



Raj Kuter

**La taberna negra o “The Barrel House”
como espacio colectivo donde se originó el
blues**

Madrid, 2020

bakakai@libreriabakakai.net

Colección: Clásicos mínimos y Galeatus

Fecha de Publicación:

Número de páginas: 11

I.S.B.N. 978-84-690-5859-6

**Archivo de la Frontera: Banco de recursos históricos.
Más documentos disponibles en www.archivodelafrontera.com**



Licencia Reconocimiento – No Comercial 3.0 Unported.

El material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial.



El *Archivo de la Frontera* es un proyecto del **Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales (CEDCS)**, bajo la dirección del Dr. Emilio Sola.

www.cedcs.org

info@cedcs.eu

La importancia de la taberna negra o barrel house como espacio colectivo donde se originó el blues

Durante la época de la esclavitud, aparte de la iglesia como único espacio público de sociabilidad permitido, el barracón era el ámbito principal en el que los esclavos podían relacionarse sin que mediara la presencia del amo (ni la del párroco). Limitado a la dotación de esclavos que trabajaban en una plantación y ahí cohabitaban, la relación entre ellos tenía que ser forzosamente endogámica. Estos *community rooms* situados en las lindes de la plantación, donde había reuniones esporádicas para bailar y cantar, fueron derivando con el tiempo en los llamados *jook joint* o *barrel house*, ruidosas y destartaladas tabernas que poblaron las encrucijadas rurales y las afueras de pueblos y ciudades, primeros lugares donde los afroamericanos pudieron tocar música y divertirse libremente tras la abolición del esclavismo. Allí, las danzas grupales en corro o anillo desembocaron en bailes de pareja más desenfundados, conocidos como *jigs* y *reels*.

Tanto los espirituales como los blues son oraciones, según veía Sidney Bechet, el gran clarinetista de Nueva Orleans, solo que «unos rezan a Dios y otros a lo humano. Es como si los unos estuvieran diciendo “Oh, Dios, déjame ir”, y los otros, “Oh, Señor, déjame ser”». Como alternativa a la casta profesional de predicadores surgen estos portavoces del sentir común y decir popular a través de una música que vehiculaba la desesperanza y frustración de eso que llamamos pueblo; atrayendo a grandes audiencias en reuniones de viveza similar, «proporcionaban muy frecuentemente los canales comunes expresivos de alivio que habían sido en gran parte usufructos de la religión en el pasado», escribe Angela Davis (*Blues Legacies and Black Feminism: Gertude «Ma» Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*, 1999). El músico o cantante, como el artista en general, cobra el papel de portavoz del grupo, al que no interesan tanto los problemas privados como verse reflejado y cohesionarse en la experiencia común. La audiencia de clase trabajadora veía reflejada su vida en el trabajo de estos cantantes.

El blues surgió, pues, como forma de expresión de la clase trabajadora que no se hacía ilusiones respecto a su redención o a recibir una supuesta gracia divina, ni estaba representada, por otra parte, en la cultura elitista de la minoría negra pudiente cuyo objetivo era integrarse en la sociedad capitalista



norteamericana en igualdad de condiciones; sencillamente anhelaba vivir una vida menos dura y poder expresar sin tapujos sus actitudes, para las que no había lugar en la escuela o la iglesia. En *Preachin' the Blues* [‘Predicando los blues’, 1927], Bessie Smith utiliza el doble sentido de la expresión *good jelly roll*: «No vengo a tratar de salvar tu alma / Tan solo a enseñarte cómo gozar tu vulva» (o también cómo «tener un buen coito»). Frente a

la religión, el blues era un arte real: mientras los espirituales hablaban de mansedumbre y de servir a dios, fuera del templo los blues trataban de los problemas reales de la gente de la calle, las granjas y los caminos: una música insertada «en la vida cotidiana de la gente, que reflejaba ampliamente y ayudó a construir una nueva conciencia negra», «predicando acerca del amor sexual, articulando una experiencia colectiva de la libertad, dando voz a la evidencia más poderosa que existía para mucha gente negra: que ya no existía la esclavitud» (A. Davis) y que, por tanto, uno o una podía escoger libremente sus relaciones tanto como decidir sobre sus movimientos.

