

Sentidos del viaje en el discurso musical del blues

Roosevelt «Grey Ghost» Williams y «Lonesome Traveller»*

Josep Pedro

Recibido: 29.03.2016 – Aceptado: 15.05.2016

Titre / Title / Titolo

Sens du voyage dans le discours musical du blues: Roosevelt “Grey Ghost”

Williams et “Lonesome Traveller”

Meanings of travel in the musical discourse of blues: Roosevelt “Grey Ghost” Williams and “Lonesome Traveller”

Sensi del viaggio nel discorso musicale del blues: Roosevelt “Grey Ghost” Williams e “Lonesome Traveller”

Resumen / Résumé / Abstract / Riasunto

El objetivo de este artículo es investigar, desde una perspectiva comunicativa, socio-semiótica y etnomusicológica, la construcción de sentido sobre el viaje y el estilo de vida itinerante (*hobo*) en el discurso musical del blues. Primero realizaremos una contextualización histórica del viaje en la tradición afroamericana, y después analizaremos el caso del legendario músico texano Roosevelt «Grey Ghost» Williams (1903-1996) y de su composición «Lonesome Traveller» («viajero solitario»), en la que se representa el sujeto y estilo de vida *hobo* (trabajador migrante y sin hogar). En ese proceso, discutiremos el sentido del viaje como imposición y el sentido del viaje como signo de independencia y libertad, señalando finalmente la complementariedad entre ambos.

Dans une perspective communicative, socio-sémiologique et ethnomusicologique, l'objectif de cet article est d'étudier la construction du sens du voyage et le mode de vie itinérant (*hobo*) dans le discours musical du blues. Nous allons d'abord faire une contextualisation historique du voyage dans la tradition afro-américaine, puis nous allons analyser le cas du légendaire musicien du Texas Roosevelt «Grey Ghost» Williams et sa chanson «Lonesome Traveller» («voyageur solitaire»), dans laquelle sont représentés le sujet et le style de vie *hobo* (travailleur migrant et sans-abri). Dans le processus, nous allons discuter le sens du voyage comme imposition et le sens du voyage comme signe d'indépendance et de liberté, affirmant la complémentarité entre les deux.

From a communicative, socio-semiotic and ethnomusicologic perspective, the aim of this article is to explore the construction of meaning of travel and itinerant lifestyle (*hobo*) in the musical discourse of blues. First we will provide a historical contextualization of travel in the African-American

tradition, and then we will analyze the case of the legendary Texan musician Roosevelt «Grey Ghost» Williams (1903-1996) and his song «Lonesome Traveller», in which the hobo subject and lifestyle are represented. In this process, we will discuss the meaning of travel as an imposition and the meaning of travel as a sign of independence and freedom, finally affirming the complementarity between them.

Da una prospettiva comunicativa, socio-semiotica e etnomusicologica, lo scopo di questo articolo è quello di indagare la costruzione del senso del viaggio e lo stile di vita itinerante (*hobo*) nel discorso musicale del blues. In primo luogo avremo una contestualizzazione storica del viaggio nella tradizione afro-americana, e poi analizziamo il caso del leggendario musicista texano Roosevelt «Grey Ghost» Williams (1903-1996) e la sua canzone «Lonesome Traveller» («viaggiatore solitario»), in cui sono rappresentati il soggetto e stile di vita *hobo* (lavoratore migrante e senza casa). In questo processo, si discuterà il senso del viaggio come un'imposizione e il senso del viaggio come un segno di indipendenza e di libertà, affermando finalmente la complementarità tra di loro.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Discurso musical; blues; viaje; *hobo*; cultura afroamericana; Grey Ghost

Discours musical; blues; voyage; *hobo*; culture afro-américaine; Grey Ghost

Musical discourse; blues; travel; hobo; African-American culture; Grey Ghost

Discurso musicale; blues; viaggio; *hobo*; cultura afroamericana; Grey Ghost

* Este trabajo ha sido realizado con el apoyo de un contrato FPU (Formación de Profesorado Universitario), financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Doy las gracias al Departamento de Comunicación de la Universidad de Texas en Austin por recibirme como investigador visitante y a los trabajadores del Dolph Briscoe Center for American History Center, especialmente a John Wheat and Kathryn Kenefick, por su asistencia en la consulta documental. También agradezco a Harold McMillan su ayuda en la transcripción y discusión de la canción analizada.

1. Introducción

Este artículo forma parte de una investigación de tesis sobre los procesos de apropiación, diálogo e hibridación en las escenas musicales de blues en Austin y Madrid. Como parte del interés en la interpretación y la composición musical, me propongo explorar el discurso del blues en el contexto de segregación y discriminación racial impuesto por el sistema legislativo de *Jim Crow* (1877-1965) en el sur de EE.UU. Analizaré el caso del legendario cantante-pianista texano Roosevelt «Grey Ghost» Williams (1903-1996) y dirigiré la atención a su composición «Lonesome Traveller» («viajero solitario»), en la que se representa el sujeto y estilo de vida *hobo*.¹ El objetivo es investigar, desde una perspectiva comunicativa, socio-semiótica y etnomusicológica la construcción de sentido sobre el viaje y el estilo de vida itinerante (*hobo*), temas centrales en la experiencia humana que tienen una importancia fundamental en la cultura afroamericana y cuyo estudio resulta especialmente interesante durante *Jim Crow*.

