta tradición mediante una práctica musical colectiva y cotidiana (Aznar 2003; Pedro 2012). Pese al contraste de sus dinámicas recientes (el crecimiento de Austin frente al contexto de crisis español), ambas ciudades tienen mucho en común. Con un tamaño y localización similar en el centro de sus respectivos estados, ambas son capitales interculturales del sur que, pese a las dificultades, reivindican con cierto orgullo su vitalidad musical y sociocultural.

En primer lugar, presentaremos al cantante, guitarrista y bajista afroamericano W.C. Clark (Austin, 1939), conocido como “el padrino del blues de Austin”. Por otra, al cantante y guitarrista español “Tonky” de la Peña (Madrid, 1957), considerado uno de los padres de la escena de blues

¹ Este artículo se ha escrito al amparo de un contrato predoctoral FPU financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Parte de la comunicación “Procesos de formación en el blues: apropiación y diálogo en Austin y Madrid”, presentada en el Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. *Semiótica e Historia. Sentidos del Tiempo* (2013). Gracias a W.C. Clark y a Tonky de la Peña por su colaboración, y a Mary Ann Price, Martha Grenon, Jeff Bader y Jaime Massieu por la cesión de sus imágenes.

² Definimos las “escenas musicales” como contextos espacio-temporales locales de experiencias musicales, formados activa y cotidianamente por diversos participantes (músicos, aficionados, empresarios, promotores, prensa...) con roles y grados de implicación diversos.

³ La investigación etnográfica se está realizando tanto presencialmente (*offline*) como a través de plataformas en internet (red social Facebook, Youtube, blogs...). En este artículo nos basaremos principalmente en las entrevistas en profundidad, realizadas cara a cara durante estas inmersiones, a W.C. Clark y Tonky de la Peña.

⁴ En 1991 Austin adoptó el slogan “Live Music Capital of the World” (“capital mundial de la música en vivo”) basándose en el número de locales de la música en vivo *per cápita*. Como señalan Polk O’Meara y Tretter (2013: 53), esta marca musical de la ciudad ha sido considerablemente efectiva para elevar la imagen de Austin como un centro de entretenimiento, un sitio *hip* para vivir, trabajar y visitar, y un lugar central para la experiencia musical. No obstante, recientemente el estudio *The Austin Music Census* (Titan Music Group 2015) ha señalado que los músicos, como parte de la clase creativa, se enfrentan a serios problemas económicos que amenazan el estatus de Austin como la “capital mundial de la música en vivo”.

madrileña. Sus procesos de formación nos trasladarán a distintos contextos históricos: W.C. Clark a la zona segregada de *East Austin* en el marco de la segregación de *Jim Crow* tras la Segunda Guerra Mundial; a las experiencias del circuito *chitlin'* (*chitlin' circuit*)⁵; y a los contradictorios procesos de desegregación racial y expansión urbana de Austin como ciudad musical global. Por su parte, Tonky nos acercará al Madrid de los años sesenta y setenta; a la progresiva apertura sociocultural y política de España durante el tardofranquismo y la Transición; y a la cristalización de una escena de blues en Madrid a principios de los años ochenta.

Asimismo, nos pondrán en contacto con otros músicos de referencia en ambas escenas, con los que han compartido experiencias musicales, socioculturales y económicas. De esta manera, los relatos sobre sus procesos de formación de W.C. Clark y Tonky de la Peña actuarán como nodos estructurantes sobre los cuales construir una base de conocimiento común de las escenas de blues en Austin y Madrid. Esta organización nos permitirá utilizar sus discursos y experiencias para plantear y discutir cuestiones de carácter general en torno a las distintas dimensiones y apropiaciones del género.

Generalmente, en el ámbito de la llamada “música negra” (Banfield 2010; Jones 2002; Keil 1991), el concepto de apropiación se ha aplicado en relación al poder de la industria cultural y su conflictiva relación con expresiones originarias de la comunidad afroamericana, así como a las luchas sociales, económicas y simbólicas entre blancos y negros en EE.UU.⁶ En 1966, el sociólogo Charles Keil –que en la reedición de su obra se sintió obligado a aclarar que era “blanco, alemán y Yankee de ojos azules” (1991: 225)– describió con tino el constante proceso de apropiación-revitalización de la música negra señalando que:

La sucesiva apropiación y comercialización de un estilo negro por la América blanca a través de su industria discográfica y medios de masas ha estimulado a la comunidad negra y a sus portavoces musicales a generar una ‘nueva’ música a la que llamar suya. En cada instancia la nueva música ha sido una amalgama de mayor conocimiento musical (técnicamente) y un nuevo énfasis en los recursos afroamericanos más básicos (Keil 1991: 43).⁷

Unos años antes, en 1963, el influyente autor afroamericano Amiri Baraka (LeRoi Jones) había reflexionado sobre “la continua re-emergencia de poderosas influencias negras en la revitalización de la música popular americana”, argumentando que “demasiada exposición a las cualidades debilitantes de la expresión popular tendían a reducir la validez emocional de las formas afroamericanas”. A continuación, se producían “reacciones más o menos violentas a esta sobreexposición”, que “alteraban su forma global” (2002: 220).

La tensión entre la expresión folclórica afroamericana y su apropiación y “blaqueamiento” comercial, así como la propia racialización de la música, han persistido. Recientemente, la emergencia y popularidad de artistas de hip hop como Iggy Azalea, blanca y australiana afincada en EE.UU., ha ilustrado la vigencia de estas discusiones, así como una idea de apropiación impregnada por un sentido de “propiedad cultural”. La profesora de la Universidad de Rutgers (Nueva Jersey) Brittney Cooper (2014) criticó a Azalea a través de una actualización de lo que llama

⁵ *Jim Crow* (1876-1965) es el conjunto de leyes estatales y locales basadas en la supremacía blanca que, bajo el lema “separados pero iguales”, estableció un sistema de segregación y discriminación “racial” a todos los niveles en el sur estadounidense. El circuito *chitlin'* es el conjunto de clubs y lugares de interacción musical afroamericanos que se extendían por el sur, este, y medio-oeste de EE.UU. durante la era de *Jim Crow*. Tomando su nombre de la popular comida afroamericana “chitlins” or “chitterlings” (“gallinejas” de cerdo), este circuito de música en vivo estableció redes socioculturales y económicas alternativas, que proporcionaban un sentido del hogar y una oportunidad de movilidad a la población afroamericana.

⁶ Los términos “black music” y “música negra” se utilizan habitualmente en el ámbito académico y en las escenas musicales para referirse a la música afroamericana. En origen, el uso de la expresión “black” tiene un componente político de afirmación y orgullo “racial” afroamericano, que contrasta con la denigración que previamente iba asociada al término. A pesar del reconocimiento de la diversidad étnica, tanto en el ámbito sociopolítico como en la cultura global del blues se reproduce cotidianamente la dicotomía entre negros y blancos. En este artículo usaremos el término “afroamericano/a” como descriptor general, pero emplearemos “negro/a” y “blanco/a” cuando los autores citados lo utilicen, así como para enfatizar la contraposición, atracción y/o el conflicto existente entre estos grupos “raciales”.

⁷ Todas las traducciones son de la autoría del autor, salvo que se indique lo contrario.

“el más antiguo cuento americano” y utilizó un tipo de definición cuya formulación consideramos cuestionable por hermética: “Apropiación es tomar algo que no te pertenece y que no fue hecho para ti, que no es endémico a tu propia experiencia, que no es necesario para tu supervivencia y usarlo para sonar *cool* y hacer dinero”.

Estando de acuerdo con los argumentos generales de Keil y Baraka sobre la evolución histórica y comercial de la música negra en EE.UU., operaremos con una definición de apropiación más amplia y genérica, que nos permita establecer las bases de un análisis comparativo, transatlántico y en presente de las escenas de Austin y Madrid sin dar por supuestas las premisas del caso estadounidense. En este sentido, el historiador Peter Burke (2010: 39) señala que la idea de apropiación nos acerca, más que a la simple reproducción cultural, a la recepción activa y creativa de la tradición por parte de los actores, que actúan como filtro selectivo para aceptar unos elementos de su sentido original y no otros. De esta manera, partiendo de relatos sobre los procesos de formación de destacados músicos locales esperamos comprender distintas formas de apropiación del blues y contribuir a una visión más precisa y matizada de la historia del género, de la música afroamericana y de los procesos socioculturales implicados.

En la primera parte del texto (apartados 2 y 3), reconstruiremos los procesos de formación de W.C. Clark y de Tonky de la Peña prestando especial atención a las relaciones con sus respectivos entornos y sus proyectos musicales más significativos. Nos basaremos principalmente en los datos aportados por ambos músicos durante las entrevistas en profundidad realizadas personalmente, de las cuales extraeremos citas destacadas, recuerdos, vivencias y reflexiones. Complementaremos esta información con diversas fuentes adicionales como notas de discos o declaraciones en entrevistas a otros autores. Al tratarse de músicos con una larga trayectoria profesional, los relatos sobre su formación musical estarán necesariamente acotados y concluirán con la grabación de su primer disco (LP) como líderes.