En los pueblos situados a lo largo del río Misisipi operaban pequeñas formaciones que solían actuar en la calle o en tugurios locales, las mencionadas *barrel houses* o *jook joints*, en el caso de clientela negra, y los *honky-tonks* para inmigrantes blancos. Tras la abolición del esclavismo empezaron a florecer en el agro estos locales destartados, como derivados de las antiguas barracas de esparcimiento en los campamentos cercanos a las plantaciones, en los cruces de caminos, las estaciones de ferrocarril y a las afueras de los núcleos urbanos, puesto que las leyes segregacionistas prohibían a los negros frecuentar los locales del centro. Para los trabajadores de las compañías madereras, sometidos a un régimen disciplinario similar al de las prisiones, encerrados en campos de trabajo a menudo separados del exterior por alambradas de espino, era el único lugar donde podían gastar unas horas bebiendo y bailando. A veces se trataba literalmente de establos de madera con el suelo de tierra acondicionados de la manera más rudimentaria para la diversión: dos barriles sostenían un tablón donde la compañía expedía bebidas, reembolsándose así una parte de la ya exigua paga de los trabajadores que allí acudían los fines de semana a desfogarse al son de una guitarra; otros, contaban en un rincón con un desvencijado piano de pared con las tripas fuera, donde un pianista competía con el bullicio cantando a gritos y aporreando el teclado de manera ruda, más eficaz, incitando a mover el esqueleto. Frecuentados en su mayoría por el proletariado y lumpenproletariado afroamericanos, en estos ruidosos bares de mala reputación se bebía, se oía música, se bailaba con atrevida fricción y se jugaba bajo apuestas, todo ello desordenadamente. De ahí salió un estilo de música poco refinado, bronco y desenfrenado, mezcla de blues rural, canciones populares y tonadas ragtime de influencia caribeña.



Bunk Johnson, uno de los primeros cornetistas de aquello que se conocía como música caliente, afirmaba que lo único que se escuchaba en los *barrelhouse* eran blues, de la noche a la mañana. En oposición a la rutina de una vida laboral dura y como ruptura momentánea de las condiciones de pobreza, el blues caliente, jass primitivo o protojazz (*ratty music*) se escuchó por primera vez en tabernáculos de barrios proletarios considerados de mala nota. Su audiencia era de clase trabajadora mayoritariamente negra, y una buena parte, gente de vida alegre. Zora Neale Hurston,

folclorista y novelista del llamado «Renacimiento de Harlem», trabajó durante su juventud de camarera a lo largo de los campos de Florida. «Una buena parte del lado áspero de esta vida tuvo lugar en las *jook joints* [o *juke joint*, taberna similar a la *barrelhouse*]. Tal lugar es la cuna del blues y la canción de trabajo. Allí se hacen y pasan de boca en boca de los trabajadores itinerantes, de un campo a otro. Estas personas han dado al mundo los blues, las canciones de trabajo, la guitarra pellizcada a la manera de los negros y el modo de tocar el piano que hizo célebre a Fats Waller». En su ensayo «Characteristics of Negro Expression», Neale Hurston, una mujer políticamente conservadora, fue incluso más allá al escribir: «Musicalmente, el Jook es el lugar más importante en América, porque en sus confines malditos y malditos ha nacido la música secular conocida como blues, y en el blues se ha fundado el jazz».

La prodigalidad de tabernas ayudó a generar un espacio de sociabilidad al margen de los tabúes de la sociedad acomodada; espacio en el que una audiencia muchas veces no segregada escuchaba *pork chop music* (el estilo lento y tabernario de jass-blues), subrayado como *rutty* (literalmente lleno de baches) o *ratty* (de rata, que alude tanto a andrajoso como a enojado), cuya mezcla de influencias lo volvía además racialmente impuro: *bump* (batacazo, sacudida), *hot* (caliente), *stink* (hediondo), *sticky* (pringoso), son otros calificativos en boca de algunos músicos pioneros para tratar de describir el jazz primitivo, que ninguno conoció en un primer momento con ese nombre. Según W. C. Handy, cuando un grupo de músicos tomaba un tema popular y lo transformaba, a eso lo llamaban *faking*, es decir que «falsificaban» o adulteraban la pieza original. Lo paradójico es que, actuando así, podían ofrecer algo auténtico: *put in the alley*, algo así como situarse en la pista de bolos (literalmente en el callejón o en el paseo), era la expresión que utilizaban en el sur los músicos cuando estaban dispuestos a atacar una sesión de blues terrenal (referida también a tocar o cantar con vigor música auténtica, verdaderamente salida del alma).