La elección del músico «Grey Ghost» y de su canción «Lonesome Traveller» como objeto de estudio responde a varios motivos. Por una parte, su figura es tremendamente atractiva por su estilo particular y ecléctico, por su personalidad misteriosa y por su intensa historia de vida. Reconocido como una leyenda (todavía considerablemente desconocida), «Ghost» está estrechamente vinculado al blues de Texas y a la escena musical de Austin, la autoproclamada «capital mundial de la música en vivo», aunque su trayectoria se caracterizó por la movilidad propia del *hobo*. Estilísticamente, pertenece a la tradición de pianistas afroamericanos del centro de Texas, en la que también se enmarcan las carreras de Robert Shaw, «Whistlin» Alex Moore y Lavad Durst. Eclécticos, tradicionales pero renovadores al mismo tiempo, estos cantantes-pianistas destacan por su naturaleza artística transicional, a mitad camino entre el origen rural del blues y su transformación urbana. Más concretamente, la música de «Grey Ghost» se caracteriza por la hibridación entre el estilo de piano *barrelhouse*, propio de la cultura sureña del blues, y ele-

mentos modernizadores del vodevil, el ragtime, el jazz tradicional, el boogie-woogie y el waltz.²

Además, pienso que el análisis de «Lonesome Traveller» plantea una interesante confusión, complementación y contradicción entre el discurso sobre el viaje que encontramos en la biografía y la identidad personal de «Grey Ghost», y el que se transmite en su canción. Como es propio del blues (y también de otros géneros musicales como, por ejemplo, el hip hop), asistimos a una fuerte y ambigua identificación entre el enunciadore interno de la canción, narrada en primera persona, y «Grey Ghost» como compositor, intérprete y emisor empírico. Esta confusión entre los relatos de las canciones y las experiencias vitales de los músicos que las transmiten es especialmente fuerte en el blues por la importancia del realismo y por el estrecho vínculo entre la interpretación musical, la experiencia vivida y la re-articulación de la vida cotidiana. Parto de la comprensión del «discurso musical» como articulación de letra y música. Además, considero la importancia de los testimonios verbales y de las identidades de los músicos representativos de la tradición. De este modo, través de un análisis del discurso basado en el autor, el texto y el contexto de la canción, me propongo neutralizar la distancia tradicional entre texto y contexto hasta alcanzar una visión compleja sobre el sentido del viaje y estilo de vida itinerante en la tradición del blues. Contrastaré el discurso y la figura artística de «Grey Ghost» (como *bluesman* vinculado al estilo de vida *hobo*) con el discurso

¹ Como sujeto individual y colectivo, el *hobo* es un tipo particular de vagabundo o persona sin hogar, típicamente norteamericano (tanto como el *conbo*) y con un alto grado de curiosidad mental e interés cosmopolita (Anderson, 1965: xiv). Al contrario que el *tramp*, que sueña y vaga, trabajando solo cuando le conviene; y que el *bum*, que raramente vaga y trabaja; el *hobo* es un trabajador migrante con un lugar romántico en nuestra historia que, por distintas circunstancias, se ve abocado a la vida del sin hogar (*Ibid.*: 89-92).

² El término «*barrelhouse blues*» o «*barrelhouse piano*» se utiliza para designar el tipo de música que se interpretaba, típicamente por un solo pianista, en locales sureños conocidos como *barrelhouses* –casetas de madera donde se reunían los trabajadores afroamericanos para divertirse después del trabajo en el campo. Su nombre proviene del hecho de que el licor (a menudo de destilación casera) se servía directamente del barril (*barrel*).

musical de su composición «Lonesome Traveller» (relato en primera persona de un *hobo*). Así, espero identificar distintos sentidos atribuidos al viaje y al estilo de vida itinerante en la cultura del blues, que pueden ser útiles para comprender las implicaciones y los relatos sobre la movilidad en otros contextos.

Para analizar rigurosamente el caso de «Grey Ghost» he recurrido a una variedad de publicaciones académicas y periodísticas. Cabe destacar el trabajo de archivo realizado en el *Dolph Briscoe Center for American History* (Universidad de Texas en Austin) durante una estancia de investigación que me ha permitido consultar la colección del folklorista Tary Owens, íntimamente relacionado (personal y profesionalmente) con «Grey Ghost». Además, he podido conversar con participantes destacados de la escena de blues como Harold McMillan, «Kaz» Kazanoff y John Wheat, que conocieron personalmente a «Grey Ghost». ³ La hipótesis de partida es que el análisis de la personalidad artística de «Grey Ghost» y de la canción «Lonesome Traveller» revelará nuevas connotaciones identitarias y sociopolíticas sobre el viaje y la movilidad en la cultura afroamericana, donde se ha entendido generalmente como un signo de libertad frente a la vigilancia totalitaria y la explotación laboral y física de *Jim Crow* (Davis, 1999; Oliver, 1990). Asimismo, permitirá ampliar el concepto de «narrador *outsider*» (Pedro, 2016), elaborado para designar al sujeto mítico dominante en la representación tradicional del blues. Se trata de un personaje ambiguo, caracterizado simultáneamente por su estatus marginal (incluso dentro de la comunidad afroamericana) y por su importancia central como narrador experiencial; un músico solitario, itinerante, misterioso y, a menudo, forajido, vinculado principalmente al blues rural y a su recepción y mitificación en centros urbanos.

2. Una aproximación al viaje en la cultura afroamericana

El viaje y la movilidad se encuentran profundamente integrados en la cultura afroamericana desde su mismo origen. Para aproximarnos a su importancia y comple-

jididad podemos referirnos a distintos momentos fundamentales. El primero y fundacional fue el viaje transatlántico propiciado por la esclavitud en África occidental y el comercio de EE.UU. Se trata de un viaje forzado e impuesto, vinculado a la experiencia traumática y a la brutal explotación de la esclavitud. Así, el desarrollo del blues aparece anclado en procesos tempranos de globalización, así como en la compleja y abrupta hibridación entre la tradición africana y la tradición occidental en suelo estadounidense. ⁴

De acuerdo con el prestigioso historiador británico Paul Oliver (1990: 12), el trabajo en régimen de esclavitud da cuenta de la presencia de los negros en EE.UU., más allá del lugar que ocupan en la sociedad de hoy: «a lo largo tres siglos, millones de hombres y mujeres fueron arrancados de su tierra natal africana, encadenados, transportados, vendidos, marcados y forzados a una vida de trabajo que sólo cesaba cuando la muerte congelaba sus extremidades». Así, de todas las etnias y nacionalidades que dieron cuerpo a la concepción norteamericana del «*melting pot*» o crisol como ideal de ciudadanía, los negros fueron los únicos que no llegaron por propia voluntad, ni con la idea de convertirse en ciudadanos. No obstante, con la abolición legal de la esclavitud, la llegada del periodo de Reconstrucción (1863-1877) y la imposición del sistema de segregación de *Jim Crow* (1877-1965) se conformó otro gran momento y marco sociopolítico en el que la sexualidad y el viaje se convirtieron en las manifestaciones más tangibles de la libertad de los afroamericanos (Davis, 1999: 67).

