

*El Blues Clásico de los años veinte y treinta: feminismo y protesta.*

Desde la esclavitud y a lo largo de toda la historia del pueblo afro-americano, la música ha desempeñado una función crucial puesto que, cuando la voz de una comunidad es silenciada y se le niegan tantos derechos, la música proporciona una parcela para la expresión y la protesta. Como declara con ironía Cornel West<sup>1</sup> la música confiere “libertad rítmica pero no política” (110). Así, los espirituales, el gospel, el blues, el jazz y el rap han provisto de voz y de ímpetu reivindicativo a los afro-americanos a lo largo de los siglos; les ha aportado un espacio para la protesta y la autoafirmación. También debe tenerse en cuenta que la cultura afro-americana es de tradición eminentemente oral y de ahí que la música adquiriera tamaña relevancia.

En esta comunicación me centraré en la trascendencia del llamado Blues Clásico femenino;<sup>2</sup> designación que se refiere al blues cantado y a veces también compuesto por mujeres afro-americanas en los años veinte y treinta en EEUU. Las primeras en grabar blues fueron las mujeres, ya que en 1920 la cantante Mammie Smith grabó su segundo disco llamado “Crazy Blues,” el éxito del mismo fue tal—vendió 75.000 copias, cifra inusitada en aquellos momentos—que se produjo un boom del blues femenino. Las casas discográficas, conscientes del enorme potencial de mercado que existía entre los negros para las grabaciones de blues, incluso crearon en 1921 la sección “Discos de la Raza” para la que sólo grababan artistas negros y cuyos discos únicamente se distribuían en tiendas de barrios afro-americanos.<sup>3</sup>

Aunque el auge del Blues Clásico fue relativamente breve, el legado cultural es bastante rico. Sin embargo, hasta hace unos años la aportación de las mujeres al blues se ha tratado de manera superficial y la mayoría de las historias del blues se centran casi exclusivamente en

---

<sup>1</sup> Cornel West, *Race Matters* (New York: Vintage, 1993). La frase original es: “Rhythmic freedom if not political freedom.”

<sup>2</sup> La crítica se refiere a este tipo de blues simplemente como *Classic Blues* (Blues Clásico) dado que, fueron mujeres las que crearon y consolidaron este género.

<sup>3</sup> La compañía que creó “Discos de la Raza” (*Race Records*) fue Okeh, le siguieron Columbia y Paramount en 1922.

figuras masculinas, siendo someras las referencias a cantantes femeninas.<sup>4</sup> A partir de los noventa no sólo se inicia la publicación de biografías de cantantes como “Ma” Rainey, Ethel Waters, Bessie Smith o Billie Holiday, sino que también algunas críticas afro-americanas comienzan a reivindicar el papel del blues clásico como primer documento feminista. Angela Davis, Patricia Hill Collins y Hazel Carby destacan dos puntos clave: de un lado, el hecho de que la mujer afro-americana de clase trabajadora encuentra en el blues un espacio para la protesta en medio de una sociedad opresiva y de otro, la posibilidad que les brinda el blues de tratar temas tabúes como el maltrato, la homosexualidad o la explotación.

Antes de indagar en los temas de las canciones y en la protesta implícita en muchas de ellas, es necesario llevar a cabo un breve estudio sobre el contexto socio-histórico en el que las cantantes de blues emergieron. Hay que destacar en primer lugar la emigración masiva acaecida tras la abolición de la esclavitud del sur racista y segregado a las ciudades del norte de los EEUU, donde los afro-americanos serían supuestamente recibidos con más tolerancia. No obstante, los brutales linchamientos llevados a cabo por el Ku Klux Klan también sucedían en el norte, puesto que dicha agrupación experimentó un enorme crecimiento nacional en los albores del siglo XX, alcanzando los cinco millones de miembros en 1925. Por otro lado, Daphne Duval Harrison apunta que la mayoría de las mujeres afro-americanas que emigraron al norte se vieron forzadas a realizar o bien trabajo doméstico para familias blancas o a prostituirse en el distrito rojo de cualquier ciudad, con lo que su situación no mejoró en absoluto.<sup>5</sup>

En estos momentos de emigración y flagrante explotación es cuando surgen los circuitos teatrales y los espectáculos de vodevil sureños donde comienzan a actuar las cantantes de blues. Existían dos circuitos: uno de ellos era el “*Theater Owner’s Booking Agency*” (T.O.B.A) o

---

<sup>4</sup> Ver las historias del blues escritas por Paul Oliver, Sam Charles, Giles Oakley o Paul Garon, enteramente centradas en los cantantes de blues masculinos.