En la segunda parte (apartado 4), plantearemos una discusión comparativa en torno a sus particulares formas de apropiar el blues, atendiendo a sus respectivas construcciones de valores y sentido. En primer lugar, señalaremos la importancia de los aspectos identitarios en la atribución de autenticidad musical. Además, analizaremos sus contextos y trayectorias de apropiación (4.1., 4.2), destacando las diferencias entre el contexto naturalizado y la orientación ecléctica de W.C. Clark, y el contexto mediatizado y la especialización de Tonky de la Peña. En tercera instancia (4.3.), reflexionaremos acerca de las connotaciones y definiciones del blues como género musical, proponiendo finalmente la distinción analítica entre “blues como raíz o recurso” y “blues como género autónomo” para comprender el caso madrileño.

Por último, destacaremos la principal paradoja revelada por el análisis de los dos casos de estudio y, a modo de hipótesis, trataremos de plantear vínculos colectivos con sus respectivas escenas en torno al “purismo”, la especialización y la hibridación musical.

W.C. Clark: música negra y eclecticismo

Wesley Curley Clark nació en Austin en 1939 y creció en el barrio de St. John, situado al noreste de la ciudad. Sus primeras influencias musicales vinieron de su abuela y su madre, que, además de estar vinculadas a la iglesia de la comunidad, cantaban gospel⁸ mientras realizaban sus actividades cotidianas:

⁸ El gospel es un género afroamericano de carácter religioso cuyo desarrollo es paralelo al del blues. Pese a sus múltiples inter-penetraciones e hibridaciones, ambos géneros fueron habitualmente considerados contrapuestos debido a la asociación del gospel con la iglesia y la corrección moral, y del blues con el pecado y la marginalidad. Clark expone esta contraposición y se refiere a cierto rechazo familiar hacia el blues, sobre todo por parte de su abuela.

Cuando tu madre o tu abuela están lavando, cocinando o lo que sea, esto es lo que están haciendo: [Clark empieza lentamente a tararear] No tienes por qué tener una canción. Solo encuentras una nota y luego vas arriba y abajo. Y cuando escuchas eso, es un sonido cautivador. Solía dar la vuelta a la casa [para escucharlas] porque, aunque se suponía que debía estar haciendo otra cosa, ese sonido me tenía pillado (Pedro 2012b).⁹

En su entorno familiar, el blues era respetado aunque tratado con cierta distancia debido a una mayor identificación con la música gospel. No obstante, de vez en cuando su padrastro escuchaba blues en la radio de casa, permitiendo que el pequeño Clark se familiarizara sus sonidos e intérpretes.¹⁰ De acuerdo con su propio relato, el contacto directo y constante que tuvo con la música desde la infancia supuso una experiencia formativa reveladora y duradera, que constituyó la base de conocimientos y emociones que con el tiempo desarrollaría a través de instrumentos musicales y de su propia voz como cantante:

Cuando crecí y empecé a tocar, realmente no tuve que estudiar mucho. Todo lo que tenía que hacer era sacar por mis dedos las cosas que ya sabía y que sentía por la experiencia (Ibíd.).

Fue su primo, el cantante y bajista L.P. Pearson, quien le introdujo de manera más directa en la cultura del blues. Nacido en Kingston (Jamaica) en 1936, Pearson creció, como Clark, en el barrio de St. John y durante la adolescencia se introdujo en la escena musical del este de Austin, una zona segregada en la que se concentraba, por ley, la mayor parte de la población negra.¹¹ Pearson se convirtió en músico habitual de dos de los locales más destacados: *The Victory Grill* (1945) y *Charlie's Playhouse* (1958-1970), ambos situados en la calle 11 (*East 11th street*), a unos ocho kilómetros de St. John. “Me escabullía para ver [a L.P. Pearson] cuando tenía quince o dieciséis años,” recuerda Clark. “La gente allí me conocía y me protegía. Tenía una caja de limpiabotas para arreglármelas y tenía la oportunidad de entrar y escucharle tocar” (Ibíd.).

Siguiendo los pasos de su primo mayor, pronto empezó a participar como bajista y guitarrista, y sustituyó a Pearson en el grupo T.D. Bell & the Cadillacs, referencia central en la escena de blues urbano de posguerra en Austin. Como integrante del grupo, actuó regularmente en el *Victory Grill*, acompañó a destacados músicos que llegaban de gira – generalmente vinculados a la



Ilustración 1. Un joven W.C. Clark (de pie en el margen izquierdo) en el club Victory Grill, c. 1955. En el escenario: T.D. Bell (guitarra), Datney White (piano) y George Alexander (batería). Foto: cortesía de Tary Owens y T.D. Bell.

⁹ Todas las citas de este apartado y de W.C. Clark han sido traducidas por el autor del inglés al castellano.

¹⁰ Clark resume sus grandes influencias con respecto al blues destacando a músicos asociados a los estilos de Texas (T-Bone Walker; Amos Milburn; Albert Collins) y Nueva Orleans (Guitar Slim, Fats Domino), así como a influyentes cantantes-guitarristas como B.B. King, Little Milton y Albert King (Govenar 2008: 506).

¹¹ La creación oficial de un “distrito negro” en *East Austin* se remonta a un plan urbano de 1928. Fue elaborado por la empresa Koch & Fowler a petición del ayuntamiento de Austin.

influyente discográfica Duke-Peacock Records¹², y realizó giras por los estados de Nuevo México y Arizona.

Además de estar en contacto con el gospel y el blues, W.C. Clark aprendió canciones de country, un género asociado con la población blanca de clase trabajadora (Fox 2004) y, a menudo, con una ideología políticamente conservadora. Siendo todavía un adolescente, solía cruzar a la “zona blanca” de la ciudad para interpretar este tipo de canciones a las puertas del club Skyline, especializado en *country & western*:

Al cabo de un rato, alguien salía y me decía: “¡Pasa dentro!” Eso era en los días de fuertes prejuicios, pero tocaba dentro y me tiraban dinero al suelo. Me iba a casa con treinta y cinco o cuarenta dólares. Tenía catorce o quince años, así que eso estaba muy bien” (Pedro 2012b).

Tras su *debut* en el *Victory Grill*, su segunda gran experiencia formativa en la escena de blues de *East Austin* tuvo lugar en *Charlie’s Playhouse*, junto a Blues Boy Hubbard & the Jets. De nuevo, entró sustituyendo a su primo mayor y estuvo en el grupo durante seis años, desde principios de los sesenta. Sobre la música que tocaban en *Charlie’s*, Clark recuerda:

Teníamos que tocar el ‘top forty’: los Beatles, Otis Redding, B.B. King, todo el blues... [También] Bobby Bland y muy poco de Chuck Berry. Así que éramos soul, blues y swing. Solíamos llamarlo blues progresivo, que es más jazz que blues (*Ibid.*).

Este tipo de repertorio, construido a partir de la variedad estilística de los éxitos del momento tanto dentro como fuera de la comunidad afroamericana, indica que los músicos debían estar familiarizados con las distintas convenciones y formas de interpretación de cada género. Para Clark aprender distintos lenguajes musicales suponía un reto de aprendizaje y satisfacción personal:

Me interesaba cualquier tipo de música si era buena. En mi experiencia tuve que aprender todas esas categorías antes de poder estar satisfecho conmigo mismo. Y aprender a no tocar una categoría por encima de otra, sino según los rudimentos y patrones de [cada una de ellas] (*Ibid.*).

Con el desarrollo de los años sesenta, el éxito de *Charlie’s Playhouse* aumentó hasta el punto de atraer, por primera vez de manera colectiva, al público blanco, especialmente a jóvenes universitarios de la Universidad de Texas. Sin embargo, tras la curiosidad inicial, la aparición de conflictos de convivencia y los procesos legales de desegregación “racial”, la interpretación del blues se expandió a otras zonas la ciudad, diluyendo la importancia y cohesión de la escena del este, que paradójicamente iniciaría un periodo de decadencia dramática. Durante los momentos de incertidumbre sobre el futuro de la escena de *East Austin*, W.C. Clark conoció al famoso cantante de rhythm & blues y soul Joe Tex (1933-1982). Decidió salir de gira con él por distintos estados, principalmente del sur, actuando como teloneros de artistas como James Brown, cuya música soul de ritmo funk representaba las inquietudes sociales y políticas presentes de los negros en EE.UU. (Guralnick 2002).

¹² Dirigida por el empresario afroamericano Don Robey, Duke-Peacock Records fue una discográfica de Houston, Texas que grabó a músicos destacados como Bobby “Blue” Bland, Clarence “Gatemouth” Brown, Junior Parker, Big Mama Thornton y Lavelle White, alcanzando gran proyección e influencia en la escena regional y nacional. Con la mediación de Robey, estos músicos giraban habitualmente por el circuito *chitlin’*, actuando también en los clubs de *East Austin* junto a músicos locales.



Ilustración 2. W.C. Clark junto al promotor de blues Clifford Antone (centro) y la superestrella Stevie Ray Vaughan (derecha). Premios Austin Music Awards, 1990. Foto: © Martha Grenon.