Si bien las renovadas esperanzas fueron gravemente limitadas por la discriminación sistemática de *Jim Crow*, los viajes individuales y colectivos generaron

³ Para transcribir fielmente la letra completa de la canción conté con la colaboración del historiador cultural y músico afroamericano Harold McMillan (*Diverse Arts Culture Works*). Completamos y discutimos mi primera transcripción el 26/03/2016.

⁴ Entiendo hibridación como un proceso sociocultural en el que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (García Canclini, 2009: iii).

transformaciones territoriales, económicas, artísticas y psicológicas (Davis, 1999: 67-68) y el blues se desarrolló como una expresión musical post-esclavitud, herida pero liberadora, que reflejaba un nuevo sentido de la libertad personal para los negros en EE.UU. Así, el blues se convirtió en «un impulso para mantener los dolorosos detalles y episodios de una brutal experiencia vivida en la conciencia doliente (...) y para trascenderlos, no mediante el consuelo, sino aplicando un lirismo casi trágico, casi cómico» (Ellison, 1995: 78). Por tanto, frente a la idea previa del viaje como imposición, captura violenta y raptó desorientador, la movilidad emergió como un signo de libertad frente al sistema de las plantaciones y la explotación laboral dominante en el sur.

A menudo, el viaje como signo de libertad aparece representado por un medio de transporte, sobre todo por los trenes. Así sucede, por ejemplo, en la canción tradicional «Midnight Special», vinculada a los prisioneros de las cárceles del sur y popularizada por el legendario *bluesman* Leadbelly (1888-1949). Narrada en primera persona, la letra se refiere a las condiciones de los reclusos y a los peligros de viajar por Houston. No obstante, el prisionero encuentra un poderoso rayo de esperanza en un tren cercano llamado *Midnight Special*, cuya luz representa la posibilidad de escapar y la salvación. Encontramos otros ejemplos interesantes en canciones como «Freight Train», compuesta por la cantante-guitarrista Elizabeth Cotten (1893-1987), y «Me & The Devil» del célebre Robert Johnson (1911-1938), famosa encarnación del *bluesman* como narrador *outsider*.

Para explorar la experiencia transformadora del viaje, dirigimos nuestra atención al *hobo* como sujeto itinerante y empobrecido que, pese a las tremendas dificultades, asume el viaje como estilo de vida marginal y desarrolla cierto orgullo en la clandestinidad por su complicada y estimada independencia. El *hobo* es una figura transversal en la cultura estadounidense, capaz de trascender distintos medios y barreras geográficas, «raciales» y/o de clase. En el ámbito musical, la fascinación por este sujeto viajero está muy presente en el blues, el

country, el folk y el rock. Entre otros ejemplos, podemos destacar canciones como «Hobo Blues», un mismo título que da nombre a distintas composiciones de blues (Peg Leg Howell, 1927; Kokomo Arnold, 1935; John Lee Hooker, 1948; «Seasick» Steve, 2004); «Hobo Bill's Last Ride» (Jimmie Rodgers, 1929) y «Ain't Gonna Hobo No More» (Johnny Cash, 1982) en el ámbito del country; y «Hobo's Lullaby» (Woody Guthrie, 1944) y «I Am A Lonesome Hobo» (Bob Dylan, 1967) en el ámbito del folk.

El *hobo* también está presente en la literatura de principios del XX (London, 1907) y ha sido muy influyente en el desarrollo de movimientos culturales atraídos por la cultura afroamericana como la generación *beat*. Además, como muestran ciertas obras de Charlie Chaplin (*The Tramp*, 1915), Oliver Hardy y Billy West (*The Hobo*, 1917), el personaje del *hobo* jugó un papel importante en los orígenes del cine y, como ilustra su aparición en la popular serie de televisión *Mad Men* («The Hobo Code», temporada 1, capítulo 8), sigue presente en representaciones audiovisuales actuales.

Estos ejemplos abren un complejo abanico de estrategias narrativas y representativas, que trascienden los objetivos de este artículo pero que sirven para señalar su importancia y poder extender estas discusiones. Por el momento, conviene remarcar que, pese a sus derrotas y decepciones, el *hobo* se erigió como una «figura heroica de la frontera» (Anderson, 1965: xx-xxi); un trabajador móvil de cuello azul, cuyo carácter incansable contribuyó poderosamente a la construcción material y simbólica de EE.UU., así como al intercambio de relatos y al desarrollo de estilos de vida alternativos.

3. Roosevelt «Grey Ghost» Williams: apropiación musical y experiencias como *hobo*

Conocido como el «Thelonious Monk del blues» (Hooper, 1996; Sullivan, 2013) por su carácter excéntrico, sus peculiaridades estilísticas y su fraseo poco convencional, Roosevelt «Grey Ghost» Williams nació el 7 de diciembre de 1903 en Bastrop, una ciudad situada

cuarenta kilómetros al sureste de Austin.⁵ Tras la temprana muerte de su padre, Williams fue a vivir con su madre, su padrastro y sus dos hermanas a Taylor, una pequeña ciudad asociada al cultivo de algodón y al ferrocarril. Siendo un adolescente, empezó a trabajar en el campo y se sintió atraído por la música que salía de las fiestas caseras y los clubs locales (*juke joints*). Aunque todavía no podía entrar por edad, Williams estuvo expuesto a una enriquecedora variedad musical y fue aprendiendo a tocar, primero lo básico en la escuela, y después en casa de su amigo «Baby» Van, cuya familia tenía un piano. Juntos aprendieron de músicos locales veteranos como Charlie Dillard y George Mackey, así como de los discos de Earl «Fatha» Hines y Count Basie. En este proceso, el desarrollo del oído musical y de la capacidad vocal fue clave: «Yo podía cantar y eso es lo que me ayudó mucho –que podía imitar a cualquiera que cantase, mujer o hombre», recordó Williams (Cushing, 2010: 54).