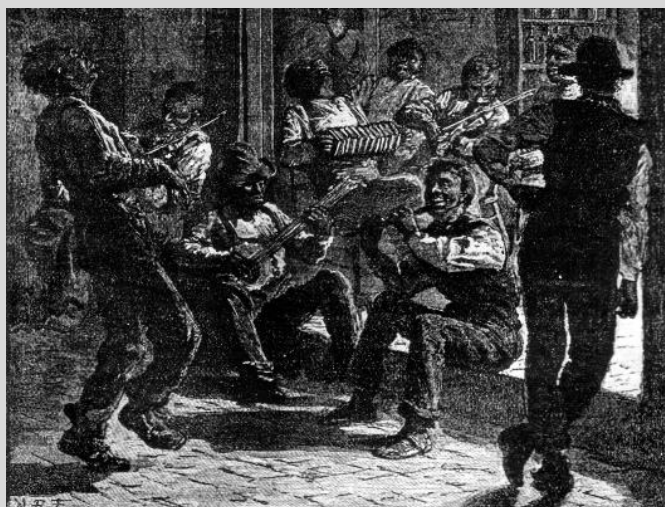


Si bien la calle es importante como espacio de manifestación colectiva del discurso público (meriendas campestres, celebraciones, funerales, desfiles y otros eventos en movimiento), la caverna y sus noctámbulos cavernícolas lo son quizá en mayor medida al crear un espacio y un ambiente desinhibidos donde canalizar la expresión de lo que James Scott llamó el discurso oculto, las verdaderas actitudes (Los dominados y el arte de la resistencia, 2003).

La taberna será foco subversivo, atmósfera de libertad animada por el alcohol, lugar para la transmisión de la cultura popular, dice Scott recordándonos que la taberna y el café obrero sirvieron durante el siglo XIX en Europa, en un periodo en que las reuniones de trabajadores eran sistemáticamente prohibidas, como centros de reunión y conspiración