Al cabo de un tiempo, Clark volvió a Austin, donde, para su sorpresa, fue testigo de un “renacimiento” del blues marcado por el desarrollo de jóvenes músicos blancos con ganas de aprender. Deseoso de participar en este periodo de cambios, retomó su trayectoria local integrándose en distintos proyectos. Formó parte de James Polk & the Brothers, una de las primeras bandas integradas (con músicos blancos y negros) formadas en Austin. Esta experiencia junto al pianista de jazz James Polk (1940) y su social y musicalmente innovadora banda supuso otro intenso periodo de formación para W.C. Clark, que sin saber leer música tuvo que adaptarse a un grupo que utilizaba partituras para aprender e interpretar los temas.¹³

Al mismo tiempo, entabló una íntima relación con el cantante y guitarrista Stevie Ray Vaughan (1954-1990). Con él compartió *jam sessions*,¹⁴ tanto en estudios como en conciertos de sus respectivos grupos, The Cobras y Southern Feeling.¹⁵ Además, en 1977, Clark y Stevie Ray Vaughan formaron el grupo Triple Threat, junto a Lou Ann Barton (voz), Mike Kindred (piano) y Freddie “Pharoah” (batería), una aventura que duraría aproximadamente dos años. Poco después Vaughan se convertiría en una de las grandes estrellas de la escena de Austin, además de en un decisivo impulsor del resurgir global del blues y blues-rock en los años ochenta y noventa. En su biografía, los periodistas Patoski y Crawford destacan la relación que tuvo con Clark, y lo que éste representaba para el joven cantante y guitarrista:

¹³ En la entrevista personal Clark dijo que debía gran parte de sus conocimientos musicales a James Polk. Explicó que no sabía leer música porque no lo necesitaba y que participaba en conciertos de jazz sin saber leer porque cuando los músicos tocan correctamente puede reconocer los cambios de una canción escuchando las notas de paso (Pedro 2012b).

¹⁴ Las *jam sessions* son conciertos informales caracterizados por la improvisación, en los que participan diversos músicos que van variando su posición como instrumentistas y como espectadores (véase Pedro 2014).

¹⁵ Antes de su colaboración en Triple Threat, Vaughan tocó junto a The Cobras, grupo formado por Paul Ray y Denny Freeman; y Clark formó Southern Feeling junto a Angela Strehli, el mismo Denny Freeman y Derek O’Brien. Además, Clark grabó una de sus composiciones, “Rough Edges”, en formato *single* (45 rpm) con Vaughan a la guitarra (Govenar 2008: 508) y el propio Vaughan popularizó “Cold Shot” —una canción de Clark incluida en su álbum *Couldn’t Stand the Weather* (Epic, 1984).

El chico [Stevie Ray Vaughan] tenía una curiosidad que no podía parar, su entusiasmo no tenía límites, y se quedaba con cada palabra que salía de la boca de W.C. [Clark] como si fuera un libro de la biblia. Era un cachorro sediento con ganas de aprender todo lo que pudiera sobre guitarra, acordes, ritmos, tonos y sentido del tiempo. W.C. creía que, entre su curiosidad y considerable talento, Stevie tenía un potencial increíble. Solo tenía que encontrar la manera de centrarse (Patoski y Crawford 1993: 101).

Tras haber afianzado su repertorio particular y personal, mostrando un estilo ecléctico asentado sobre la combinación de blues y soul, Clark formó su propia banda, W.C. Clark Blues Revue, hacia finales de los años setenta. Unos años después grabó finalmente el primer disco (LP) a su nombre: *Something for Everyone* (Drippin' Springs, 1986), un álbum formado íntegramente por sus propias composiciones, que ilustraba su eclecticismo estilístico y orientación abierta (“Algo para todos”). Su carrera discográfica continuaría con *Heart of Gold* (Black Top, 1994), disco en el que el destacado folklorista local Tary Owens remarcó el papel central de Clark en la escena: “Ha sido el pegamento, el terreno común que ha mantenido la escena de blues unida durante todos estos años. Ahora ha grabado su primer disco con distribución internacional”.



Ilustración 3. W.C. Clark tocando la guitarra acústica. Bastrop, Texas, 2014. Foto: Jeff Bader.

Tonky de la Peña: búsqueda de autenticidad y especialización

Antonio de la Peña, unánimemente conocido como “Tonky”, nació en Madrid en 1957. Desde pequeño sintió fascinación por la música popular anglosajona del momento, principalmente por los grupos británicos de pop-rock y blues-rock cuya inspiración venía en gran parte de la tradición de blues, rhythm & blues y rock ‘n’ roll. A los doce años, cuando “estaba loco por los Beatles” (Pedro, 2012c), recibió como regalo familiar una guitarra española. A través de los discos que le

regalaba su madre y que compraba en tiendas de discos locales, fue descubriendo la música e historia de más grupos británicos, que le iban acercando más al blues. De este modo, tomó conciencia de la existencia del género a partir de un disco de los Rolling Stones:

La primera vez que escuché blues –lo tengo registrado en la memoria– fue en un extended play (EP) de cuatro canciones que guardo todavía como una reliquia. Era el 45[rpm] de “Satisfaction” y en la cara B, entre otros temas, tenía “Little Red Rooster”, un clásico blues de Chicago en el que Brian Jones toca la guitarra *slide*.¹⁶ Fue la primera vez que escuché [ese sonido]. No entendía que era, lo supe años después (*Ibíd.*).

Otro de los grupos que permitió a Tonky establecer el vínculo entre los músicos blancos británicos y los músicos negros estadounidenses fue Led Zeppelin, que utilizando muchos recursos de la tradición del blues (tanto en la música como en las letras) y no exento de conflictos con ella¹⁷, logró convertirse en un grupo de audiencias sin precedentes.

Recuerdo que Led Zeppelin hacía versiones de Willie Dixon y yo siempre me preguntaba: “¿Quién es Dixon?, ¿Quién es Dixon? ¡No es ninguno de los del grupo!” Entonces, con diecisiete o dieciocho años te fijas mucho en esas cosas si ya eres un fanático, como yo era. Empecé a estar casi obligado a ir a la fuente de donde venía toda esa inspiración, de esa gente, que luego fue la mía también (*Ibíd.*).

Así, la atención a los créditos de los discos supuso para Tonky un puente más en su proceso de descubrimiento musical. Este le llevaba directamente al “auténtico” blues, el creado e interpretado por los negros en EE.UU., con los que finalmente alcanzaría un mayor grado de identificación. Ahora quedaba el proceso de encontrar físicamente algún disco representativo de la tradición original e, irremediamente, de la negritud:

Un día por el centro de Madrid entré en una tienda de discos [Avenida Radio] y encontré un disco muy barato. Descubrí a Albert King en una de esas ocasiones en las que compré discos un poco para ver qué pasaba, a la aventura. Fue la primera vez que un guitarrista negro me atravesó completamente (*Ibíd.*).

El proceso constante de escucha musical de Tonky, desde la referencia inicial de los Beatles hasta el impacto provocado por el cantante y guitarrista Albert King, estuvo íntimamente relacionado con el aprendizaje musical necesario para tocar un instrumento como la guitarra. De hecho, como señala Tonky, “los discos eran la clave de todo. Esos fueron mis maestros. Realmente lo aprendí todo escuchando música y afinando la oreja, que es donde un músico se hace” (*Ibíd.*). De este modo, en conjunción con el sonido de las grabaciones, Tonky imitaba y replicaba, los acordes, fraseos y solos de la tradición, así como el vocabulario particular de músicos destacados.

¹⁶ La técnica de “slide” consiste en tocar la guitarra “deslizando un objeto de vidrio (un cuello de botella, por ejemplo, o un frasco de medicamentos cortado: *bottleneck*) o de metal (una navaja, un cilindro hueco o macizo)” (Herzhaft 2003:303). El origen de esta técnica poco ortodoxa, tan característica del blues pero con extensión en otros géneros (country, rock, pop), se atribuye habitualmente a los guitarristas hawaianos. Resulta significativo que Tonky recuerde su descubrimiento como un misterio cautivador ya que, con el tiempo, ha incorporado esta técnica a su lenguaje y a sus actuaciones.

¹⁷ En cierta medida, la carrera de Led Zeppelin ha quedado empañada por las constantes acusaciones de plagio, muchas de las cuales apuntan a la falta de reconocimiento de la autoría de canciones de blues que apropiaron y firmaron a su nombre. Algunos ejemplos significativos son “How Many More Times”, “Whole Lotta Love”, y “The Lemon Song”, cuyo origen estaba en “How Many More Times”, “You Need Love” y “Killing Floor”, respectivamente. El compositor afroamericano Willie Dixon llegó a denunciar al grupo británico hasta que obtuvo su compensación.



Ilustración 4. Tonky de la Peña cargando su guitarra por Madrid. Foto: Tonky de la Peña.

En consonancia con su recorrido de escucha musical, Tonky empezó tocando en grupos que tomaban su inspiración del blues-rock británico y del rock sureño estadounidense (Spencer Davis Group, Rory Gallagher, Johnny Winter, Allman Brothers Band...). Desde sus primeras experiencias grupales en el colegio, donde participó en festivales anuales,¹⁸ Tonky entró en contacto con la guitarra eléctrica y fue persiguiendo su fascinación por el blues. Consecuentemente, en las habituales negociaciones estilísticas para configurar los repertorios grupales, siempre reivindicaba el blues: “Siempre pedía un blues, y era lo que yo quería tocar. [Pero] dedicarse al blues en exclusividad era algo muy difícil y muy raro. No había gente además” (Moirón y Lera 2006).