<sup>5</sup> Daphne Duval Harrison, *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s* (New Brunswick, NJ: Rutgers, 1990) 19.

también conocido por los artistas como “*Tough on Black Asses*” (mano dura con los negros) debido a los bajos salarios y al racismo manifiesto de los gerentes. Este circuito era referido popularmente como el “Circuito Negro”, tanto los artistas como el público eran afro-americanos. El otro circuito teatral era el llamado “Circuito Blanco”, organizado por las distribuidoras más prestigiosas (Keith, Columbia y Pantage) y destinado a un público enteramente blanco aunque los artistas fueran afro-americanos.<sup>6</sup> Ambos circuitos tenían en común el ser dirigidos por gerentes mayoritariamente blancos con tendencia a censurar los espectáculos y a perpetuar estereotipos, obligando en ocasiones a las artistas a interpretar canciones que ridiculizaban a los afro-americanos.<sup>7</sup> En estos circuitos despuntan entre 1907 y 1915 las que luego serían grandes divas del blues.

Cuando en 1920 las cantantes de blues empiezan a grabar, su labor artística se halla mermada por la censura de las compañías discográficas que ejercían un gran control sobre el material que se grababa para evitar el escándalo y la subversión. A pesar de que la protesta es limitada, las cantantes de blues crearon a través de sus canciones una conciencia social de corte feminista en la que converge la crítica racial, de género y de clase.<sup>8</sup> En este sentido Patricia Hill Collins subraya el hecho de que la mayoría de las mujeres afro-americanas no tenían acceso a la educación y que por tanto, las grabaciones de blues representan el primer documento que permite explorar la forma en que la mujer afro-americana de clase trabajadora cuestiona el sistema opresor.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> La comercialización y el éxito de lo afro-americano entre el público blanco son síntomas del “Primitivismo” como ideología dominante en los años veinte; es decir, el entusiasmo por lo inocente y sexualmente desinhibido, cualidades sesgadas atribuidas al “Otro” racial. Para profundizar en el tema del primitivismo y el blues véase el artículo de Anne DuCille “Blues Notes on Black Sexuality: Sex and the Texts of Jessie Fauset and Nela Larsen.” *American Sexual Politics: Sex, Gender and Race since the Civil War*, ed. John C. Fout (Chicago: UP of Chicago, 1993)

<sup>7</sup> Frecuentemente el “Circuito Blanco” recurría a actores que, pintados de negro, parodiaban a la comunidad afro-americana. Esta parodia de mal gusto recibe el nombre de “*minstrel show*” (ministrería) y tuvo su apogeo entre finales del siglo XIX y principios del XX, sobre todo en estados sureños.

<sup>8</sup> Angela Davis, *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holliday* (New York: Pantheon, 1998) 91.

<sup>9</sup> Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought* (New York: Routledge, 2000) 105-108.

Por razones de espacio limitaré mi estudio a dos cantantes de blues: “Ma” Rainey y Bessie Smith, sin duda los exponentes más destacados en la década de oro del Blues Clásico. Por un lado, “Ma” Rainey –también conocida como “Madre del blues” por ser una de las primeras en grabarlo– fue la cantante que compuso el mayor número de las canciones de su repertorio: de las 92 que grabó, Rainey compuso 43, dato fundamental al analizar la temática de su obra.<sup>10</sup> Muchas de las canciones de “Ma” Rainey tratan el tema del sexo de forma desinhibida, algo que tienen en común la mayoría de las cantantes de blues y por lo que se las criticó con saña. Si pensamos en el hecho de que durante la esclavitud los negros en EEUU eran considerados mercancía y la explotación sexual de las esclavas a manos de los patronos era una práctica común, la desinhibición sexual en el blues se convierte entonces en todo un símbolo de emancipación que refrenda la intención de la mujer afro-americana de librarse del yugo de la esclavitud y la posibilidad de libertad como sujeto y no como objeto en una sociedad racista y patriarcal.

Quizá la canción compuesta por “Ma” Rainey que mejor muestra el reclamo de libertad sexual es “Prove it on me Blues” (1928). Esta composición es pionera por tratar el tema del lesbianismo como otra opción:<sup>11</sup>

They said I do it, ain't nobody caught me

Sure got to prove it on me

Went out last night with a crowd of my friends

They must've been women, 'cause I don't like no men (Davis 238).

La ironía de la canción sugiere la confrontación entre las inclinaciones sexuales de la cantante a modo de confesión y la hipocresía de una sociedad homófoba. Paramount distribuyó un cartel para anunciar el lanzamiento de esta canción en el que aparecía la artista, luciendo traje de

---

<sup>10</sup> De las canciones restantes, 11 fueron compuestas por autores desconocidos, 11 por compositoras y 27 por hombres.

<sup>11</sup> Sandra Lieb en su biografía de “Ma” Rainey documenta la homosexualidad de la cantante que incluso fue arrestada en Chicago en 1925 por celebrar una “fiesta dudosa” con otras mujeres. *Mother of the Blues: A Study of Ma Rainey* (Boston: UP of Massachusetts, 1985)

chaqueta, corbata y sombrero, y bajo la inquisitiva mirada de un policía, trata de seducir a dos mujeres en una esquina (Lieb 125). De esta burda representación se deduce el intento de comercializar lo exótico.

Bessie Smith<sup>12</sup> también manifiesta su anhelo de libertad e igualdad sexual en canciones como “Empty Bed Blues” en la que evidencia el deseo sexual femenino: “he knows how to thrill me and he thrills me night and day (2) / He’s got a new way of lovin’ almost takes my breath away.” (Davis 277). Smith incide en la idea del placer unido al sexo como forma de autodeterminación ya que, durante la esclavitud, la función exclusiva del sexo para la mujer se limitaba a la procreación para que así los patronos pudieran contar con más generaciones de esclavos en el futuro.<sup>13</sup>

Otro tema tabú que algunas canciones desvelan es el maltrato físico hacia la mujer; por primera vez se hace pública la denuncia ante la violencia doméstica. En este sentido, Angela Davis apostilla que el blues es un género que no respeta los límites discursivos e ideológicos que separan lo público de lo privado (25); es decir, el blues no es sólo una forma de testimonio personal sino también colectivo y esto se debe a la influencia del modelo de tradición africana de pregunta y respuesta (*call-and-response*) que los esclavos empleaban al entonar sus canciones.<sup>14</sup> El resultado es que se desdibuja la frontera entre cantante/audiencia y entre lo privado/público, la experiencia personal pasa a ser colectiva. El blues rompe así el silencio socialmente impuesto acerca del abuso, “I’ve been Mistreated and I don’t Like it” de Bessie Smith da fe de ello:

I’m gonna leave here and the time ain’t long

---

<sup>12</sup> Bessie Smith grabó 157 canciones; 31 fueron escritas por ella misma, 19 por otras compositoras y 107 por escritores masculinos.

<sup>13</sup> Tera Hunter lleva a cabo un revelador estudio sobre la simbología del cuerpo en el baile que acompaña a la música blues en “‘Sexual Pantomimes,’ the Blues Aesthetic, and the Black Women of the New South.” *Music and the Racial Imagination*, ed. Ronald Radano y Philip V. Bohlman (Chicago: UP of Chicago, 2000)

<sup>14</sup> Un miembro del grupo llevaba la voz cantante y los demás o bien repetían lo que éste/a decía o contestaban con otras aseveraciones. Tras la abolición se mantuvo este modelo estructural; en los conciertos de blues la audiencia también participaba activamente con sus clamores.

Because my man has done me wrong

I've been mistreated and I don't like it, there's no use to say I do

I've been mistreated and I don't like it, so I must tell you. (Davis 300)

Siguiendo con el tema del maltrato, “Black Eye Blues” de Rainey representa de forma irónica pero también contestataria la violencia hacia la mujer: “Take all my money, blacken both my eyes / Give it to another woman, come home and tell me lies / You low down alligator, just watch me / Sooner or later gonna catch you with your britches down” (Davis 204).

El sarcasmo y el humor son recursos esenciales en el blues y apuntan a los orígenes históricos de esta forma de cultura popular; las raíces del blues se encuentran en la música de los esclavos, en la que el único modo de denuncia consistía en el uso del doble sentido y la ironía para enmascarar la protesta. En el caso del blues, el uso del sarcasmo también puede ser un instrumento para evitar la censura o simplemente para parodiar situaciones adversas. Así, en algunas canciones de Bessie Smith se expone una caricatura de la mujer que permanece en casa haciendo las tareas del hogar; “Safety Mama” es un ejemplo de ello (en este blues compuesto por Bessie Smith una mujer obliga a un hombre a que se quede en casa haciendo la faena como castigo a su comportamiento machista).

En la misma línea de crítica feminista hacia la injusta diferencia de roles entre hombre/mujer establecida por la sociedad, Bessie Smith canta “Washwoman Blues,” un alegato contra el sexismo y la explotación, esta vez desprovisto de ironía: “all day long I'm slavin', all day long I'm busting suds (2) / Gee, my hands are tired, washin' out these dirty duds” (Davis 349). En otra estrofa de la canción Smith deja claro que la única alternativa que se le brinda a la mujer afro-americana para subsistir es realizar servicio doméstico: “sorry I do washin' just to make my livelihood (2) / Oh, the washwoman's life, it ain't a bit of good.”

Junto con “Washwoman Blues” existe otro blues compuesto por Bessie Smith en el que la crítica social es también bastante explícita: “Poor Man's Blues”, la canción de protesta social más

significativa del Blues Clásico y pionera en el género de canción protesta que se desarrollaría a través de toda la música negra—en el jazz, el rhythm and blues, el funk y el rap.<sup>15</sup> Este blues fue compuesto por Bessie Smith y grabado en 1928, seguramente su tono irónico evitó la implacable censura del responsable de la sección “Discos de la Raza” de Columbia Records, única discográfica con la que grabó la cantante. En este blues Bessie Smith articula un complejo retrato de las relaciones entre clase y raza; acusa a la clase pudiente de la pobreza instaurada en la comunidad afro-americana y de la injusticia económica en EEUU: “While you’re livin’ in your mansion, you don’t know what hard times mean (2) / Poor workin’ man’s wife is starvin’, your wife is livin’ like a queen.” (Davis, 327-8) En esta estrofa la cantante subraya el lujo con el que vive la clase alta que llega a cegar la percepción de una injusticia económica que ellos mismos han creado y consolidado.

En “Poor Man’s Blues” se cita también el origen social de la criminalidad cuando acucian los malos tiempos:

Please listen to my pleadin’, ‘cause I can’t stand these hard times long,

Oh, listen to my pleadin’, can’t stand these hard times long

They’ll make an honest man do things that you know is wrong

Tal vez la estrofa más irónica de la canción sea la que se refiere a la participación de soldados afro-americanos en primera línea de fuego en todas las guerras en las que haya tomado parte EEUU y critica el patriotismo exacerbado de algunos negros e indigentes en América: “poor man fought all the battles, poor man would fight again today (2) / he would do anything you ask him in the name of the USA.”

La protesta social también se hace patente en las canciones de “Ma” Rainey; “Ma and Poor house Blues” escenifica un diálogo entre Ma Rainey y Papa Charlie Jackson, quienes relatan

---

<sup>15</sup> Angela Davis, “Black Women and Music: A Historical Legacy of Struggle.” *Wild Women in the Whirlwind*, ed. Joanne Braxton y Nicola McLaughkin (New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1990) 20.

con humor la traumática experiencia de la pobreza. Otra manifestación de la protesta social en el repertorio de Rainey es “Hustlin’ Blues,” una dura crítica contra la prostitución y la explotación sexual de la mujer negra que además depende económicamente de su abusivo protector.

En la década de éxito de las cantantes de Blues Clásico se crea un repertorio musical que forja una conciencia feminista y social que demuestra cómo la protesta también se puede llevar a cabo de manera oral, no sólo escrita. Estas mujeres constituyen “iconos” para otras afro-americanas por alzar su voz en contra de injusticias sociales, retratar tabúes sexuales y romper con los límites de las convenciones y lo considerado socialmente respetable.<sup>16</sup> Por desgracia, tras la Depresión económica de 1929, las ventas de discos comenzaron a descender estrepitosamente y con ella finalizó el apogeo del Blues Clásico para dar paso al Blues Rural masculino (*Country Blues*); los exponentes más destacados de éste último fueron “Papa” Charlie Jackson, Tommy Johnson y “Blind” Lemon Jefferson, entre otros.

A pesar de que las cantantes que crearon el Blues Clásico dejaron de grabar discos, la influencia estilística y temática del blues femenino continuó. Una década más tarde, en 1939, la cantante Billie Holiday<sup>17</sup> grabaría el himno antirracista compuesto por Lewis Allen:<sup>18</sup> “Strange Fruit.” La canción describe de manera metafórica un brutal linchamiento en el sur y de los temas que interpretó Holiday, éste es sin duda el que recibe mayor influencia del Blues Clásico:

Southern trees bear a strange fruit,  
 Blood on the leaves and blood on the root,  
 Black body swinging in the southern breeze,

---

<sup>16</sup> Hazel V. Carby, “‘It Jus Be’s Dat Way Sometime’: The Sexual Politics of Women’s Blues.” *The Jazz Cadence of American Culture*, ed. Robert O’Meally (New York: Columbia UP, 1998) 480

<sup>17</sup> Aunque la estructura formal del blues no aparezca en su repertorio, la influencia estilística y temática del Blues Clásico es constante en su obra y con “Strange Fruit” continúa la protesta a través de la música.

<sup>18</sup> Lewis Allen era el *nom de plume* usado por Abel Meeropol, un activista político judío que se involucró en el movimiento comunista de la época y que más tarde adoptaría a los hijos de Julius y Ethel Rosenberg, ejecutados en 1953.



Strange fruit hanging from the poplar trees...<sup>19</sup>

Columbia, la compañía para la que Holiday grababa habitualmente, se negó a lanzar la canción por considerar que ofendería a los sureños y que no se vendería por ser subversiva. Commodore Records, una compañía independiente recientemente surgida aceptó que la artista grabara “Strange Fruit” con ellos. Con el tiempo, la canción se convirtió en la más famosa de la artista; la revista *Time* la denominó “canción del siglo”.

Los regios apodos que sus admiradores dedicaron a las cantantes de blues, muestran la alta estima en que se las tuvo. Por mencionar algunos ejemplos, Bessie Smith fue la “Emperatriz del Blues”, Ida Cox “la Reina sin corona del blues” y Clara Smith “la reina de los gimientes”. Se erigieron en imágenes de autodeterminación y lucha contra el sistema; aún hoy en día se siguen tomando como modelos de protesta y como transmisoras de un legado cultural primordial. La figura transgresora y contestataria de la cantante de blues se hace patente en muchos ámbitos de la cultura afro-americana contemporánea: en la literatura (Gayl Jones, Toni Morrison, Alice Walker, Shirley Anne Williams y Gloria Naylor son los ejemplos más destacados de la influencia del blues femenino en su obra), en la música (Nina Simone, Tracy Chapman o Erykah Badu son claros exponentes) y por supuesto, en la crítica feminista de los últimos años que las considera predecesoras en la lucha por los derechos de la mujer negra.

---

<sup>19</sup> David Margolick, *Strange Fruit, Café Society, and the Early Cry for Civil Rights* (Philadelphia: Running P, 2000) 160.