—aun infestados de infiltrados, espías y soplones— donde podían expresar su discurso oculto con mayor libertad. Así como los negros conocían bien el mundo blanco —no habían dejado atrás sus plantaciones, habían servido en sus hogares, cuidado incluso de sus hijos, etc.—, los blancos no conocían apenas nada del mundo de los negros. Una constante en la vida de los afroamericanos en los Estados Unidos, antes y después de la esclavitud, debida a los ataques y humillaciones que sufrían por parte de los amos blancos, será ocultarse de ellos o al menos tratar de pasar desapercibidos. El cafetín, el tugurio, el club situado en un sótano, trastienda o trasera de cualquier establecimiento son, en este sentido, lugares propicios para crear un ambiente comunal, sin público de pago al que atender o contentar. «Paradójicamente —dice Robin Kelley al analizar el trabajo organizado en las comunidades afroamericanas del Sur («We Are Not What We Seem: Rethinking Black Working-Class Opposition in the Jim Crow», 1993)—, la segregación facilitó la creación y el mantenimiento de sitios sociales no autorizados y no censurados, en los que los trabajadores negros podían articular libremente la transcripción de lo ocultado. Las ordenanzas Jim Crow aseguraban que las iglesias, los bares, los clubs sociales, las barberías (¡el sueño del hombre blanco turbado con la imagen del negro blandiendo una navaja de afeitar!), los salones de belleza y los callejones seguían siendo un espacio “negro”». Libres del ojo vigilante de la autoridad blanca y de la medicina moralizante del negro de clase media, es en estos lugares donde los músicos adquieren sus maneras dando rienda suelta a su propia expresividad y contagiando al resto, incitándolo incluso sexualmente a través de la música, tal como aparece en Trombone Cholly, otro blues de Bessie Smith: *«Oh, Cholly, sopla esa cosa, ese resbaladizo trombón / Haz que hable, haz que cante, Lordy, ¿de dónde sacaste ese tono? / [...] / Oh, Cholly, haz que cante, ese trombón deslizante / Incluso podrás hacer que un rey caiga de su trono / Y hasta romperse una pierna, lo sé, bailando el charlestón mientras tú soplas»*. En un momento de su novela *The Outsider* (1953), Richard Wright habla del jazz como del lenguaje musical de la amoralidad satisfecha, éxtasis de los impenitentes, síncope emocional de sus frustraciones e incapacidades para encauzar una revuelta social de miras más amplias. «Por supuesto, la cultura popular de la clase obrera negra fue creada más para dar placer que para desafiar o explicar la dominación —dice por su parte Kelley—. [...] para los miembros de una clase cuyos largos días estaban dedicados al trabajo asalariado y mal pagado en entornos impregnados por el racismo, los lugares donde podía darse el esparcimiento eran espacios relativamente libres para articular quejas y sueños. Lugares que permitían a los afroamericanos recuperar sus cuerpos, reencontrarse con ellos, estar juntos. Dos de los sitios más populares eran los salones de baile y los clubs de blues. A pesar de la oposición de líderes religiosos negros y segmentos de la clase media negra, así como de muchos empleadores blancos, los trabajadores negros de ambos sexos sacudían, retorcían y hacían alarde de sus cuerpos sobrecargados de trabajo, bebían, hablaban, reforzando su sentido de comunidad. Ya fuera el llamado y la respuesta de las letras de un bluesman o la visión de cientos moviéndose al unísono sobre una pista de baile de madera pulida, la forma y el contenido de tales actividades de ocio eran inconfundiblemente colectivos. La cultura popular afroamericana puede caracterizarse por ser una alternativa. La mayoría de la

gente iba a fiestas, bailes y clubs para escapar del mundo de las líneas de montaje, las líneas de socorro y las líneas de color y dejar de momento las batallas individuales y colectivas contra el racismo, el sexismo y la privación material. Pero la búsqueda de los placeres sónicos, viscerales de la música, y la comunión de los placeres sensuales de la comida, la bebida y el baile no era solo para escapar de las vicisitudes de la vida en el Sur. Comprometían a personas que tenían un conocimiento compartido de las formas culturales, personas con las que se sentía parentesco y se compartía el combate del día a día o la última broma, el surtidor gramatical vernáculo y el vocabulario atropellado para articular la belleza y la carga de sus vidas. Los lugares de ocio les permiten expresarse de forma explícita, particularmente a las mujeres, cuya sexualidad a menudo se veía amenazada por el acoso de los empleadores. Saber qué ocurre en estos espacios de placer —concluye Kelley— puede ayudarnos a entender la solidaridad que los negros han mostrado en las reuniones de masas políticas, iluminar los lazos de comunión que se encuentran en congregaciones y asociaciones voluntarias, y desvelar los conflictos a través de las barreras de clase y género que moldean y limitan las luchas colectivas.»



El jazz interracial de los black-and-tan clubs

Pues bien, sabemos que esos espacios de placer sirvieron además para derribar las barreras raciales impuestas por los códigos supremacistas de la Norteamérica angloamericana. En los núcleos urbanos, la vida nocturna contaba con locales ampliamente delimitados para gente blanca y gente de color, solo mezclados en aparente igualdad de condiciones en los clubs mixtos, los llamados *black-and-tan*. De 1917 a 1921, los clubs y salas de baile donde podía escucharse la nueva música ascendieron en Chicago a unos 80 establecimientos, la mayor parte regentados por afroamericanos y con entrada no segregada por el color de piel. Club netamente negro, pero no segregado, los Jardines Royal se transformaron en 1921 en Lincoln Gardens, convirtiéndose en el epicentro de la escena jazzística de Chicago hasta las navidades de 1924, cuando quedó destruido en un incendio. Más allá de que en este tipo de locales se desarrollara la escena del jazz caliente, la característica fundamental de los llamados *black-and-tan clubs*, generalmente más pequeños y licenciosos, fue la interconexión entre razas. Según el estudio *The Negro in Chicago...* elaborado en 1922 por la Comisión sobre Relaciones Raciales de Chicago: «La íntima asociación de negros y blancos en los cabarets del South