Durante un tiempo, Tonky combinó su participación en grupos situados entre el blues y el rock con actuaciones especializadas con el “colectivo de blues” –una agrupación local sin integrantes fijos– y un trabajo como músico de sesión que le llevó a grabar con grupos de rock y rumba pop.¹⁹ En 1980-81, se trasladó a Minneapolis (EE.UU.), donde residió aproximadamente un año y medio. El tiempo pasado en EE.UU. contribuyó decisivamente a su formación ya que, además de participar en sesiones musicales de clubs locales, Tonky vio de primera mano a algunos de sus ídolos, que llegaban de gira desde Chicago.²⁰ Esta experiencia le permitió dar un salto cualitativo en su aprendizaje e interpretación, y reforzó sus ansias de formar una banda de blues. Para ello, Tonky se inspiró en el modelo musical y simbólico de Paul Butterfield Blues Band, un cuarteto eléctrico de Chicago, innovador por estar “racialmente” integrado: “Fueron de los primeros adaptadores del blues negro en Estados Unidos. Ellos eran los *underground* y de los pocos blancos que los negros aceptaban meter en sus clubs” (Pedro 2012c).

¹⁸ Tonky señala que se planteó dedicarse a la música a raíz de este tipo de actuaciones, celebradas en el colegio de curas al que asistía (Espina 2013).

¹⁹ Tonky señala que trabajó en los estudios Doubletronic “para antiguos miembros de los Pop Tops”, que grabó “discos de rumba pop” y que colaboró con grupos de rock andaluz como Guadalquivir (Moirón y Lera 2006).

²⁰ Tonky recuerda clubs locales como *The Cabooze* y *Union Bar*, y enfatiza la emoción y la importancia de haber visto a músicos como Lonnie Brooks, Buddy Guy, Junior Wells, Albert King y Muddy Waters, a quién dio la mano el 3 de diciembre de 1981 (Moirón y Lera 2006). Además, Tonky ha colaborado en repetidas ocasiones con el destacado armonicista R.J. Mischo, formado en Minneapolis.



Ilustración 5. Tonky de la Peña junto a Buddy Guy (izq.) y Junior Wells (der.), maestros del blues de Chicago. Foto: Tonky de la Peña.

Tras su vuelta a Madrid, todavía a principios de los años ochenta, formó su propia Tonky Blues Band, banda pionera inicialmente formada por Tonky (guitarra y voz), el armonicista Ñaco Goñi, que se unió al grupo con apenas quince años, el bajista “Josele” Martín, por entonces integrante de Los Chunguitos, y el baterista estadounidense Steve Jordan, también miembro de Los Secretos. Este eclecticismo refleja tanto la interrelación de los géneros musicales como la necesidad económica de diversificar las actuaciones. Uno de los principales vínculos entre Tonky de la Peña y Ñaco Goñi fue el cantante y organista escocés “Whisky” David (1947-2011), que, instalado en España desde 1966, dirigía *jam sessions* que fomentaban el encuentro entre jóvenes músicos. David constituye un vínculo histórico entre la emergente escena de blues y la más establecida de pop-rock ya que colaboró con músicos como Miguel Ríos, Juan y Junior, Micky y Los Tonys y Fernando Arbex (Los Brincos), que le produjo su disco *Rusty Rock* (Ariola, 1975) (Fabuel 2011).

Tonky Blues Band se convirtió en el gran referente de la escena de blues. Sus miembros contribuyeron y se beneficiaron de un clima general de efervescencia cultural en Madrid (véase Fouce, 2006), y participaron en un intenso momento de vitalidad musical: “Creo que era el momento exacto en el sitio exacto. Era una gran ciudad donde se estaba produciendo un cambio grande, donde las asociaciones de vecinos se volvían a legalizar”, explica Tonky (Espina 2013). Por su parte, Ñaco Goñi recuerda un año después de conocer a Tonky, la banda se amplió a quinteto (junto a Francisco Simón, José Luis Martín y Pancho Company): “Tocábamos a diario, hacíamos dobles, tripletes... nos reclamaban por todos lados, éramos una apisonadora” (Pedro 2012d).

El grupo desarrolló un vínculo íntimo con *La Coquette Blues Bar*, local pionero no solo en programar blues sino en definirse rigurosamente por ello. Abierto en 1984 por el suizo Albert Inauen, *La Coquette* proporcionó un lugar de reunión semanal entre músicos y públicos crecientemente especializados, al que acudían también músicos asociados a otros géneros como el flamenco y el jazz, soldados afroamericanos de la base de Torrejón, turistas y aficionados curiosos.

Las actuaciones en directo propiciaron el debut discográfico del grupo, *Blues Corner* (Coquette Disc, 1987), producido por el propio Albert Inauen. Se convirtió en “el primer disco de una banda de blues madrileña”, marcando un punto de inflexión en la escena y una referencia para los músicos y aficionados más fieles.²¹ El disco incluía versiones del género y composiciones propias en castellano, y la contraportada establecía una conexión con músicos de la tradición como Johnny Copeland (representante del blues texano) al tiempo que afirmaba el desarrollo de “un estilo urbano ‘madrileño’”, cuyas letras hablaban “del vivir de la juventud de este Madrid nocturno”.

Con la llegada de los años noventa, los integrantes decidieron seguir su propia trayectoria musical y Tonky fue renovando su grupo con músicos más jóvenes que iban integrándose en la escena. Desde entonces, *Blues Corner* ha adquirido un estatus de disco histórico en la escena, donde es recordado habitual y periódicamente. Con el tiempo, Tonky ha completado su ciclo de apropiación colaborando, entre otros, con músicos como Mick Taylor (*Piedra Rodante*, 1992), ex-guitarrista de los Rolling Stones, y Paul Orta (*Hard Times Blues*, 2015), armonicista de Port, Arthur (Texas) vinculado a la escena de blues del club *Antone's* en Austin.



Ilustración 6. Reunión de la "Classic" Tonky Blues Band: Francisco Simón (izq.), Tonky de la Peña (centro) y Ñaco Goñi (der.). Madrid, 2013. Foto: Jaime Massieu.

Discusión: género musical, identidad y autenticidad

Una vez relatados los procesos de formación de nuestros protagonistas, compararemos ambos casos para comprender las distintas apropiaciones del blues y la asimilación o reconstrucción de los valores y el sentido del género.

Como punto de partida, introduciremos la importancia de los aspectos biográficos e identitarios de los músicos en las habituales (sub)categorizaciones, discusiones y luchas simbólicas por la autenticidad que se producen en la cultura global del género. En este sentido, conviene destacar que la “raza” o etnicidad de los intérpretes; su origen geográfico y/o vinculación con

²¹ Sociedad de Blues de Madrid, web. <http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/blues-en-madrid/>

escenas musicales; y su edad constituyen importantes marcas de autenticidad. Aunque no de manera unívoca, estos elementos juegan un papel decisivo en la valoración artística que realizan músicos, aficionados, periodistas e investigadores, puesto que sirven para ubicar sociocultural, territorial y estéticamente a los músicos de blues en la historia y tradición, originalmente afroamericana, del género.²²

A este respecto, cabe advertir que W.C. Clark, por ser negro; proceder de un territorio como Texas, fuertemente vinculado a la historia del blues; y tener setenta y cinco años, lo cual es indicativo de su experiencia y conocimiento, posee cualidades extramusicales que, en principio, le autentican como músico de blues. Por el contrario, Tonky de la Peña carece de “negritud” –lo cual le sitúa bajo la categoría de “blues blanco”; proviene de España, un territorio tradicionalmente desvinculado de la tradición del género; y tiene cincuenta y ocho años, lo cual, en la escena madrileña, es indicativo de su experiencia y conocimiento.

Por tanto, si bien nuestros protagonistas ocupan una posición similar en sus respectivas escenas por ser considerados figuras fundacionales, existe una diferencia de partida sustancial entre ambos músicos y la forma en la que pueden ser categorizados en la cultura del blues. Pero, ¿cómo ha afectado esta posición desigual con respecto a la tradición a los procesos formación de ambos músicos?

Contextos de apropiación

Utilizamos la noción de “contexto de apropiación” para referirnos a los lugares y posiciones de partida, así como a las redes de relaciones, en las que se hallan insertos los actores al iniciar un determinado proceso de apropiación. Existen, por tanto, ciertos vínculos intrínsecos a los distintos contextos de apropiación pues estos vienen condicionados por las circunstancias familiares, regionales y nacionales, además de políticas, económicas y socioculturales en las que nacemos y vivimos. No obstante, el contexto de apropiación enmarca también un proceso dinámico, en el que debemos preguntarnos por las acciones de apropiación que realizan los actores.

En lógica consonancia con sus rasgos identitarios y étnicos o “raciales”, el caso de W.C. Clark es representativo de la apropiación del blues en un contexto naturalizado, donde las principales influencias vienen de su entorno más inmediato. Desde la más temprana edad, Clark estuvo en contacto directo con la música gospel ya que, tanto para su madre como para su abuela, ésta era una forma de comunicación propia con la que expresarse y acompañar su tiempo cotidiano, tanto en el espacio doméstico como en la congregación religiosa de la iglesia baptista.