A principios de los años 1920, tras haber dejado la escuela, Williams trató de impulsar su carrera musical con diversos tipos de actuaciones, mientras seguía trabajando ocasionalmente en la recolección de algodón. En busca de mejores oportunidades, se desplazó a Waco (otra ciudad de Texas, situada a medio camino entre Austin y Dallas), pero sufrió un duro golpe emocional con la muerte de su madre y decidió empezar a vagar de tren en tren:

Cuando mi madre murió, estuve tan angustiado que tuve una crisis nerviosa. Me subí a todos los trenes que iban a algún sitio; tenía una mente espantosa y empecé a vagar, simplemente. Pero no puedes cambiar cómo te sientes. Supuse que después de su partida lo había perdido todo (Cushing, 2010: 60).

Esta declaración de Williams sugiere una relación de causalidad entre el fallecimiento de su madre y la consolidación de su modo de vida itinerante. Frente a la pérdida y la sensación de desconcierto, «Ghost» abrazó el estilo de vida *bobo* y, siguiendo las rutas del algodón, viajó como polizón en trenes de mercancía por Louisiana, Texas, Oklahoma y Nuevo México. Inmerso en el

viaje clandestino y la pobreza material, la adopción de este estilo de vida alternativo canalizó su deseo y necesidad de escapar y vivir de forma independiente.

El sociólogo Nels Anderson, que publicó un innovador trabajo etnográfico sobre los *bobos* en 1923, señaló varios motivos por los cuáles distintos sujetos abandonan su hogar y asumen una identidad nómada: (a) trabajo temporal y paro, (b) inadecuación al trabajo industrial, (c) defectos de personalidad, (d) crisis en la vida de una persona, (e) discriminación racial o nacional, y (f) *wanderlust* (Anderson, 1965: 61). Si bien ninguna sola causa puede explicar el proceso de degradación que reduce a una persona al estatus de un «sin hogar» (*Ibid.*: 86), su identificación es necesaria para abordar esta problemática, que sigue vigente en la actualidad.⁶ En el caso de Roosevelt «Grey Ghost» Williams cabe destacar la relevancia de la extendida discriminación racial sufrida por los negros durante *Jim Crow*; el trabajo temporal en la recolección de algodón, así como el carácter tradicionalmente móvil del músico; la irrupción de una crisis personal causada por el fallecimiento de familiares (primero de su padre y posteriormente de su madre); y el deseo o impulso de viajar y deambular el mundo (*wanderlust*).

El *bobo* siente que las relaciones sociales en la carretera son más libres y transitorias que en un hogar fijo donde es reconocido, de manera que el viaje le sirve para desarrollar cierta inmunidad frente a los ataques hacia su intimidad, conciencia propia y autoestima. En

⁵ Thelonious Monk (1917-1982) fue un destacado pianista y compositor de jazz moderno, que impulsó el desarrollo del *bebop*, un estilo afroamericano marcado por su modernidad musical y por el carácter rebelde, excéntrico y/o contestatario de sus intérpretes (DeVeaux, 1997).

⁶ Anderson (1965: 86) señala que estas causas están enraizadas en el estilo de vida americano, en su sistema industrial, educativo, cultural y vocacional, en las relaciones familiares, en los problemas derivados de la adaptación racial y migratoria, y en las oportunidades que la sociedad ofrece o niega a las personas. Además, lejos de ser un problema del pasado, estudios recientes advierten del crecimiento del número de personas sin hogar (Arnold, 2004). Junto a estos aspectos, podemos pensar en las dinámicas de precarización laboral, en la creciente exigencia de movilidad y en la dramática situación generada por el desplazamiento de miles de refugiados.

la experiencia del viaje ya no tiene ningún estatus que mantener y se entrega a la búsqueda de nuevos lugares y situaciones en las que poder sentir la libertad y la excitación de ser un extraño (*Ibid.*: 82). Como otros *bluesmen*, «Ghost» asumió esta identidad nómada, tanto en su vida como en su obra, y sobrevivió a la Gran Depresión combinando su actividad musical con diversos trabajos como contrabandista de alcohol, apostador, chófer, mecánico, curandero y proxeneta (Owens y Hardwig 1999). La respetabilidad social del piano y su amplio repertorio como intérprete le proporcionaron distinción y versatilidad, permitiéndole actuar en todo tipo de lugares de interacción musical: fiestas caseras, espectáculos de vodevil, pistas de patinaje, *medicine shows*, *juke joints*, *barrelhouses*, salones nocturnos y prostíbulos. La vida en estos contextos podía ser peligrosa y, aunque «Ghost» afirma no haber tenido problemas, explica que había que saber desenvolverse para evitar robos, peleas, o incluso la muerte (Cushing, 2010: 57-60). Cuenta que en ciertos lugares tenía especial cuidado con las mujeres para protegerse de gente «celosa de los músicos, de cualquier profesional, [que] podía hacerte daño pensando lo que no era» (*Ibid.*: 57). Además, aclara que solía llevar una pistola automática de calibre .38 con nueve balas porque prefería pelear y matar a alguien, o morir intentándolo, antes que ser arrestado (*Ibid.*: 60).⁷

A lo largo de sus múltiples trayectos, Roosevelt Williams tuvo diversos sobrenombres: Son Putney en Waco (en referencia al apellido de su padrastro), Piano Son en Oklahoma, y J. D. o incluso Shaw (en referencia al pianista Robert Shaw) en otros pueblos y ciudades del sur (Cushing, 2010: 64). No obstante, por su costumbre de viajar solo, sin instrumentos ni compañeros, y de aparecer y desaparecer sin avisar, se quedó con el apelativo de «Grey Ghost» («Fantasma gris»). Williams explicó en primera persona la relación entre sus experiencias como *hobo* y su apelativo de «fantasma gris», contribuyendo a la mitificación de su figura huidiza y clandestina:

Me gustaba colarme en trenes de mercancías. Buscaba un tren que estuviese parado y escalaba hasta un contenedor vacío. Prefería viajar

en los trenes de mercancías que en los de pasajeros. No era difícil si te sabías los horarios. (...) Llevaba mi mono de trabajo encima de mi ropa de escenario. Luego me lo quitaba y lo escondía en los arbustos. La gente me esperaba en la estación de tren o de autobús, pero no me encontraban. Acudía directamente al bolo. Después me escabullía a pillar un [tren de] mercancías. La gente me preguntaba: «Hombre, ¿de dónde vienes? Nunca te vemos ni llegar ni irte» y les decía: «Soy como un fantasma. Emerjo de la tierra y luego vuelvo a sumergirme en ella». (Hooper, 1996)

El discurso de «Grey Ghost» proyecta implícitamente un sentimiento de orgullo por la capacidad de vivir como un «fantasma» que emerge de y se sumerge en la tierra. Así, convierte la invisibilidad en un emblema que, comprendido en el contexto de *Jim Crow*, resulta particularmente significativo como estrategia para burlar cualquier vigilancia o control externo. Además, la alusión al mono de trabajo ilustra el origen trabajador de los músicos de blues y la mención a la «ropa de escenario» refleja la combinación de trabajos diurnos y nocturnos, así como el modo en que «la profesión musical ofrecía uno de los pocos medios consistentes para el avance social» (DeVeaux 1997: 207). De hecho, «Ghost» recordó también sus viajes clandestinos a fiestas de gente blanca de clase alta, para quienes actuaba con regularidad. Los contratantes le esperaban, con cierta desesperación, por las vías convencionales, pero «Ghost» prefería viajar como un *hobo*, cambiándose de tren varias veces, e incluso contratando a un chófer amigo si era necesario en algún tramo, hasta llegar a su destino (Cushing, 2010: 54).

«Grey Ghost» vivió como un *hobo* hasta principios de la década de 1950 cuando, animado por una de sus sobrinas y su marido, se mudó a Austin a trabajar como empleado de mantenimiento en un colegio. Poco

⁷ Durante esta época «Grey Ghost» sobrevivió a varios encuentros con la ley, así como a peleas y tiroteos (Sullivan, 2013). En la memoria de la biografía inédita sobre «Grey Ghost» (Owens y Hardwig, 1999) se cuentan detalles sobre estas experiencias que ayudan a comprender el misterio creado en torno a «Grey Ghost», así como su asociación con una vida al margen de la ley, marcada por la interpretación musical, el peligro y el instinto de supervivencia.

después fue contratado como conductor de autobuses escolares hasta su jubilación en 1965. «Ghost» confió en su destreza al volante, se hizo cargo de una ruta peligrosa que nadie quería y se sintió querido por los niños, que le entregaban regalos cada Navidad (McLeese, 1992). Musicalmente, se integró en la escena afroamericana del este de Austin, convirtiéndose en una figura única asociada al emblemático club *Victory Grill* y a otros locales como *Fat Green's* (Steinberg, 1989: 24), *I.L. Club*, *Big Daddies* y *The New Orleans Club*, además de a la Universidad de Texas (Owens, 1987: 4). Como representante de la tradición de pianistas híbridos entre lo rural y lo urbano, «Grey Ghost» pudo disfrutar de distintos momentos de resurgimiento a lo largo de los 1950 y 1960 cuando, además de tocar en *East Austin*, actuó en festivales de folk y compartió escenario con célebres músicos tejanos como el *bluesman* Mance Liscomb y la famosa cantante Janis Joplin.

Aun así, «Grey Ghost» pasó largos periodos de retiro público y alejamiento de la música *mainstream*, en los que incluso se le dio por muerto (McLeese, 1992). No fue hasta mediados de los 1980, cuando Tary Owens —recientemente recuperado de una prolongada crisis personal y motivado por una exposición en el centro documental *Dolph Briscoe Center for American History* (Sullivan, 2009: 14-17)— consiguió convencer a «Grey Ghost» de que volviese a tocar para el público.⁸ Gracias al impulso del reconocido folklorista Tary Owens, un representante de la cultura «pre-hippie hípster» que había estudiado en la Universidad de Texas en Austin (Sullivan, 2009: 7), «Grey Ghost» reapareció en diversos festivales de blues y fue contratado semanalmente en clubs prestigiosos de Austin como *The Continental Club*.

Finalmente, alcanzó un estatus legendario como representante privilegiado de una música y un tiempo irrepetibles. Entre los diversos reconocimientos a su figura, cabe destacar su introducción en el Salón de la Fama de Austin (1988), la proclamación del 7 de diciembre (fecha de su nacimiento) como «Día de Grey Ghost» en Austin (1993), la felicitación escrita de la gobernadora de Texas Ann Richards (1993), que le describió como un auténtico tesoro del estado, y la entrega del título

honorífico *Doctor honoris causa* en música por la Universidad Huston-Tillotson College (1999).⁹

4. «Lonesome Traveller»: análisis de la representación musical del hobo

Entre las distintas aproximaciones a los relatos del blues, partimos de la consideración del blues como una expresión contracultural en el seno de *Jim Crow*, que necesariamente combinaba la aceptación y la resistencia a los preceptos racistas hegemónicos de la época (Lawson, 2013). Procederemos mediante un análisis del discurso emparentado con los estudios sobre comunicación, semiótica y etnomusicología.

Para analizar la canción «Lonesome Traveller» cabe empezar diciendo que, a pesar de su prolongada carrera como músico popular, «Grey Ghost» realizó muy pocas grabaciones. En consonancia con su historia personal, su trayectoria profesional tuvo lugar al margen de la industria musical convencional y fue grabado únicamente por dos folkloristas, William A. Owens y Tary Owens (sin relación de parentesco), dedicados a documentar y revalorizar la tradición musical oral. Su primera grabación de campo tuvo lugar en Navasota, Texas, en 1940 y fue realizada por William Owens, que describió a «Grey Ghost» como un «genuino poeta y músico folclórico» (Owens, 1993: 311). «Ghost» interpretó su propia composición «Hitler Blues» (1940), una canción abiertamente política que, a modo de reflexión, provocación y crónica anticipatoria, denunciaba las acciones

⁸ Owens acudió a la exposición «From Lemon to Lightning: Texas Blues» (impulsada por John Wheat) y, tras comprobar que pensaban que «Grey Ghost» había fallecido, decidió buscarlo personalmente para mostrarle que «su música estaba siendo preservada y que él era considerado importante» (Sullivan, 2009: 18). «Ghost», con ochenta y cuatro años, se resistió, pero finalmente accedió a visitar la exposición y permitió que Owens, en calidad de manager y productor, empezase a programarle nuevos conciertos.

⁹ Diversas fuentes (Hooper, 1996; Sullivan, 2013) señalan que la proclamación del día de «Grey Ghost» fue en 1987. No obstante, el documento oficial de proclamación (disponible en los archivos de Tary Owens) indica que la conmemoración se inició en 1993.

de políticos de aspiraciones totalitarias como Hitler y Mussolini, condicionando la paz mundial a su marcha. Por su parte, Tary Owens realizó grabaciones de campo con «Grey Ghost» en 1965, mientras disfrutaba de una beca de la Fundación John Lomax (Sullivan, 2009: 2). Owens publicó comercialmente estas grabaciones en el disco *Grey Ghost* (Catfish Records, 1987), editado por su propia discográfica independiente. Al año siguiente, publicó *Texas Piano Professors* (Catfish, 1988), un disco conjunto de los pianistas Lavada Durst, «Grey Ghost» y Erbie Bowser (todos ellos residentes en Austin). Por último, editó un trabajo de «Grey Ghost» en CD, *Grey Ghost* (Spindletop, 1992), donde contó con el acompañamiento de reconocidos músicos locales.

«Lonesome Traveller», la composición que tomamos como objeto de estudio, es la primera canción del disco *Grey Ghost* (Catfish, 1987), elaborado a partir de las grabaciones de campo de 1965. En él, Tary Owens presenta a «Grey Ghost» como «el secreto mejor guardado de Texas» y destaca su eclecticismo musical, que va desde el rudo sonido *barrelhouse* hasta el estilo jazz-pop, pasando por canciones de *medicine shows*, blues clásico y blues rural. En términos del relato, «Lonesome Traveller» es una narración en primera persona de un *hobo* itinerante que, herido por la pérdida amorosa y económica, viaja estoicamente en busca de su amada. Musicalmente, sigue la estructura tradicional del blues de doce compases en torno a los grados I, IV y V, si bien «Ghost» introduce constantes variaciones que aportan cierta «irregularidad» en comparación con la estandarización presente de este tipo de estructuras:

«Lonesome Traveller»

I'm a travellin' hobo and I go from town to town

[Soy un *hobo* viajero y voy de pueblo en pueblo]

I'm trying to find my baby, and my baby can't be found

[Estoy tratando de encontrar a mi *baby*, pero no puede ser encontrada]

Yes, since you left me I had nothing but misery, that woman made a nervous wreck out of me

[Sí, desde que me dejaste no he tenido más que miseria, esa mujer me ha convertido en un manojito de nervios]

Well I rode on to Texas, Texas and Tennessee

[Viajé por Texas, Texas y Tennessee]

Yes I rode on all the trains, yes, SP and the Santa Fe

[Sí, subí a todos los trenes, sí, al SP y al Santa Fe]

Well, I'm gonna find my baby, that woman made a poor person out of me

[Bueno, voy a encontrar a mi *baby*, esa mujer me convirtió en un pobre hombre]

I'm naked as a jaybird

[Estoy desnudo como un *jaybird*]

No shoes on my feet

[No tengo zapatos en los pies]

Broke and hungry

[Estoy arruinado y hambriento]

And ain't had nothing to eat

[y no tengo nada que comer]

Landlord tell me

[El propietario me dice]

with that woman I should be through

[que debo cortar con esa mujer]

But I just tell him it ain't nobody's business what I do

[Pero yo solo le digo que lo que yo hago no es asunto de nadie]

Write me a letter, said that she was coming home

[Me escribió una carta, dijo que vendría a casa]

Well I'll be one more happy hobo

[Entonces seré otro *hobo* feliz]

And I never, never wanna roam

[Y nunca, nunca querré vagar]

En la primera estrofa, el sujeto de la acción y narrador en primera persona se representa a sí mismo como un «*hobo* viajero» que viaja de pueblo en pueblo; una especie de héroe caído o antihéroe característico del blues, que busca sin éxito a su amada. Desde que ella le dejó, el protagonista está sumido en la miseria y, por eso

(descubrimos en la segunda estrofa), emprende un viaje continuo, sin destino conocido ni espacio claramente delimitado. Cuenta que ha viajado en tren por los estados de Texas y Tennessee (entre los cuales se encuentra Arkansas) y que ha subido a «todos» los trenes –al «SP» y al «Santa Fe» (Nuevo México). «SP» (pronunciado «Espee») se refiere a la línea de ferrocarril Southern Pacific Transportation Company, conocida como Southern Pacific. Por su parte, «Santa Fe» se refiere al tren Atchison, Topeka y Santa Fe (ATSF), a menudo abreviado como Santa Fe o AT&SF. Al relatar su itinerario de esta manera y afirmar, de manera hiperbólica, que ha cogido «todos» los trenes, el narrador enfatiza la distancia que ha recorrido, sin éxito, a lo largo del sur, el suroeste y el medio-oeste estadounidense. Asimismo, las referencias específicas a Texas, Tennessee, Southern Pacific y Santa Fe constituyen índices o signos indiciales (en el sentido de Charles Sanders Peirce) del relato, ya que particularizan las circunstancias del viaje y apuntan directamente a ciertos estados y vías ferroviarias en los que se sitúa la acción.

El protagonista está decidido a encontrar a su amada y ésta constituye, por tanto, el objeto de valor del relato. Sin la mujer que desea, se siente miserable. Afirma que ella le ha convertido en un manojo de nervios y en una persona pobre –tanto emocional como económicamente (tercer verso de la primera y segunda estrofa, respectivamente). Así, en la tercera estrofa, el sujeto describe su empobrecimiento a través de su falta de zapatos, su ruina económica, el hambre y la falta de alimento. El primer verso es especialmente interesante por la revelación que supone la comparación de «estar desnudo como un *jaybird*»; desnudo como un prisionero, como un «pájaro» encarcelado (también conocido como «*jailbird*»).¹⁰ La comparación remite a la imagen del preso común que, cada vez que entra a la cárcel, es desposeído de todas sus posesiones, obligado desnudarse completamente y a ser «duchado» a manguerazos por los guardias. En este sentido, si bien su comprensión exige ciertas competencias enciclopédicas, la comparación resulta especialmente potente por la identificación del protagonista con un preso desnudo y vulnerable.

En la segunda parte de la tercera estrofa («*Landlord tell me...*»), aparece un tercer personaje, el propietario de la casa en la que, entendemos, vive el narrador de la canción. El arrendador le dice que corte con esa mujer pero él, en disposición defensiva y protectora con respecto a su vida privada, le dice que lo que él hace no es asunto suyo ni de nadie. Así, el propietario juega el rol de oponente o antagonista del héroe en el relato. Obstaculiza su camino y se constituye como una fuerza de retención que, como la propia distancia recorrida en el viaje, se interpone entre el héroe y su amada en tanto objeto de valor. El uso de la expresión «*ain't nobody's business*» (que también da título a un influyente *standard*) como respuesta al casero es reveladora de la tensión entre el tradicional control ejercido sobre los afroamericanos por parte de figuras (blancas) externas y su deseo de constituir y mantener un espacio propio. En este sentido, podemos inferir que, mientras el propietario preferiría que el protagonista no malgastase sus energías en la búsqueda de su amada (y que estuviese siempre cerca para pagarle), el héroe está decidido a no detenerse hasta encontrar a su objeto de valor.

Musicalmente, la tercera estrofa se caracteriza por los *breaks* o silencios que interrumpen el acompañamiento musical, otorgando suspense y mayor protagonismo a la voz hasta que la continuidad se recupera en la cuarta y última estrofa. Ésta se inicia con la declaración de que su amada le ha escrito una carta diciéndole que va a volver a casa, al hogar. En ese caso, anticipa el sujeto y narrador de la historia, será un *bobo* feliz y nunca más querrá vagar. Asistimos a la resolución provisional del relato; un final abierto donde, en lugar de la clausura completa de la acción propia del relato clásico, el sujeto se aferra a la esperanza de que su amada regrese pronto, como ha enunciado en la carta nombrada.

La narración se realiza durante el trascurso del viaje del héroe y está dotada de una dimensión espaciotemporal

¹⁰ «*Jaybird*» o «*j-bird*» es un término polisémico que originalmente designa a una especie de pájaro (a veces identificado con el *blue jay*), pero que también ha servido para referirse, de manera más o menos afectuosa, a un preso común; a alguien que es tonto, vago y/o patoso; a una mujer atractiva; y a un porro (*Urban Dictionary*, acceso 28/04/2016).

pretérita (que constituye el marco de experiencias vividas) y de una anticipación de la resolución del conflicto que ha impulsado la acción (quizás una discusión que ha propiciado la marcha de su pareja). De este modo, como es propio de los relatos y también de las estrategias narrativas del blues, se produce una tensión entre el campo de la experiencia presente del protagonista (hundido anímica y económicamente) y el horizonte de expectativas futuras que le impulsa a seguir.¹¹ Este tipo de programa narrativo, caracterizado por la afirmación del sufrimiento y por la expectativa de progreso, es característico del blues y se encuentra muy efectivamente sintetizado en el *standard* «Trouble in Mind».

La construcción de sentido sobre el viaje del *hobo* protagonista se caracteriza por su deseo de dejar de viajar, opuesto a la idea dominante del viaje como expresión de libertad. En este caso, el viaje se entiende como una obligación; una carga sobre el sujeto que vaga sin rumbo fijo y desea restaurar la paz y felicidad del hogar (frente al conflicto de la carretera). Este sentido del viaje concuerda con el planteamiento de investigaciones recientes sobre la gente sin hogar (Arnold, 2004), donde la ausencia de domicilio fijo es signo de la falta de libertad. No obstante, llama la atención que el protagonista –incluso en la proyección futura de restauración del orden del hogar– sigue identificándose personalmente como un *hobo* («seré otro *hobo* feliz y nunca, nunca, querré vagar»). Esto puede deberse a la incerteza de que su amada vuelva, a la dificultad de alcanzar la vida familiar estable que anhela y/o a la posibilidad de que el conflicto vuelva a emerger. En cualquier caso, nuestro antihéroe proyecta una concepción del *hobo* aparentemente inmutable, que contrasta con la idea del *hobo* como identidad transitoria asociada más estrictamente al modo de vida itinerante.

5. Conclusiones

Con este artículo espero haber demostrado la importancia del viaje en la cultura afroamericana, así como su relación con la construcción identitaria, la supervivencia, la libertad y la independencia. En la aproximación

socio-histórica he distinguido entre la experiencia del viaje como captura violenta asociada a la esclavitud y el sentido del viaje como expresión de libertad en el periodo de *Jim Crow*. El relato de la trayectoria de «Grey Ghost» muestra la identificación del músico con el estilo de vida *hobo* y ofrece un nuevo ejemplo del viaje como símbolo de independencia y libertad, si bien la entrega a la vida itinerante y clandestina tiene, en su origen, una dimensión de huida o vía de escape.

No obstante, al mismo tiempo, la carretera proporcionó a «Grey Ghost» una sucesión de experiencias únicas como viajero anónimo y narrador *outsider*, que muestran la transformación de su estigma (en tanto negro sureño y sin hogar) en el particular emblema de ser un *hobo* independiente, imposible de rastrear o monitorear por sujetos externos. En este proceso, los trenes de mercancías se convierten en una suerte de compañeros íntimos que le permiten burlar (como un «fantasma gris») el sistema de control de *Jim Crow* hasta vivir con la mayor libertad e independencia posible. Combinando la clandestinidad con una notable presencia pública como músico popular, «Grey Ghost» se convirtió en una figura misteriosa y tremendamente atractiva para músicos, folkloristas y públicos. Es decir, en una representación del narrador *outsider*, un sujeto mítico que también tronca con la figura del *trickster* como personaje rebelde que regatea las normas socio-políticas con astucia y humor para beneficio personal.

Sin embargo, el análisis de «Lonesome Traveller» como narración en primera persona sobre las experiencias de un *hobo* revela una construcción de sentido sobre el viaje bien distinta. En su propia composición, «Grey Ghost» transmite el relato de un sujeto *hobo* empobrecido, emocionalmente dolido y desconcertado, que siente el viaje como una dura carga que le hace sentirse tan vulnerable como un preso desnudo; una obligación y auto-imposición necesaria para recuperar a su amor perdido. Frente a la idea aventurera del viaje como forma

¹¹ Tomo esta idea de tensión de un texto inédito sobre el relato de la información, escrito por el profesor Wenceslao Castañares, quien la atribuye al historiador Reinhart Koselleck.

de libertad, «Lonesome Traveller» representa lo contrario: el modo de vida itinerante como una disrupción de la estimada paz del hogar. A modo de resolución, plantea un horizonte de expectativas en el que la situación de orden original (que no aparece explícitamente en el texto) podría restaurarse a modo de un ideal final feliz. No obstante, la enunciación se realiza durante la acción y el desarrollo del conflicto, de manera que la anticipación del final deseado es principalmente una ilusión del protagonista, que se aferra a ella para seguir.

Por tanto, el relato vital sobre «Grey Ghost» y el relato de la canción «Lonesome Traveller» crean una tensión entre el viaje como expresión de libertad y el viaje como obligación, que consideramos fundamental para comprender la complejidad de la experiencia itinerante, así como para evitar la idealización presente del sujeto viajero, mitificado en el blues y en otras tradiciones culturales. Este artículo muestra que ambas construcciones de sentido, aunque opuestas, no son necesariamente excluyentes sino más bien complementarias. El viaje y el estilo de vida *hobo* se entienden simultáneamente como una expresión de libertad y como una imposición a partir de fuerzas externas y deseos internos. En esa contestación y confrontación del sentido del viaje, creemos, reside una buena parte del atractivo épico de la tradición musical y sociocultural del blues. Finalmente, también el discurso musical del blues aparece como una construcción compleja y contradictoria donde lo interesante no es tanto distinguir entre realidad y ficción, sino comprender y problematizar su interrelación y, con ello, la maleabilidad y transformación, siquiera provisional, de la identidad y la experiencia vivida.

6. Bibliografía

ARNOLD, Kathleen R. (2004), *Homelessness, Citizenship and Identity. The Uncanniness of Late Modernity*, Nueva York: State University Press of New York.

CUSHING, Steve (2010), *Blues before Sunrise. The Radio Interviews*, Illinois: University of Illinois.

DAVIS, Angela (1998), *Blues Legacies and Black Feminism*, Nueva York: Vintage Books.

DEVEAUX, Scott (1997), *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*, Berkeley: University of California Press.

ELLISON, Ralph (1995), *Shadow and Act*, Nueva York: Vintage International.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2009), *Culturas Híbridas. Estrategias Para Entrar y Salir de la Modernidad*, México: Randon House.

HOOPER, Dave (1996), «End of the Line: The Passing of Grey Ghost», *Austin Chronicle*, 26 de julio [http://www.austinchronicle.com/music/1996-07-26/532322/, consultado el 30/03/2015].

LAWSON, R. A. (2013), *Jim Crow's Counterculture: The Blues and Black Southerners, 1890-1945*, Louisiana: Louisiana State University Press.

LONDON, Jack (1907), *The Road*, Nueva York: Macmillan.

MCLEESE, Don (1992), «Ghost's music haunts Texas blues», *Austin American-Statesman*, 15 de octubre, p.5.

OLIVER, Paul (1990), *Blues Fell This Morning. Meaning in the Blues*, Cambridge: Cambridge University Press.

OWENS, Tary y HARDWIG, Jay (1999), «Every Goodbye Ain't Gone: The Life and Times of the Grey Ghost», texto inédito, consultado en *Dolph Briscoe Center for American History*.

OWENS, Tary (1987), «R.T. Williams Biographical Material», texto inédito, consultado en *Dolph Briscoe Center for American History*.

OWENS, William (1993), *Tell Me a Story, Sing Me a Song: A Texas Chronicle*. Austin: University of Texas Press.

PEDRO, Josep (2016), «The Globalization of Blues: Rural, Urban, Transatlantic», Brian Goss, Mary Gould y Joan Pedro-Carañana (eds.), *Talking Back To Globalization: Texts and Practices*, Nueva York: Peter Lang.

STEINBERG, R.U. (1989), «The Grey Ghost», *Living Blues*, noviembre/diciembre, pp. 22-24.

SULLIVAN, Ruth K. (2009), «Tary Owens, Texas Folklorist and Musician: A Life Remembered», *Journal of Texas Music History*, 9, no. 1, pp. 8-35.

SULLIVAN, Ruth (2013), «Williams, Roosevelt Thomas [Grey Ghost]», *Handbook of Texas Online* [https://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/fwibe, consultado el 19/04/2015].