Side ha ocasionado frecuentes y acaloradas protestas. Se ven hombres negros con mujeres blancas y hombres blancos con mujeres negras. Aunque las parejas mixtas constituyen algo menos del 10 por ciento, esta mezcla ha caracterizado las relaciones que allí se establecen. Estos establecimientos, con su venta de licores y el baile grosero y vulgar, son altamente peligrosos para la moral, la ley y el orden establecidos, y una molestia para los barrios en los que están localizados. Son utilizados como lugares de diversión tanto por parejas blancas que viven en otras secciones de la ciudad, como por parejas de negros que viven cerca de ellos».

Durante la década de los veinte, la prensa afroamericana también atacó los *black-and-tan* por su carácter pernicioso y su desmedida proliferación en las zonas residenciales de color. Ofensiva seguida de ataques similares por parte de los periódicos locales blancos, que enfatizaron sobremedida esta mezcla de razas como fuente de disturbios. Haciéndose eco de la prensa, el informe de 1922 recogía: «Los habituales de estos resorts



responden generalmente al tipo de los buscadores de placer irresponsables, con frecuencia viciosos e inmorales. La prensa y varias de las agencias cívicas han criticado violentamente estos lugares como una amenaza, pero en sus ataques el énfasis se ha ido desplazando generalmente hacia la moral y a despertar un sentimiento contra la mezcla de razas. En innúmeras ocasiones la policía ha sido instada a cerrar los lugares en los que se dan este tipo de relaciones. En la mayoría de los casos no lo han hecho, indicando como razón que, aunque la mezcla sea indeseable, no existe ley que prohíba tales contactos ni se dan evidencias de violaciones de leyes tales como las relativas a la venta de licores o a la decencia, necesarias para justificar su cierre». A pesar de esta noticia, multitud de otras informaciones indican redadas habituales sobre parejas mixtas en las que siempre resultaba detenido el elemento de color, quedando el blanco o blanca sin cargos.



A partir de 1910 se había ido notando un incremento de la presión policial sobre los barrios bajos con el punto de mira puesto en el Levee, la zona «roja» de los muelles. La vigilancia y las redadas respondían a las demandas de los líderes cívicos de la ciudad,

respaldados por los informes de los «científicos sociales» de la Universidad de Chicago, embarcados en una cruzada moral para frenar la «propagación del vicio». Esto hizo que las actividades ilícitas se desplazaran hacia el sur, instalándose en las áreas de población negra. En lo que atañía a los músicos populares, al actuar principalmente en locales de diversión y «palacios de placer», a menudo vinculados al crimen organizado, siguieron emparentados con este en la imagen depravada que de ellos se habían formado los higienistas, lo cual en última instancia no era sino una excusa para controlar y segregar a los afroamericanos del resto de la ciudad. Así, el «jazzbo» o músico de jazz era visto del mismo modo que el gánster, el tahúr, el abogado sin escrúpulos, la corista y cualesquiera otras ocupaciones consideradas no respetables. Por su parte, los líderes tradicionales de la comunidad afroamericana advirtieron en la cultura musical de los migrantes un desdoro para la imagen social que se habían labrado, la de una clase media negra respetable, a la que ahora podía responsabilizarse de la decadencia urbana que se achacaba a sus congéneres de raza. Sobre la diferencia racial, pesaba la distinción de clase que imponían unas instituciones jerarquizadas y obsesionadas con el refinamiento y el buen gusto, los bailes de sociedad y las corales religiosas, despreciando la cultura musical de la clase trabajadora y migrante por considerarla analfabeta. Y el mundo nocturno de los clubs resultó, por ende, anatematizado.