Su relación con el blues también proviene de la influencia familiar, tanto de su padrastro como de su primo. En este caso, la toma de contacto es tanto mediatizada como presencial, puesto que Clark se familiariza con los sonidos e intérpretes del blues a través de la radio y sitúa el género en la escena de la calle 11 (*East 11th street*). El testimonio de Clark plantea una correlación familiar de género en la tradicional dicotomía entre el gospel y el blues: las mujeres de su familia quedan alineadas con el gospel y los hombres con el blues. Mientras que en el hogar confluyen ambos géneros –a partir del estatus más legitimado del gospel–, en la comunidad ambos géneros se asocian generalmente con lugares en principio contrapuestos: la iglesia y el club nocturno.

La relación de W.C. Clark con la música country es la que resulta más sorprendente a distintos niveles. Por una parte, se aprecia la superación u “olvido” de las barreras sociales en favor de la curiosidad musical y sobresalen las ganas de aprender y desarrollar un nuevo lenguaje

²² En su estudio sobre la búsqueda de la autenticidad en la escena de blues de Chicago, Grazian (2003) analiza las formas en que la negritud constituye el principal marcador de autenticidad para el público visitante. Por mi propia investigación he podido comprobar que, cuando la negritud no está presente, la vinculación con una ciudad representativa de la tradición del género también proporciona una distinción a los intérpretes. Finalmente, en tanto la cultura del blues valora la experiencia del intérprete y su conexión con la tradición, la edad puede constituir un tercer marcador de autenticidad.

musical, también característico del suroeste estadounidense. Por otra, su atrevimiento tiene una recompensa práctica ya que, pese a estar en una zona prohibida de su ciudad, obtiene ingresos económicos a través de las propinas. De este modo, la experiencia de Clark ilustra la forma en que la proximidad geográfica, la permeabilidad de la cultura sureña, y las oportunidades económicas y de avance social a través de la música se imponían en ocasiones a la separación racial promovida y legitimada por el sistema de *Jim Crow*.

Por otra parte, la apropiación del blues de Tonky de la Peña es representativa de un contexto alejado de la tradición, donde el género se descubre y aprende fundamentalmente a través de las producciones de la industria musical. En este sentido, su apropiación aparece necesariamente ligada a la mediatización tecnológica, que permite a nuevos actores establecer diálogos con la tradición del género, trascender las “limitaciones de nuestro propio lugar en el mundo” (Stokes 1997: 4), y desarrollar, en última instancia, nuevas sub-tradiciones del blues conformadas en escenas urbanas.

Como gran parte de los aficionados y músicos de blues españoles de su generación, Tonky descubre gradualmente el género y su representación afroamericana a través de un camino de inmersión en el que va rastreando diversas huellas sonoras. La música británica de los años sesenta, cuyos principales grupos de pop-rock y blues-rock (The Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, The Animals, etc.) alcanzan un éxito masivo sin precedentes, ejerce de puente hacia la “auténtica” encarnación y representación del género. El aprendizaje particular de Tonky se da, sobre todo, a través de un viaje interior individual e íntimo, donde el hogar –lugar en el que se encuentra con los discos– constituye su principal lugar de interacción musical. Asimismo, Tonky desarrolla sus conocimientos grupalmente, tanto en las experiencias colegiales como en su incorporación a proyectos musicales colectivos.

Una vez reconocida la tradición original del género, Tonky emprende un nuevo camino de especialización y aprendizaje. El músico madrileño destaca el reto musical, “doblemente difícil”, que suponía aprender de la “fuente original”, frente a la versión “depurada por otra banda blanca que había sido transformadora del blues” (Pedro 2012c). Finalmente, encuentra un mayor grado de identificación con los músicos afroamericanos, con los que en principio comparte menos características “raciales” y socioculturales. En ese proceso de apropiación, combina la apreciación musical por unos sonidos que le cautivan, con la intensa atracción que siente hacia la cultura y la comunicación musical afroamericana.

Su caso ejemplifica la función descubridora de la experiencia estética en su aspecto receptivo (Jauss, 1986: 40): se procura placer por el objeto en sí –el disco en este caso–; un placer en presente que nos lleva a otros mundos, y elimina “la obligación del tiempo en el tiempo”. Además, sobresale una diferencia decisiva entre el blues y otros géneros como el rock o el pop ya que, a pesar de las distintas opciones que encuentra, Tonky decide especializarse y expresarse exclusivamente a través de los distintos subgéneros del blues.

A continuación, vemos de manera sintética las diferencias en los contextos de apropiación de W.C. Clark y Tonky de la Peña:

| Contextos de apropiación | | |
|-----------------------------|---|---|
| Características | W.C. Clark | Tonky de la Peña |
| Lugar y fecha de nacimiento | Austin, 1939 Afroamericano | Madrid, 1957 Español |
| Contexto de apropiación | Naturalizado: influencias presenciales y mediatizadas. | Extraño a la tradición: influencias mediatizadas. |
| Contacto géneros musicales | Gospel Blues Country | Rock Blues-rock, Blues |
| Adscripción sub-générica | Blues (negro), Blues tejano (<i>Texas Blues</i>), “Blues de Austin” | Blues blanco, “Blues español”, “Blues madrileño” |

Trayectorias de apropiación

La idea de “trayectoria de apropiación” resulta útil para acercarse a los desplazamientos, tanto artísticos como físicos, realizados por determinados actores a lo largo de sus procesos de formación desde su contexto de apropiación. Nos interesa examinar la variabilidad y consistencia de los recorridos emprendidos por la tradición del blues, considerando las implicaciones estilísticas y de valores que ello conlleva.

Si en el apartado anterior constatábamos las diferencias en sus respectivos contextos de apropiación, los relatos sobre W.C. Clark y Tonky de la Peña muestran también unas trayectorias de apropiación diferenciadas, incluso opuestas o inversas. Clark parte de su posición en la comunidad afroamericana, donde el gospel y blues son los principales géneros de identificación popular, y avanza de manera ecléctica hacia un repertorio basado en la combinación del blues y soul. Por su parte, Tonky parte de un contexto juvenil marcado por la búsqueda de referentes culturales representativos de la modernidad, e inicia una trayectoria de especialización en el blues como expresión propia, y legítimamente apropiable, de la comunidad afroamericana. Esta diferencia fundamental en la apropiación musical de nuestros protagonistas se advierte en sus experiencias formativas y discursos, así como en el análisis de sus primeros discos. Mientras a Clark “le interesaba cualquier tipo de música si era buena” y quería aprender distintas categorías “antes de poder estar satisfecho con[sigo] mismo” (Pedro, 2012b); a Tonky le interesaba especializarse como músico de blues –“Siempre pedía un blues, y era lo que yo quería tocar” (Pedro, 2012c)–, a pesar de participar en formaciones generalmente asociadas con el rock.

La experiencia de Clark en los clubes de la calle 11 es también representativa de la integración de distintos géneros de raíz afroamericana (blues, soul, jazz) en la escena de blues de la ciudad. Asimismo, se interpretaban canciones de grupos de pop-rock con éxito global como The Beatles, que a su vez habían tomado gran parte de su inspiración inicial del rock ‘n’ roll y el rhythm & blues estadounidense. Esta integración de géneros y estilos populares en la escena afroamericana indica que el blues se interpretaba de manera dialógica, en convivencia con géneros diferenciados pero emparentados en mayor o menor grado. Por tanto, si bien el blues se entiende dentro de la comunidad afroamericana, ésta no debe identificarse exclusivamente con un género. Por otra parte, la trayectoria de Tonky –donde la escena británica aparece como vía de acceso a la escena afroamericana– es representativa del proceso de descubrimiento de muchos aficionados y músicos de su generación, tanto de Madrid como en otras partes de España, Europa y Latinoamérica.²³ Su caso particular muestra simultáneamente un progresivo alejamiento del rock y

²³ La investigación etnográfica de la escena madrileña indica que este tipo de trayectoria es esencialmente común para músicos de blues de la “primera generación” como Naco Goñi (Madrid, 1967), Fede Aguado (Madrid, 1965) y Jorge “Flaco” Barral (Montevideo, 1945), entre otros, además de para destacados aficionados como Eugenio Moirón (Madrid, 1954), Ramón del Solo (Madrid, 1956) o Jorge Muñoz (Toledo, 1951), cuyas

una inmersión especializada en el blues como género autónomo. Además, en comparación con W.C. Clark, cuya apropiación refleja la combinación de blues, gospel, soul y jazz, Tonky –como muchos de los participantes en la escena madrileña– apropia el blues de forma más descontextualizada con respecto a los citados géneros de música afroamericana.²⁴ En cambio, se produce un mayor contacto con el rock y el blues-rock (británico y estadounidense), el pop de grupos locales con los que colabora y graba, y el contacto cotidiano con músicos que combinan su dedicación al blues con la rumba y el pop español.

Finalmente, los primeros discos de Clark y de Tonky como líderes: W.C. Clark Blues Revue - *Something for Everyone* (Drippin' Springs, 1986) y Tonky Blues Band - *Blues Corner* (Coquette Disc, 1987), publicados prácticamente al mismo tiempo, confirman su trayectoria contrapuesta. Aunque las dos formaciones utilizan el término “blues” para definirse, los títulos de los discos reflejan ideas distintas. Clark enfatiza su voluntad de “ofrecer algo a todo el mundo” y ejemplifica así su actitud abierta y abarcadora. Tonky afirma la existencia de un “rincón del blues”, lugar que podría interpretarse a distintos niveles incluyendo el disco en sí, *La Coquette* como lugar de encuentro, o Madrid o España como “rincones de blues”. Como hemos avanzado, estas indicaciones se confirman en el repertorio de los discos, donde Clark enfatiza su eclecticismo y Tonky su especialización.

A continuación, vemos sintéticamente las trayectorias de formación de los protagonistas analizados.

| Trayectorias de apropiación | | | |
|-----------------------------------|---|--|--|
| W.C. Clark (1939) | | Tonky de la Peña (1957) | |
| Localización | Adscripción genérica | Localización | Adscripción genérica |
| <i>East Austin</i> 1939-c.1968 | - Blues (T.D. Bell & The Cadillacs) - Blues; soul; pop-rock (Blues Boy Hubbard & The Jets) | Madrid 1957-c.1980 | - Rock; blues-rock; rumba-pop (músico de sesión) - Blues (Colectivo de blues) |
| Gira nacional EE.UU. c.1968 | - Soul (Joe Tex band) | Estancia en Minneapolis c.1980-c.1982 | - Blues (Clubs locales; contacto con Chicago Blues) |
| Regreso a Austin c.1968-c.1970 | - Jazz; soul; funk (James Polk & the Brothers) - Blues-rock; soul (Triple Threat Revue) | Regreso a Madrid c.1982 | - Rhythm & Blues (Whisky David) - Blues (Tonky Blues Band) |
| Publicación primer disco 1986 | W.C. Clark Blues Revue – <i>Something for Everybody</i> (Drippin' Springs) | Publicación primer disco 1987 | Tonky Blues Band – <i>Blues Corner</i> (Coquette Disc) |

“Blues how do you do?”²⁵: valores y definiciones del género

Una vez analizados los diferentes procesos de formación y el contraste entre los contextos y trayectorias de apropiación de nuestros protagonistas, veamos en qué términos definen el blues, la adecuación al género, y sus respectivos estilos y aportaciones particulares. Para ello seleccionamos

trayectorias han contribuido a la construcción de la escena madrileña. Este patrón de descubrimiento, con Gran Bretaña como vía de acceso a la cultura estadounidense, es dominante también a nivel europeo (Wynn 2007).

²⁴ Aunque en la entrevista personal con Tonky no se menciona la influencia del soul, en Moirón y Lera (2006) Tonky sí recuerda “la locura de Otis Redding, de Booker T. & The MG’s, y la Motown”, cuya popularidad contribuyó a que se “metiese de lleno en el modelo negro”.

²⁵ “Blues, ¿cómo estás?” es la interpelación con la que comienza el clásico “Good Morning Blues”, en el que el narrador entabla una conversación con el blues. Ha sido interpretada por músicos como Leadbelly, Brownie McGhee, Jimmy Rushing o Jimmy Witherspoon.

fragmentos de las entrevistas realizadas que nos permiten captar su entendimiento sobre el sentido del blues y su construcción cotidiana en la escena musical.

Una de las más asentadas asociaciones entre la música blues y el estado anímico es su vínculo con la melancolía y la tristeza. Su origen, anterior a la consolidación del género musical, se encuentra en la superstición folclórica afroamericana de los “blue devils” o “blue demons”, unos invisibles y acechantes demonios azules que se apoderan de ti periódicamente y sin previo aviso, dejándote abatido, inseguro y desconsolado, “como si trataran de hacerte desear estar muerto o no haber nacido” (Murray, 1976: 6). En esta situación, como señala el escritor afroamericano Albert Murray, “la reafirmación es precisamente la contingencia sobre la que la propia supervivencia del hombre como humano, no importa cuán habitualmente insatisfecha y anormalmente miserable, es predicada.” Y el acto musical del blues, al tiempo un rito de purificación y una celebración de entretenimiento, llega precisamente impulsado por “la disposición a perseverar basada en un sentido trágico –o, mejor, épico– de la vida” (*Ibid.*: 68).

Interpelado por esta tradicional asociación, W.C. Clark niega la tristeza intrínseca del blues como género y destaca la importancia de la comunicación musical entre músicos y públicos, así como del proceso de maduración personal del individuo:

Las letras del blues son tristes pero, si se toca bien y el cantante lo está viviendo correctamente, los oyentes no se sentirán tristes porque el blues les dirá algo que no admitirían por sí mismos. Una misma música puede hacer que un hombre se sienta mal y que otro se sienta bien al mismo tiempo. Eso te indica que el resultado de esa noche consiste en sacar, a través de la música, lo que una persona ya siente (Pedro 2012b).

Clark ejemplifica su razonamiento con el tratamiento de las relaciones de pareja, uno de los grandes temas del blues y de la música popular:

Cuando escuchas el blues y alguien canta: “It’s all over baby, I know I’m the one who did you wrong²⁶”, puede que no quieras admitírselo a ella pero al escuchar el disco dices: “Sí, joder, lo hice...” ¿Ves lo que quiero decir? Esa es la forma en que te sentías desde un principio. A la persona que pueda admitir eso desde el blues no le resultará triste. Pero si está quejándose: “Oh sí, fue mi culpa...” Todavía no han completado el sentimiento. Van a estar tristes, (...) pero no se dan cuenta de que son ellos, no la música. Cuando escuchas blues, abres la mente y lo disfrutas por lo que es, te deja una sensación de limpieza en el alma. No es tristeza, es el blues (*Ibid.*).

De este modo, el diálogo musical y emocional que se establece entre músicos y públicos a través de la interpretación, en directo o grabada, saca a la superficie –como si de un ejercicio catártico se tratara– lo que una persona ya sentía de alguna manera en su interior. En este sentido, coincide con las apreciaciones de Murray en que la música blues ayuda a las personas a enfrentarse a la tristeza y la pesadumbre; un proceso en el que la actitud ante los sonidos y relatos de las canciones cobra una especial importancia. Clark advierte también que las personas debemos evolucionar sentimentalmente hasta asimilar una ruptura y los hechos que la han desencadenado, y poder seguir adelante. Es en esa entrega de reafirmación a través la música y el sentimiento individual, en la “sensación de limpieza en el alma”, es donde se encuentra el blues.

Debido a su dilatada experiencia y capacidad discursiva, W.C. Clark es capaz de dar una definición metafórica, sintética y no musical sobre el sentido del soul y del blues, géneros fundamentales en la música negra que, pese a estar íntimamente relacionados, tienen también contextos, relatos y valores diferenciados. Además, se refiere al carácter abierto del blues, a pesar de la segregación y discriminación racial impuesta a la comunidad afroamericana:

²⁶ “Ya ha pasado todo *baby*, sé que fui yo el que te hizo daño”.

La música soul es más como “gracias” y el blues es más como “esto es lo que pasó” o “esto es lo que está pasando”. Hay un poco de protesta tanto en el blues como en el soul, pero el blues nunca fue realmente una música segregada. No era esa su intención. El blues siempre ha estado abierto e integrado para que todo el mundo lo escuchara (*Ibíd.*).

Finalmente, tras ser interpelado por el estilo híbrido y alegre de uno de sus discos [*Lover's Plea* (Black Top, 1988)], Clark constata su fuerte vínculo con el blues, pero también su resistencia a especializarse únicamente en un género, su capacidad para adaptarse a las necesidades del público, y su utilización de los diversos géneros apropiados como herramientas de comunicación orientadas al baile –gesto corporal que entiende como un éxito tanto para él como para el local:

Casi todo lo que toco tiene blues, pero no soy un músico estrictamente de blues. Puedo hacer blues pero puedo hacer otras cosas también. Quiero expresarlo todo porque cuando actúo quiero que el público baile. Examinó al público con unas pocas canciones para ver dónde están. Una vez lo descubro, les alimento con el estilo de música que necesitan para bailar. Si el dueño del club ve a la gente bailar, venderá licor y todo irá bien. La ventaja de saber todas esas categorías es que puedo usarlas (*Ibíd.*).

En el caso de Tonky de la Peña, el camino de especialización en el blues hacia lo que llama “el modelo negro” ha dejado clara su preferencia e identificación con el blues afroamericano. Ello nos obliga a preguntarnos por el valor que le otorga actualmente a la negritud del género y por la justificación de su dedicación, como músico blanco y español, a este tipo de música. En primer lugar, Tonky destaca los orígenes negros del blues pero, al mismo tiempo, señala que “el arte es universal, [y] pertenece a todo el mundo. Está en el aire y tú te lo puedes apropiar con todo el derecho. Es muy legítimo hacerlo. No es nada fraudulento” (Pedro 2012c). A continuación, profundiza remarcando el origen híbrido e intercultural del género:

Pero el blues no es enteramente negro. Se produce en América, los negros en África no tocaban así. Empiezan a tocar así al exponerse a música que provenía de otras partes del mundo, especialmente de Europa, como las formas del folk que los blancos habían llevado allí (*Ibíd.*).