«La prensa alimentó la indignación pública con descripciones provocativas de los clubs» (Amy Absher, *The Black Musician and the White City: Race and Music in Chicago, 1900-1967*, 2014), indicando que en ellos solían comenzar los disturbios. He aquí la descripción de un domingo por la mañana en el Pekin Theater, donde se daban «todos los tonos del arco iris racial, el negro, el moreno y el blanco, [entregados al] baile y la bebida»:

«La multitud empezó a llegar. Apareció un poderoso negro con dos chicas blancas. Un hombre blanco con cicatrices entró con tres niñas muy pintadas. Unos hombres que parecían regresar de los Yards [zona de trabajo en los mataderos] arribaron con dos mujeres, una de pies pesados, la otra riendo histéricamente. / [...] / A la una el lugar estaba lleno. Mientras tanto, un hombre de color había estado tocando algodonosos blues sincopados en el piano, todos cantados por una chica de color. Las mesas estaban llenas a las dos de la tarde; hombres negros con chicas blancas, hombres blancos con chicas amarillas, viejas, jóvenes, todas con el [aire de] abandono suscitado por el whisky ilícito y la música. El Pekín es de nuevo el Pekín de hace años. Solo que más» (*Chicago Daily Tribune*, 16-2-1920).

Dada la inquina de los respetables diarios blancos, los papeles negros, a pesar de que desaprobaban que tales locales estuviesen concentrados en sus barrios, puerta con puerta de sus iglesias, escuelas y asociaciones, pasaron a la defensiva, razonando de esta manera: «El punto que les duele es el contacto. Estos lugares se encuentran en los barrios negros más densamente poblados. Pero la asistencia es voluntaria y, por lo tanto, puede darse en ellos cualquier tipo de relación sin que exista manejo de

inocentes blancos para forzarlos a entrar en la sociedad de los negros. Ningún negro va husmeando alrededor de las luces altas de las zonas Oeste o Norte buscando compañerismo blanco. Pero esa no [parece ser] la cuestión. Cuando se analiza esta antipatía se hace evidente que existe una intención bien definida de demostrar que cualquier relación que escape bruscamente de la establecida entre dueño y sirviente es incorrecta. [...] / Pero que una mujer blanca baile con un hombre de color o un hombre blanco lo haga con una mujer de color no significa que, de ello, haya de seguirse un motín. Las personas que bailan juntas no son tan propensas a pelear como las personas que se mantienen a distancia y se tildan unas a otras de malvadas».

En la zona de Chicago denominada «Blanck and Tan Belt», una docena de estos establecimientos mixtos, clubs simples, normalmente pequeños y con iluminación íntima, estaba concentrada alrededor de la calle 35, adonde podía acudir un chico blanco «si no te importa compartir tu novia y tu bebida con la fila de pretendientes negros», según *The Chicagoan*. El Apex era descrito por este magazine como un *black-and-tan* cabaret con un toque intelectual a lo Harlem, público a la última moda (tolerados algunos chicos y chicas blancos) y local «razonablemente discreto» decorado con cortinas a listas escarlatas y grises, una sala con una pista de baile y una orquesta al fondo; «una excelente banda de baile», la de Jimmy Noone, descuella entre las caras negras de camareros y entretenedores en un establecimiento que nunca cerraba. El reportero comparaba las sonrisas de aquellos camareros con las más desencajadas del público blanco, y apostillaba: «Después de todo, la gente acude a estos lugares de color para perder el equilibrio». En el Café Louisiane, en South Michigan, abierto hasta la madrugada, daban la mejor comida criolla y había música para bailar. El Granada (zona Norte), decorado a la manera exótica arábigo-andaluza, era cómodo, tenía fina orquesta, un órgano, un sistema de reproducción sonora sin igual y una pantalla de proyección de películas. En el Avalon (zona Sur), club con decoración morisca diseñado por un arquitecto sueco, pasaban películas con acompañamiento de músicos y actores en vivo (irlandeses). El Alabam era club de baile rústico, con troncos pintados en las paredes y una rodaja de sandía iluminada por un foco. El Sunset, con animada pista



de baile, tenía capacidad para 424 personas, agolpándose en sus concursos de charleston cada viernes por la noche, «y no se podía entrar al lugar a menos que estuvieras allí temprano», según recordaba Louis Armstrong. El Apex Club, más pequeño, tenía capacidad para 175. La nota distintiva de estos locales «extremadamente informales» («lo más refinado y vulgar de ambas razas se mezcla en la diversión de un *Black and Tan*», «y este fenómeno perverso no tiene nada que ver con el color») era la de un insistente tom-tom. En el Sunset Cafe, un lujoso club, cuyo propietario, Joe Glaser, estaba relacionado con el sindicato del crimen (fundador de la Associated Booking Corporation, la más grande agencia dedicada exclusivamente a artistas negros, se convertiría en el representante de Armstrong en 1935), el maestro de ceremonias o productor de espectáculos era Ralph Cooper (también del Grand Terrace y, más tarde, del Apollo neoyorquino), quien introdujo en Chicago a la banda de Cab Calloway. Como puede apreciarse, había una tupida red de gerentes de club y representantes de orquestas, tejida entre Chicago y Nueva York, llevando y trayendo músicos. Se cuenta que la especialidad de los Charley Edgard's Melody Boys, actuando en el Sunset, era la *blue note* de su primer corneta, un tal Professor Jassbo que, dominado por una especie de raptó místico, arrastraba tras de esa nota magnífica y desviada al resto de la banda; «Jass, más jass», exclamaba el público al oírle tocar, y de ahí otro posible remonte genealógico del término (pero a algún gracioso podrían entrarle ganas de borrar la J inicial, quedando la palabra en *ass*, culo, por lo que *patinando* se habría llegado hasta *jazz*).



Apéndice

Ma Rainey - Barrel House Blues

Gertrude «Ma» Rainey (1882-1937) fue una de las primeras cantantes de blues



afroamericanas, autora de buena parte de los hasta 100 blues que grabó durante los años veinte del siglo pasado, con gran suceso público, cuando ésta era la música mayormente consumida por la clase trabajadora negra en los Estados Unidos. Comenzó a actuar a la edad de doce años como parte de un espectáculo local en Columbus (Georgia), «A Bunch of Blackberries», y en espectáculos itinerantes de minstrels. Casada con Will Rainey, ambos trabajaron como Rainey & Rainey, «The Assassinator of the Blues», en espectáculos de carpa, circos y teatros de vodevil negro. Aunque domiciliada en Chicago, Ma

Rainey viajó por todo el sur durante dos décadas con sus shows de blues rural en los que no faltaban varios comediantes, hasta nueve bailarinas y cinco músicos sobre el escenario. Una de las bazas que jugó para atraer a las audiencias negras —y contestar de paso con su misma moneda al segregacionismo impuesto socialmente en Norteamérica— fue el negarse a reclutar en su troupe a nadie que tuviese la piel más clara que ella. Sterling Brown, bardo del llamado Renacimiento de Harlem cuya poesía estaba influida por el blues, el jazz, los espirituales y las canciones folk de trabajo, dedicó a Ma Rainey unos versos en los que nos habla de su tremendo poder de convocatoria: cuando ella llegaba a un lugar, la gente en muchas millas alrededor, de los campamentos madereros a los asentamientos fluviales, gente que lo había perdido todo tras las inundaciones y no tenía a dónde ir, se movilizaba para escucharla «hacer sus cosas»: «Cántanos tu canción... Manténnos fuertes... en contacto con nosotros mismos». Comparto la opinión de Howard Zinn cuando dice (en «La resistencia y el papel del artista») que «La gente en el mundo del entretenimiento tiene la posibilidad de llegar a un mayor número de personas que nosotros, y si se pierden la oportunidad, entonces nos están privando a todos de una ocasión muy especial» de ver y oír trasmitido un mensaje sincero. Rainey no desperdició esa ocasión, haciendo llegar a grandes masas —en especial a las mujeres afroamericanas de extracción popular— un mensaje de independencia respecto a la construcción del sujeto femenino de su época, mostrándose sexualmente liberada de la ortodoxia interna impuesta en las representaciones dominantes. Barrel house blues fue su tercera grabación, efectuada para la serie racializada del sello Paramount, en Chicago, en diciembre de 1923, acompañada de los Blues Serenaders de la pianista Lovie Austin.



[02. Ma Rainey - Barrel House Blues.mp3](#)