Además, en conexión con la síntesis de Clark sobre el blues como relato social, Tonky define el género centrándose, además de en su origen, en su valor como lenguaje musical y experiencial:

Musicalmente es una forma de expresión afroamericana que sirve de vehículo para expresarse. Muchas veces su forma y su armonía, su construcción, es una excusa para transmitir un mensaje, que suele ser vivencial, muy existencialista, muy de verdad en el sentido de reflejo de la vida: pobreza, carencias, sufrimiento, alegría...

Por otra parte, para mí el blues es exactamente lo que era para sus creadores: una excusa para desarrollarme y un trampolín para poder lanzarme a músicas sencillas, sencillas y no fáciles, porque el blues es el genio de los pueblos que no han tenido una educación muy refinada y han sido un poco marginales (*Ibíd.*).

En consonancia con su explicación del género como forma de expresión potencialmente disponible a todo el mundo, Tonky destaca la improvisación, la contención, la precisión y la instantaneidad como características expresivas fundamentales. Así, frente a la sobreproducción y el efectismo que asocia con el rock, remarca que el músico de blues debe “intentar ser minimalista para no cargar demasiado sobre el mensaje del blues, [por]que si lo cargas más de lo que el estilo

permite estamos produciendo otro” (*Ibíd.*). Este equilibrio supone, a su juicio, “un reto muy grande para convencer, porque realmente si no te acercas un poco a la idea quedas muy al descubierto” (*Ibíd.*).

Por tanto, Tonky antepone lo musical al componente “racial” y momentáneamente se desvincula la apropiación blanca del blues de la “emblemática explotación que encontramos a lo largo de la historia entre distintos grupos sociales” (Headlam 2002: 158). De manera respetuosa, moldea su idea de autenticidad a través de la capacidad de expresión y comunicación: “Lo auténtico del blues es... convencer. Es el transmitir. El gran reto es ser un comunicador” (*Ibíd.*).

Por último, puesto que Tonky Blues Band es considerada una de las bandas pioneras de blues en España, queremos preguntarnos por las diferencias con respecto a grupos y músicos de décadas anteriores. Veamos qué referentes previos destaca y en qué términos sitúa Tonky la novedad histórica de su banda:

En los sesenta había músicos de blues pero militaban en bandas de rock. Los Salvajes hacían temas de blues. Salva[dor] Dominguez, que tenía bandas de rock, siempre tocaba un blues, hasta Máquina... Había muchas bandas que tocaban un poco de blues pero una banda estrictamente de blues y con un recorrido dedicado expresamente al blues... hasta que yo monté la mía se comenta que no. Una cosa es que se hiciera algo de blues y otra es que se tomara como género musical exclusivo para el estilo de una banda.

Como la mayoría de músicos y aficionados especializados de la escena de blues madrileña, Tonky realiza una distinción entre aquellos músicos que dedican *parte* de su carrera artística a tocar blues (los músicos de blues que “militaban” en grupos de rock) y aquellos que se dedican *por completo* al género (“una banda estrictamente de blues”). Este tipo de categorización, a menudo en disputa, se encuentra también en la diferenciación entre los artistas de blues afroamericanos y los representantes más célebres del blues o blues-rock británico: Muddy Waters y Big Mama Thornton, por ejemplo, son considerados músicos de blues, que han dedicado su vida al género, aun con distintos periodos y estilos; The Rolling Stones y Led Zeppelin son considerados grupos de rock con una importante influencia del blues.

A lo largo de mi investigación he constatado que, a menudo, esta diferenciación suele darse por supuesta en la práctica. Sin embargo, no sucede lo mismo en las más difundidas discusiones y debates sobre rock, tanto en medios musicales como entre aficionados. La ausencia de consenso en torno a la definición del género musical provoca una tensión entre el interior y exterior de la escena, así como entre distintos actores de una misma escena. Por tanto, ante la necesidad de distinguir analíticamente entre dos grandes posiciones, visiones y relatos del blues y de su historia, proponemos la dicotomía entre “blues como raíz o recurso” y “blues como género autónomo” para examinar las luchas simbólicas en torno a la definición y reproducción del género.²⁷

En el contexto español, los “músicos de blues militantes en bandas de rock” se enmarcan en la categoría de “blues como raíz o recurso”, formada generalmente por aquellos que conocen el género en mayor o menor grado, que “hablan” de él y lo cargan de sentido, pero que no se identifican ni se dedican exclusivamente al blues. Por tanto, su posición y perspectiva son más externas y generales. En cambio, Tonky Blues Band aparece como un ejemplo pionero del desarrollo en Madrid de una escena de “blues como género autónomo”. Esta categoría incluye a aquellos que, en mayor o menor grado, se identifican con el género y defienden su autonomía y dedicación exclusiva, frente a su supeditación a otros géneros como el rock o el jazz. Su posición

²⁷ Esta distinción conecta con la realizada por Richard Peterson (1998) en el ámbito de la música country. El sociólogo diferencia al intérprete y público “hard-core”, para quienes “el country es *la* música que han elegido (un estilo de vida independiente)”, y el “soft-shell”, para quienes “el country es *una* elección entre muchas otras (*parte* de un estilo de vida)” (Elliott 2002: 57). Pese a que los límites pueden ser difusos, este tipo de planteamiento, con una dimensión del género más interna y otra más externa, es útil para comprender distintas formas de apropiación musical.

perspectiva son más internas y particulares.

Pensamos que esta dicotomía, discutible y resbaladiza, es fundamental para comprender los términos en los que se apropia y discute el género musical, estableciendo posicionamientos y diferencias musicales y socio-históricas entre distintos actores.

Conclusiones

El análisis comparativo de los procesos de formación de los “padrinos del blues” en Austin y Madrid confirma, en primer lugar, que tratamos con escenarios con una relación desigual con respecto a la tradición originalmente afroamericana del género. En este sentido, hemos distinguido entre el contexto principalmente naturalizado (y en menor medida mediatizado) de la cultura afroamericana sureña, donde el blues constituye una expresión folclórica propia de una minoría étnica; y un contexto mediatizado, donde el descubrimiento inicial de la tradición del blues implica necesariamente una inmersión musical en una cultura lejana a través de las tecnologías.

Los análisis de los contextos de apropiación de W.C. Clark y Tonky de la Peña revelan la importancia de la infancia-adolescencia y la familia en la formación musical, ya sea a través de cánticos cotidianos o del consumo radiofónico y discográfico. Además, el relato sobre Clark relaciona distintos géneros de origen afroamericano y los sitúa espacialmente en lugares significativos de interacción musical como la iglesia y la escena nocturna de clubes, asociados con el gospel y el blues respectivamente. Su relación con el country, cultivada en sus desplazamientos hasta la “zona blanca” de la ciudad, sugieren que las fronteras establecidas por el sistema de *Jim Crow* en Austin eran hasta cierto punto porosas. Por otra parte, el relato sobre Tonky de la Peña se entiende inicialmente en el contexto nacional del desarrollismo económico y la modernización cultural de los años sesenta y setenta, cuando –en contraste con el modelo autárquico previo– los referentes culturales de Inglaterra y EE.UU. consolidaron su papel transformador en la formación de nuevas identidades musicales.

No obstante, son sus respectivas trayectorias de apropiación las que muestran un mayor contraste entre los participantes, desvelando finalmente la gran paradoja que revela este análisis: en estos casos, el músico de blues que nace en un contexto naturalizado y aprende fundamentalmente de su entorno inmediato tiende a sentir una menor necesidad de definirse exclusivamente según ese género, y prefiere en cambio extender sus horizontes e incorporar distintos géneros musicales que le resultan cercanos o interesantes para conformar su estilo particular y comunicarse con el público. Por otra parte, el músico de blues que nace en un contexto extraño a la tradición y aprende a través de un proceso de búsqueda musical y ejercicios de oído con discos, potencialmente desarrolla una mayor necesidad de definirse exclusivamente por esa música y de perfeccionar su expresión dentro de las convenciones y valores del género.

De este modo, W.C. Clark –el músico naturalizado que encarna y representa más rasgos de autenticidad en el blues (por ser afroamericano, de un territorio vinculado a la tradición y con edad suficiente para haber crecido, de manera natural, en la cultura del blues)– realiza una apropiación del género más heterogénea y flexible, supuestamente menos fiel desde el punto de vista estrictamente musical debido a una mayor “contaminación” por otros géneros. Por su parte, Tonky de la Peña –el músico del contexto mediatizado que carece de las principales marcas de autenticidad (es blanco, de un territorio desvinculado de la tradición y por tanto no puede haber crecido, de manera natural, en la cultura del blues)– realiza una apropiación del blues más homogénea y rígida, supuestamente más fiel desde el punto de vista musical debido a una menor “contaminación” –o mayor aislamiento– de otros géneros. Es decir, si diferenciamos analíticamente entre las características musicales y extra-musicales se puede considerar que W.C. Clark es más

blues extra-musicalmente pero muestra una menor dedicación musical al blues; y que Tonky de la Peña es menos blues extra-musicalmente pero se dedica musicalmente más al blues. ¿Qué nos sugiere esta paradoja? ¿Qué implicaciones tiene en la consideración de ambos músicos como músicos de blues?

Pensamos que la paradoja resultante del análisis nos ayuda a comprender algunas de las diferencias fundamentales entre las escenas de blues en Austin y Madrid. Las trayectorias de W.C. Clark y Tonky de la Peña, junto a otros casos analizados como el de Fede Aguado y el blues en castellano o el de las *jam sessions* (Pedro 2014), no son solo representativas de casos particulares sino que incorporan y revelan rasgos colectivos comunes sobre la apropiación musical, la especialización, el “purismo” y la hibridación. En este punto, nuestra hipótesis es que mientras la escena de Austin, particularmente la afroamericana, es más perceptiva a un mayor eclecticismo musical y, por tanto, puede ser considerada menos “purista”; la escena madrileña es más intolerante al eclecticismo musical bajo la etiqueta “blues” y puede ser considerada más purista. ¿Hasta qué punto integra la escena de blues en Austin, como Clark, diversos géneros musicales? ¿En qué medida se caracteriza la escena de madrileña por una tendencia, similar a la de Tonky, de alejamiento del rock y dedicación exclusiva al blues?

Entendemos que estas diferencias en torno al “purismo”, el eclecticismo y la hibridación musical provienen en buena parte del anhelo y la atracción por lo diferente y del misterio encantador y/o exótico de lo desconocido a partir de la familiaridad –evidencian el modo en que la construcción de significado e identidad se articula a través del diálogo con lo otro. Desde su identificación genérica, cultural y generacional con el blues, W.C. Clark disfruta de la riqueza lingüístico-musical que le proporciona poder usar géneros musicales que ha apropiado en su formación para conectar con distintos tipos de públicos. Tonky de la Peña, en cambio, realiza una inmersión especializada en una música de origen extraño, con la que congenia emocional y expresivamente y se distingue, al mismo tiempo, de músicos anteriores de su entorno. Ambos casos reflejan un viaje inquieto, un movimiento proyectivo en el que se incorporan expresiones musicales previamente desconocidas –sean o no propias de su comunidad de origen o generación. En este sentido, sus apropiaciones del blues confirman el proceso de comunicación intramusical e intercultural establecido entre actores, géneros y estilos, culturas y tradiciones durante los procesos de formación musical.

Con el objetivo de avanzar en estas direcciones, estudiaremos nuevos casos de apropiación musical para consolidar y/o matizar estas conclusiones e hipótesis sobre las escenas de blues de Austin y Madrid. Seguiremos la misma aproximación y tipo de análisis para analizar los procesos de formación de otros músicos destacados de ambas escenas como “Blues Boy” Hubbard (1934) y James Polk (1940) en el caso de Austin, y Ñaco Goñi (1967) y Fede Aguado (1965) en el caso de Madrid. De esta manera, tejiendo redes socio-musicales para investigar las diversas apropiaciones del blues, podremos esclarecer las diferencias y similitudes entre ambas escenas y distinguir los aspectos más individuales de los más colectivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adelt, Ulrich. 2010. *Blues Music in the Sixties. A Story in Black and White*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Aznar, Joan. 2003. "Blues español". En *La Gran Enciclopedia del Blues*, ed. Gérard Herzhaft, 54-58. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Banfield, William. 2010. *Cultural Codes. Makings of a Black Music Philosophy. An Interpretive History From Spirituals to Hip Hop*. Lanham: Scarecrow Press Inc.
- Baraka, Amiri (LeRoi Jones). 2002 [1963]. *Blues People. Black Music in White America*. New York: Harper Perennial.
- Burke, Peter. 2010. *Hibridismo Cultural*. Madrid: Akal.
- Cooper, Brittney. 2014. "Iggy Azalea's post-racial mess: America's oldest race tale, remixed". *Salon* http://www.salon.com/2014/07/15/iggy_azaleas_post_racial_mess_americas_oldest_race_tale_remixed/ [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2014].
- Elliott, Richard. 2002. "Where I Come From: Place, Race, Memory and Experience in Rap and Country Music. A Comparative Study. Open University, Master of Arts dissertation. http://www.academia.edu/208020/Where_I_Come_From_Place_Race_Memory_and_Experience_in_Rap_and_Country_Music_-_A_Comparative_Study [Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2014].
- Espina, Santi. 2013. "Tonky de la Peña. El magisterio del blues". *Anuario del Blues 2013*, 8-9. Barcelona: Societat de Blues de Barcelona.
- Fabuel, Vicente. 2011. "Extravagante: Whisky David". *Efe Eme* <http://www.efeeme.com/extravagante-whisky-david/> [Consulta: 30 de septiembre de 2014].
- Fouce, Héctor. 2006. *El futuro ya está aquí*. Madrid: Velecio.
- Fox, Aaron A. 2004. *Real Country. Music and Language in Working-Class Culture*. North Carolina: Duke University.
- Govenar, Alan. 2008. *Texas Blues. The Rise of a Contemporary Sound*. College Station: Texas A&M University Press.
- Grazian, David. 2003. *Blue Chicago. The Search for Authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Guralnick, Peter. 2002. *Sweet Soul Music. Rhythm & Blues and the Southern Dream for Freedom*. Edinburgh: Canongate Books Ltd.
- Hartman, Gary. 2008. *The History of Texas Music*. College Station: Texas A&M University Press.
- Headlam, David. 2002. "Appropriations of blues and gospel music in popular music". En *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, ed. Allan Moore, 158-187. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jauss, Hans R. 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Keil, Charles. 1991 [1966]. *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moirón, Eugenio y Lera, Jorge. 2006. "Entrevista con Tonky de la Peña". *La Taberna del Blues*. <http://www.tabernablues.com/2006/11/04/entrevista-con-tonky-de-la-pena/> [Consulta: 25 de febrero de 2013].
- Murray, Albert. 1976. *Stomping the Blues*. New York: Da Capo Press.
- Patoski, Joe N. y Crawford, Bill. 1993. *Stevie Ray Vaughan. Caught in the Crossfire*. New York: Back Bay Books.
- Pedro, Josep. 2012. "El Blues en Madrid. Una exploración de la cultura musical en el espacio urbano". Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Trabajo de fin de máster.
- _____. 2012b. "W.C. Clark: Soulin' the blues". *Blues Vibe* <http://bluesvibe.com/2012/04/12/w-c-clark-soulin-the-blues/> [Consulta: 30 de septiembre de 2014].
- _____. 2012c. "Tonky de la Peña: el viejo lobo sigue suelto". *Blues Vibe* <http://bluesvibe.com/2012/10/31/tonky-de-la-pena-el-viejo-lobo-sigue-suelto/> [Consulta: 30 de septiembre de 2014].
- _____. 2012d. "Ñaco Goñi: vida de blues". *Blues Vibe* <http://bluesvibe.com/2012/04/16/naco-goni-vida-de-blues/> [Consulta: 30 de septiembre de 2014].
- _____. 2014. "Jam Sessions in Madrid's Blues Scene: Musical Experience in Hybrid Performance Model". *IASPM Journal* 1(4)
- Peterson, Richard A. 1998. "The Dialectic of Hard-Core and Soft-Shell Country Music". En *Reading Country Music: Steel Guitars, Opry Stars and Honky-Tonk Bars*, ed. Cecilia Tichi. Durham and London: Duke University Press.

Polk O'Meara, Caroline y Tretter, Eliot. "Sounding Austin. Live Music, Race, and the Selling of a City". En *Musical Performance in the Changing City. Post-Industrial Contexts in Europe and the United States*, ed. Fabian Holt y Carsten Wergin. New York: Routledge.

Stokes, Martin (ed.). 1997. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

Titan Music Group. 2015. *The Austin Music Census. Data-Driven Assessment of Austin's Commercial Music Economy*. Austin: Titan Music Group for the City of Austin Economic Development Department's Music & Entertainment Division. <https://s3.amazonaws.com/s3.documentcloud.org/documents/2090887/austin-music-census-2015.pdf> [Consulta: 1 de junio de 2015].

Urban, Michael. 2004. *Russia Gets the Blues. Music, Culture, and Community in Unsettled Times*. New York: Cornell University Press.

Wynn, Neil (ed.). 2007. *Cross Water Blues. African American music in Europe*. Jackson: University Press of Mississippi.

Discografía

Paul Orta & Tonky Blues Band. 2015. *Hard Times Blues*. Gaztelupeko Hotsak.

Stevie Ray Vaughan. 1984. *Couldn't Stand the Weather*. Epic.

Tonky Blues Band. 1987. *Blues Corner*. Coquette Disc.

Tonky Blues Band con Mick Taylor. 1992. *Piedra Rodante*. Cambayá.

W.C. Clark Blues Revue. 1986. *Something for Everyone*. Drippin' Springs.

W.C. Clark. *Heart of Gold*. 1994. Black Top.

W.C. Clark. *Lover's Plea*. 1998. Black Top.

Whisky David. *Rusty Rock*. 1975. Ariola.

Josep Pedro es licenciado en Comunicación Audiovisual (Universidad de Valencia) con premio extraordinario, máster en Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación (Universidad Complutense de Madrid) con beca La Caixa, e investigador predoctoral (FPU) en el departamento de Periodismo III (UCM). Ha publicado textos en revistas como *IASPM Journal*, *CIC*, *REN*, *Síneris* y en libros colectivos como *The Handbook of Texas Music* (2012), *Jazz and Totalitarianism* (2015) y *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016).

Cita recomendada

Pedro, Josep. 2015. "Vidas de blues: Contextos y trayectorias de apropiación en Austin y Madrid". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES