



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Nuevos negros, nuevos sonidos: freedom songs, soul y funk en Estados Unidos, 1955-1979

Autores (en el caso de tesis y directores):

Ezequiel Gatto

Sandra Fernández, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2015

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Ezequiel Gatto

Nuevos negros, nuevos sonidos.

Freedom Songs, Soul y Funk en Estados Unidos, 1955-1979.

Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Directora: Sandra R. Fernández

Buenos Aires

2015

Agradecimientos

A mis padres, Betty y Angel, y mi hermano, Fernando, por el respaldo constante. Sin sus esfuerzos no habría llegado hasta aquí.

A la directora de esta Tesis, Sandra Fernández, por la guía, la confianza, las lecturas y crítica y el imperativo "Terminá" dicho en el momento justo.

A CONICET, por las becas doctorales que me permitieron tener tiempo para investigar y pensar.

A Pablo Jubany, porque cuando inventamos el espacio Notas Negras no imaginaba que terminaría siendo una tesis. Y sin embargo...

A Josh Davis, por su enorme generosidad.

A Marilé Di Filippo, Joaquina Parma, Juan Pablo Hudson y Patricia Ventrici, mis compañerxs del Club de Investigaciones Urbanas, por la complicidad, el afecto y la investigación militante.

A los hermanos de Planeta X (especialmente a Juani y Oscar Favre, el viejo Martín Arias y el Padre Henry) por toda la música que me permitieron conocer y porque muchas ideas que habitan este trabajo nacieron conversando con ellos.

A los otros dos Perros Sapiens (Ignacio Gago y Agustín Valle), mis cómplices en la aventura de escribir colectivamente "Redondos. A quién le importa. biografía política de Patricio Rey". Lo nuestro no terminó con ese libro: esta investigación los tiene presentes.

A Lali Tubino y Lucía Rodríguez, por compartir sus conocimientos musicales y por participar, durante el 2014, del seminario sobre freedom songs, durante el cual pude enriquecer algunas de las ideas centrales de este trabajo.

Un agradecimiento muy especial es para Juan Pablo Canala: sus lecturas atentas (y repetidas) de cada uno de los capítulos fueron decisivas. Los consejos y las críticas lúcidas no vinieron solas: sus intervenciones afectivas y los salvavidas en plena madrugada volvieron al proceso de escritura la hermosa posibilidad de construir una amistad.

He reservado el último agradecimiento para Maru (Mariel Ghilino), mi compañera, por el amor, la vida en común y la música. Y por los primeros compases de "*In a Sentimental Mood*", que a fuerza de cantárnoslos una y otra vez, se han vuelto nosotros.

Índice

Introducción

Primera Parte **El contexto de los nuevos géneros negros**

Capítulo 1. Cambios políticos, novedades económicas y disputas culturales.

- .De la segregación al Black Power
- .La diferenciación económica de la población negra
- .Las batallas culturales

Segunda Parte **La música popular como problema de historia**

Capítulo 2. Una definición de música popular.

- .Música y cultura popular
- .La música popular como producción y experiencia
- .Sobre la industria cultural y la mercancía
- .Las politicidades de la música
- .Tecnologías del sonido y medios de comunicación
- .Las prácticas de escucha
- .Los géneros

Capítulo 3. Una definición de música negra.

- .Racializaciones
- .Las experiencias afroamericanas
- .Una definición de música negra

Tercera Parte **Una canción puede cambiar tu condición: sonidos, poéticas, performances y prácticas de escucha de las nuevas músicas negras**

Capítulo 4. Freedom songs: invención musical en el Movimiento por los Derechos Civiles.

- .Un nuevo nivel de intensidad de canto
- .De los himnos a las freedom songs
- .Fluidez lírica
- .El canto colectivo

Capítulo 5. Soul: un género llamado Alma.

- .Un nuevo sonido
- .Las emociones
- .Crudeza y suavidad
- .Puestas en escena, bailes y recitales

Capítulo 6. Funk: un mundo de grooves orgullosos.

- .Un género patchwork
- .La fiesta y los bailes funk
- .El funk y el deterioro social
- .Armarse un mundo en este mundo

Cuarta Parte **Mirar en lo oído: visualidades e imágenes de negritud en la nueva música negra**

Capítulo 7. Freedom songs: Música situada, espacios cálidos y línea de combate.

- .Periódicos cantados

- .Momento comunitario
- .El momento de lucha y la línea de combate

Capítulo 8. El soul y la representación de las diferencias de clase intrarraciales.

- .La multiplicación soul
- .Aristócratas: huir del mundo
- .Dandies y divas: la terrenalidad kitsch
- .La clase media: casa, cálculo y serenidad.
- .Los obreros: entre la transición y el orgullo

Capítulo 9. Funk: del ghetto al cosmos y del cosmos al ghetto.

- .Más separados que iguales
- .Africanismos
- .Pimps/hustlers
- .Sobre la voracidad sexual
- .La feminización
- .La Sisterhood funk
- .Afrofuturismo y misticismos

Quinta Parte

La música en. Las nuevas músicas negras y su incidencia en la política, los medios y el mercado de consumo

Capítulo 10. Lo que queremos y lo que creemos. Las nuevas músicas y la política organizada.

- .La música de Martin Luther King
- .Los colectivos de cantantes: la experiencia de SNCC Freedom Singers
- .El nexo interracial: la experiencia de Highlander Folk School
- .El conflicto intrarracial
- .La Marcha a Washington desde las freedom songs
- .El Movimiento por los Derechos Civiles y el Soul
- .El Black Power y el rechazo de las freedom songs
- .Sentidos y apropiaciones del soul y el funk: admiración y sospecha
- .La experiencia de The Lumpen

Capítulo 11. ¿Every nigger is a star? Los medios y las nuevas músicas.

- .La discografía de las freedom songs
- .La producción discográfica del soul y el funk
- .Las radios
- .La televisión, 1: la exposición marginal de las freedom songs
- .La televisión, 2: la exposición segregada del soul
- .El acontecimiento Soul Train

Capítulo 12. Compre negro. La música negra como vía de una nueva mercantilización de la negritud.

- .La revolución de los consumidores
- .La música como recurso publicitario
- .Una negritud consumible

Conclusiones

- .Recapitulación final
- .Coda. Tres palabras sobre la música que vino después.

Apéndice gráfico

Referencias

Introducción

Entre mediados de la década de los cincuentas y finales de los setentas tuvo lugar un complejo proceso de luchas y movilización política, cambios económicos, sociales y novedades culturales en los Estados Unidos que encontró en el protagonismo afroamericano uno de sus agentes fundamentales. Nuevas prácticas políticas, nuevos discursos, nuevos objetos artísticos y culturales incidieron en la vida social norteamericana; sus presencias se dejaron sentir en una inédita visibilidad económica, cultural y social que cambió el panorama racial, afectando a los negros y negras en tanto sujetos políticos y de derechos, trabajadores, consumidores y agentes culturales, reconfigurando el mapa intrarracial en una dirección de inusitada diferenciación y produciendo una polifonía de voces afroamericanas. En esa polifonía, las nuevas expresiones de la música popular negra tuvieron un papel significativo. En tanto creaciones absolutamente singulares de esas dos décadas, las *freedom songs*, el *soul* y el *funk* configuraron presencias musicales decisivas, difundidas y masivas, reorganizaron las ideas y discursos sobre la música negra, alteraron estereotipos raciales y construyeron experiencias, percepciones y representaciones de la condición negra que se inscribieron como bagajes subjetivos, culturales y políticos.

Las *freedom songs* y el *soul* fueron, como veremos, músicas surgidas hacia 1955. Mientras las primeras alcanzaron un pico de masividad y visibilidad hacia los primeros años sesentas, el *soul* continuó su camino (o sus derivas) mucho más allá, hasta finales de la década de los setentas. El *funk*, por su parte, nació hacia 1965 y se consolidó en los años inmediatamente posteriores como un ámbito creativo primordial de la música popular negra. El recorte analítico de estos tres géneros diseña un arco temporal que, al tiempo que dialoga con la secuencia política, económica y cultural racial mencionada arriba, compone un eje específicamente musical: 1955 fue el año de creación de las primeras *freedom songs* y de *I got a woman*, de Ray Charles, considerada la primera canción *soul* al mezclar *blues* y *gospel*; por su parte, en 1979 salió el primer single de *hip hop* King Tim III (*Personality Jock*), de *The Fatback Band*, iniciando un nuevo período de la música popular negra con el consecuente desplazamiento del *soul* y el *funk*.

En esas dos décadas, las *freedom songs*, el *soul* y el *funk* fueron los géneros populares que funcionaron como “nuevas músicas para nuevos negros”, desbordando límites precedentes. Vale aclarar desde ya que no fueron las únicas músicas que la población negra creó y escuchó pero sí las más significativas socioculturalmente, ya sea porque propiciaron nuevas presencias negras en el espacio público, porque se escuchaban mayoritariamente o porque, reconocidas como nuevas, desalojaron o traccionaron géneros negros previos. En ese sentido, como parte de los cambios culturales, raciales y sociales en los que resonaron o a los que hicieron audibles, modificaron el

panorama de la música negra, las maneras de hablar de ella, de comprenderla, de producir exclusiones y acercamientos, de ponerla en escena, de comercializarla, de consumirla. Analizando sus componentes sonoros, performáticos y lingüísticos, así como los usos y condiciones de existencia, procuraré identificar estéticas y formas musicales, representaciones raciales y sociales, presencias mediáticas y mercantiles, vínculos con la acción política y nuevos discursos sobre la propia música negra que, al inaugurar territorios musicales, culturales y sociales para la experiencia afroamericana, permiten comprender la relevancia de estas nuevas músicas en la reconfiguración de las experiencias y significaciones sobre la negritud y, por ende, de las relaciones raciales en Estados Unidos.

Resaltar ciertos movimientos y elementos discontinuos presentes en las *freedom songs*, *el soul* y *el funk* permite precisar cómo esas novedades culturales incidieron en la experiencia y representaciones de lo racial propias de una época agitada, quitando del centro una narrativa evolutiva o continuista de la música negra. Por su parte, el análisis entrelazado de estos géneros mostrará cómo, actuando en torno a un núcleo afín (su participación social en la noción de música negra), protagonizaron cambios diversos, incluso contradictorios. En ese sentido, la historia de las *freedom songs*, *el soul* y *el funk* es la historia de las tensiones entre una noción común de música negra y sus derivas (sonoras, poéticas, estéticas, sociales) en términos que inhiben la tendencia a ver a la música como portadora de una esencia y a la población negra como homogénea cultural, política y económicamente (Kelley, 1997). Sosteniendo que fueron “nuevas músicas de nuevos negros”, por características y consecuencias culturales permiten cuestionar posiciones y expectativas respecto a las relaciones entre música y negritud.

Como veremos, artistas, públicos, medios, mercado, activistas políticos protagonizaron, en distintas medidas y de diferentes modos, un proceso de cambios musicales por el cual las nuevas músicas populares negras rompieron divisiones y fronteras culturales hasta entonces estables o percibidas como tales: las que separaban política de religión y tradiciones de innovación, pero también las representaciones fijas y estereotipadas sobre las subjetividades negras como emotivamente simples, pobres, homogéneas o hipersexualizadas y la idea de la música como emanación de una comunidad compacta e indiferenciada. Contra la percepción frecuente de que “*los negros representan homogeneidad cultural, social y económica y relaciones intrarraciales sin conflicto*” (Smith, 2000), la producción y consumo musical de estos nuevos géneros demuestra que, para las décadas investigadas, lo contrario es cierto. De allí que presente a la música negra como un territorio de aglutinamientos pero sobre todo de diferenciaciones políticas, raciales, de género y clase, de exploración de diversas emociones, afectos y sexualidades, de experimentación estética, de reconfiguración del mercado (no sólo de la música sino del consumo negro y de la negritud como

objeto de consumo), de redefinición de la cultura de la fiesta y el baile.

Teniendo en cuenta ciertas definiciones de cultura popular, música popular y música negra estadounidense (que desplegaré en la Segunda Parte), en los capítulos subsiguientes analizaré diferentes niveles (sonoros, poéticos, performáticos, representacionales, visuales, discursivos, económicos y mediáticos) a través los cuales creo posible comprender las características y modos en que los nuevos géneros participaron en la construcción social de nuevas negritudes y en qué consistieron éstas últimas. En ese sentido, considerando a esas nuevas músicas negras en múltiples tramas de producción, consumo, uso y apropiaciones he construido mi objeto rastreando la complejidad de sus resonancias y audibilidades, buscando comprender cómo aquellas experiencias musicales participaron en una cadena irregular de enfrentamientos, negociaciones, intercambios y disputas de sentidos. Por ello, he identificado una serie de núcleos en los que las *freedom songs*, el *soul* y el *funk* proveyeron cambios significativos: la invención estético-musical (gestada en el terreno de las acciones militantes o en el denominado negocio de la música), las puestas en escena (bailes y fiestas pero también manifestaciones políticas), las representaciones visuales de la negritud, las relaciones con la política (que involucró tanto la proximidad y la articulación como las tensiones intrarraciales y la negación de su valor social), los vínculos entre música negra y medios de comunicación (especialmente, las discográficas, la radio y televisión) y la configuración de un nuevo mercado negro de consumo (que excedió a la música como objeto para incidir en la “comodificación de la negritud” como estilo e imagen consumible). Estos núcleos aparecerán referidos en las Partes y Capítulos que componen esta Tesis.

Buscando satisfacer la decisión teórica y metodológica (expuesta más adelante) de abordar la música como un artefacto polifacético, complejo y social que involucra sonidos, palabras, cuerpos, imágenes, prácticas y discursos, he constituido un archivo compuesto por: discos, programas de radio, revistas especializadas en música negra y en música popular, artículos de crítica musical, *liner notes* (es decir, los textos que acompañan los discos), testimonios de artistas, públicos y diversos agentes ligados a la música (productores, dueños de sellos, conductores de programas, djs, agencias publicitarias), fotografías, arte de tapas, cancioneros, fichas de suscripción, programas de televisión, afiches promocionales, publicidades y jingles. El trabajo con esos materiales permitirá presentar a los géneros en cuestión incidiendo en las significaciones generales de las experiencias raciales, sosteniendo como hipótesis que, antes que programas políticos, artefactos estériles y unívocos de la industria cultural o expresiones de una esencia negra, constituyeron y propiciaron experiencias y presencias negras (estéticas, políticas, mediáticas, mercantiles, culturales) inauditas y disímiles. Como nunca antes la música fue una fuente y una caja de resonancia de los distintos caminos que la experiencia negra estaba tomando en Estados Unidos

expresando, como pocas zonas de la cultura, tensiones entre identificaciones y diferenciaciones que, definieron la condición negra del período. Este aspecto resulta históricamente importante, puesto que en el mismo momento en que la invocación a la negritud aparecía bajo nuevas luces como tema, problema y consigna política, su consistencia estaba siendo puesta en cuestión. En ese sentido, la hipótesis enunciada se puede afinar con otra que afirma que *los nuevos géneros de la música popular negra fueron una zona cultural de racializaciones múltiples y heterogéneas, que diferenciaron lo negro*, estableciendo un mapa de representaciones, experiencias y expectativas complejo. Ese rasgo permite desactivar la tendencia a ver una serie de supuestas homogeneidades: la de la cultura de la población negra y la de la propia categoría de música popular negra. De allí la insistencia de esta investigación en rastrear a las freedom songs, el soul y el funk en sus complejidades y sus dispersiones, en sus contradicciones y ambivalencias.

Para abordar esos nuevos géneros musicales, he creído necesario abrir el texto con una caracterización del contexto político y económico referido a la población afroamericana. En ese sentido, resaltaré las novedades y consecuencias en materia de política racial y de activismo político, sintetizadas en la descripción de la secuencia que inauguró el Movimiento por los Derechos Civiles hacia 1955 y que cerró el agotamiento del Black Power hacia mediados de los setentas. Dejaré asentado allí que sus discursos y prácticas configuraron la emergencia de nuevos protagonismos políticos y sociales afroamericanos de profundo impacto cultural. Asimismo, los vaivenes económicos y los procesos de diferenciación intrarracial en términos de clase aparecen como un elemento que los géneros investigados procesaron de maneras diferentes, todas significativas. De allí que su caracterización ocupe una porción del primer capítulo.

Una vez establecido ese mapa histórico, en los capítulos inmediatamente posteriores propondré una definición de música popular y de música popular negra. Al respecto, consideraré a la música popular una producción social antes que un reflejo o representación, es decir un conjunto de *fenómenos sonoros, lingüísticos y performáticos plausibles de diferentes apropiaciones y capaces de resonar en, y volver audibles, procesos sociales, incidiendo en ellos*. En ese sentido, destacaré ciertos rasgos concernientes a las maneras de ser experimentada e interpretada, la incidencia semiótica de los medios de comunicación y las tecnologías del sonido, la exploración de lo que denomino “prácticas de escucha” y la importancia metodológica de la idea de géneros musicales, entendidos éstos como denominaciones que agrupan aspectos sonoros, performáticos, estéticos, discursivos y afectivos e involucran a una multiplicidad de agentes y conflictos. Esta perspectiva permitirá comprender a las sonoridades y las imágenes así como a los códigos y valores que participaron en la creación de *freedom songs*, *soul* y *funk* intersectándose con formas laborales,

diferencias sociales y culturales, economías y mercados, prácticas sociales de escucha, instituciones sociales, organizaciones políticas, tecnologías y medios de información, configurando un territorio culturalmente complejo. A lo largo del texto, me referiré a esas tramas en términos de *resonancia* y *audibilidad*: solidarias y diferenciables, la primera noción servirá para pensar aquello que la música inscribe en el mundo en el que existe mientras que la segunda permitirá reflexionar sobre los modos en que ciertas condiciones son expresadas en y por la música. Destaco aquí que la noción de música popular propuesta no operará la separación, bastante frecuente, entre música de procedencia militante (música política o música de protesta) y música de procedencia comercial. Y ello porque entiendo que el análisis conjunto y comparado de un género “político” como las freedom songs y dos géneros “comerciales” como el soul y el funk abre la posibilidad de una investigación menos estática y de mayor densidad sobre la música popular.

Este concepto de *música popular* se entrama, para el caso investigado, en la construcción cultural de la condición racial en Estados Unidos. Por ello propondré una definición de racialización (o, mejor dicho, racializaciones), como una suerte de *radicalización histórica* de la idea de raza que hace que los significados concretos deban buscarse en las “puestas en escena de lo racial”. La música popular negra es, como intentaré demostrar, una forma fundamental de esas puestas en escena. En consonancia con dicha noción de racialización y apuntalándome en la caracterización de un amplio grupo de posiciones teóricas e historiográficas, propondré una definición de música negra que, despojada de aspectos ahistóricos o saturados de peticiones de principio, sirva para relevar cambios, discontinuidades y *susceptibilidades históricas* en la idea de música popular negra. Considerando, pues, la insistencia de la racialización de la música en Estados Unidos y las enormes variaciones de sus sentidos propondré una noción *música negra* más atenta a las novedades y los cambios antes que a las continuidades. De esa manera lo que se verá emerger serán operaciones en la historia que obligan a redefinir lo que se comprende en cierto momento por música negra (y, en consecuencia, por negritud). En la articulación de la coyuntura abierta hacia 1955 con esta específica noción de música negra es donde se emplaza el objeto y el análisis del material empírico de esta investigación.

Sobre éste último, en un primer momento me detendré sobre cuestiones estéticas y musicales: las características sonoras de los géneros seleccionados, sus influencias y sus novedades, sus instrumentaciones y formas de canto, sus poéticas, sus performances, así como los modos de uso por el público. A través del análisis de canciones, discos y testimonios será posible ver las diferentes derivas de los géneros en cuestión, sus recursos creativos, las maneras de experimentarlos, los quiebres con las tradiciones, las formas de hablar de ellos. En todas esas

características resonaron y fueron audibles diferentes modos de “poner en escena” la negritud.

Una vez realizado dicho análisis, la atención se centrará en la visualidad de los géneros, entendiendo aquella como un componente de la dimensión performática y de las prácticas de escucha de la música que, al dotarla de características visuales (muy importantes para la música popular), inciden en la construcción social de sus sentidos. Para este tramo del trabajo recurriré primordialmente a fotografías, artes de tapa, cancioneros y registros audiovisuales, una decisión que sirve para remarcar cómo la producción social de la música excede a los artistas para incorporar otros agentes, encargados de dotarla de imágenes y visualidades: fotógrafos, ilustradores, diseñadores gráficos, entre otros. Este aspecto convierte a los géneros en zonas y objetos de confluencias y conflicto de diversas prácticas e ideologías. Bajo la hipótesis específica de que en la dimensión visual de estas nuevas experiencias musicales, “ser negro” y “ser negra” también abandonaron la univocidad, multiplicando las expresiones y las polisemias, recorreré un amplio abanico de imágenes que involucrará desde los militantes/cantantes de freedom songs a las más exitosas bandas funk. El análisis de dichas visualidades y los modos en que éstas se ligaron a ideas, posiciones sociales, actitudes y alimentaron posibilidades de identificación (con mundos vividos y con mundo deseados), mostrará cómo se tensaron y resintieron las líneas aglutinantes de lo racial. En ese sentido, expondré cómo bajo un significante racial que aparentaba consistencia, las visualidades de estas nuevas músicas negras fueron el espacio de creación, resonancia y expresión de nuevos sentidos de lo que quería decir ser negro y negra.

Una vez desplegado el análisis de los rasgos sonoros, lingüísticos, performáticos y visuales de los nuevos géneros negros, la Quinta parte resultará ser el tramo de la investigación en la que buscaré exponer y comprender las diferentes formas en que las freedom songs, el soul y el funk circularon e impactaron socialmente. En ese sentido, habrá un desplazamiento del foco de atención desde los materiales musicales *per se* hacia su circulación e incidencia en una serie de dimensiones decisivas para las condiciones sociales y raciales en los Estados Unidos: la política negra, los medios de comunicación y el mercado de consumo.

En cuanto a la primera, demostraré, a partir de los testimonios de líderes raciales como Martin Luther King, Malcolm X, Eldrige Cleaver y Stockely Carmichael y de las experiencias de producción musical ligadas directamente a las organizaciones (desde colectivos de cantantes a bandas), que las nuevas músicas populares negras no fueron traducidas automáticamente o aceptadas sin más como recurso político, una hipótesis que refuta perspectivas consolidadas respecto al fenómeno. Los conflictos, tensiones y discursos que se generaron en torno a ellas ayuda a revelar las ambivalencias y complejidades no sólo de las relaciones entre música negra y política sino de las diferentes consideraciones sobre la negritud.

En cuanto a los medios de comunicación, lo importante será presentar las formas en que los géneros fueron acogidos, presentados y/o excluidos en los tres principales actores en esta dimensión: los sellos discográficos, las emisoras de radio y los canales de televisión. Allí se jugarán sentidos e interpretaciones sobre las músicas estudiadas, así como estrategias y disputas políticas, culturales y económicas materializadas en nuevas presencias negras en los medios (por ejemplo, la figura del dj y el exitosísimo programa televisivo *Soul Train*) pero también en una nueva consideración de la negritud por los medios que permitirá comprender ciertas determinaciones recíprocas. Al respecto, uno de los puntos que más me interesará resaltar será la variación de la presencia de la música negra en la televisión, un fenómeno que condensó la potencia y ambivalencia de los nuevos géneros negros y su incidencia en unas experiencias que estaban redefiniendo las condiciones de la negritud en Estados Unidos.

Entre ellas, analizaré, en el último capítulo, los modos en que los nuevos géneros participaron en una mercantilización de nuevo tipo de las estéticas, las músicas y las culturas negras de la época. El análisis de materiales gráficos y audiovisuales mostrará las maneras en que, dando por finalizado un largo período de invisibilidad, la música negra no sólo acabó por consolidarse como objeto publicitado y recurso publicitario (gracias a la emergencia de nuevos discursos en torno a ella) sino que asumió un protagonismo decisivo en la provisión de imágenes consumibles de negritud, en la conformación de un *espectáculo mediático de las negritudes*, un aspecto poco analizado y, no obstante, de profundas consecuencias tanto en el período analizado como en las décadas siguientes. La aparición del público negro en *Soul Train* será uno de los puntos más altos en la emergencia de ese nuevo consumidor negro. Esa multitud y su ingreso en la televisión incidieron significativamente en las nuevas pautas discursivas de la publicidad, en las formas del mercado de consumo y en los modos de entender y construir la negritud. Como en el capítulo precedente, volveré en este sobre ese programa de televisión para, luego, esbozar un mapa más general de la incidencia de la música negra con en mercado de consumo.

Así, a través de las creaciones musicales que los definieron, de las representaciones raciales que produjeron, de las presencias mediáticas y mercantiles que inauguraron y de la diversidad de vínculos que mantuvieron con la acción política, presentaré a las *freedom songs*, *el soul* y *el funk* como fuerzas culturales multifacéticas que, montadas en una secuencia histórica singular, participaron en la construcción de diversas negritudes que definieron nuevos sentidos para la propia música así como para las relaciones entre raza, cultura, mercado y política en Estados Unidos. La historia que intentado reconstruir es, entonces, la de una explosión de vitalidad cuyas consecuencias no fueron unívocas ni fáciles de medir. Precisamente por eso he sentido la necesidad de escribirla.

Primera parte

El contexto de los nuevos géneros negros

Capítulo 1.

Cambios políticos, novedades económicas y disputas culturales.

*En su rostro aparecía algo que no había en él anteriormente,
una especie de ira y angustia apasionadas y triunfantes.*

James Baldwin, Otro país

De la segregación al Black Power

Malcolm X definió alguna vez a la segregación racial como “*el modo del poder blanco de no permitir ni la inclusión ni la separación sino de producir una distancia*” que permitiera explotar y regular las vidas negras (Malcolm X, 1963a). Si la segregación podía remontarse fácticamente al final de la esclavitud, cuando los negros dejaron de ser excluidos para ser socialmente separados (Vann Woodward, 2001: 35), había alcanzado un punto de consolidación legal e institucional en 1896, con el caso *Plessy vs. Ferguson*, en el cual Homer Plessy (un hombre negro pero de apariencia blanca) demandó al Estado de Louisiana (defendido por el fiscal John Howard Ferguson) a causa de la segregación en el transporte ferroviario. El legajo del caso se abre con un relato de lo sucedido:

El 7 de junio de 1892, Homer Plessy pagó por un pasaje de primera clase en Ferrocarriles East Louisiana para ir desde New Orleans a Covington, en el mismo estado. Por lo tanto, subió a un vagón de pasajeros y tomó posesión de un asiento vacío en un camarote donde se hallaban sentados pasajeros de raza blanca. Plessy sostiene que esa empresa ferroviaria está sujeta a las leyes de Louisiana como transporte común y que no está autorizada a distinguir entre ciudadanos de acuerdo a su raza; no obstante, al peticionante se le requirió, bajo la amenaza de ser expulsado del tren y encarcelado, que dejara ese camarote y ocupara otro asiento asignado por la tal compañía a las personas que no son de raza blanca y por ninguna otra razón que ser de una raza de color. (Unites States Supreme Court, 163 U.S. 537, 539).

Luego de idas y venidas, sentencias y apelaciones, el caso llegó a la Corte Suprema de Justicia nacional que, en 1896, falló a favor de la segregación acuñando la doctrina “*Iguales pero separados*” [*Equal but separated*], según la cual la segregación no era inconstitucional en tanto y en cuanto la separación por razas no afectara la calidad del servicio. Las décadas siguientes sirvieron para fortalecer un modelo segregacionista, sobre todo en el Sur, donde se localizaban los estados que asumieron las leyes de separación, conocidas popularmente como *Jim Crow*.

En 1951, trece padres de niñas y niños negros iniciaron una demanda judicial contra el Directorio de Educación de la ciudad de Topeka, en Kansas. Se acusaba al Directorio de forzar la inscripción de los niños en escuelas que no correspondían sólo por el hecho de ser negros y, de ese modo, de no respetar la calidad educativa y, más aún, de violar la 14° Enmienda de la Constitución

(promulgada poco después del fin de la Guerra Civil), de acuerdo a la cual era obligación del Estado garantizar la misma protección para todos los ciudadanos norteamericanos. A diferencia de otros intentos anteriores, el caso, auspiciado por la *National Association for the Advancement of Colored People*¹ (NAACP, una organización de lucha negra) y llevado adelante por sus abogados bajo el comando de Thurgood Marshall, se benefició del viento de cola de la victoria norteamericana en la Segunda Guerra Mundial para prosperar. Tres años después de su presentación, el 17 de mayo de 1954, la Corte Suprema estadounidense dictaminó, a propósito del caso *Brown vs. Board of Education of Topeka*, la inconstitucionalidad de la segregación racial en las escuelas públicas. De esa manera, no sólo dio por finalizado el período de validez legal de aquella sino que funcionó como una luz verde, esperanzadora y habilitante. La paradoja, quizá, fue que la sentencia, en lugar de convertir al fuero jurídico en el territorio privilegiado de las disputas por asuntos raciales, alimentó un fuego activista callejero, de base, político y territorial.

Al año siguiente, Rosa Parks funcionó como icono de las novedades en curso cuando se rehusó, cometiendo una falta punible, a ceder su asiento en el ómnibus a un blanco en la ciudad de Montgomery, Alabama, otrora capital de la Confederación esclavista durante la Guerra de Secesión (1861-1865). La famosa foto del 1º de diciembre de 1955, en la que se ve a Parks observando serenamente cómo un policía blanco le toma las huellas dactilares destila un aire heroico; otro registro, que la muestra sosteniendo el número 7503 con una flor en el cabello, acentúa la distancia entre su fragilidad e inocencia y la violencia y el absurdo de la segregación. Pero la fragilidad y la inocencia no fueron ni lo único ni lo principal: los negros de esa ciudad lanzaron, el 5 de diciembre, un boicot masivo al transporte urbano que duró un año y logró la desegregación del transporte público (Lomax 1965: 102; Marable, 1984: 353). Además de servir como ejemplo a otras ciudades, el boicot dio un fruto de enorme valor para las décadas siguiente: fue el bautismo de fuego político del reverendo Martin Luther King, Jr.

La experiencia de Montgomery fue la chispa que incendió la pradera segregacionista estadounidense poblándola de acciones, individuos, organizaciones, discursos, marchas, solidaridades, enfrentamientos, victorias, derrotas, muertes, tensiones, compromisos y nuevos liderazgos, que brotaron de iglesias, ámbitos educativos, organizaciones sociales, políticas y culturales. Durante los diez años posteriores al boicot en Montgomery, las acciones directas no violentas, sistemáticas y múltiples, en lugar del caso judicial ejemplar, se convirtieron en el signo distintivo del activismo negro contra la segregación y el racismo. A esa secuencia de acción colectiva se la conoce como Movimiento por los Derechos Civiles.

En el marco de esas novedades, nuevos agrupamientos asumieron los liderazgos a lo largo de la

¹ Asociación Nacional para el Avance de la Gente de Color.

década, desalojando a las antiguas referencias colectivas negras, en particular a la ya citada *NAACP* (fundada en 1909 y con una larguísima historia de acciones legales y apoyo comunitario), *Urban League*² o la nortea *Congress for the Racial Equality*³ (*CORE*), las cuales se vieron obligadas a profundas transformaciones. Si hasta entonces “*el movimiento había sido propiedad exclusiva de adultos y ancianos, en los sesentas la palabra clave fue activismo*” (Scott-Heron 2012: 290) y, frente a esa nueva disposición, emergieron organizaciones capaces de viabilizarla. Entre las más importantes del período puede mencionarse a *Southern Christian Leadership Conference* (*SCLC*)⁴. Creada por Martin Luther King en 1957 en el marco de los conflictos suscitados en Little Rock, Arkansas, a causa del intento de nueve estudiantes negros de hacer uso de su derecho a inscribirse en una escuela pública hasta entonces exclusivamente blanca, *SCLC* fue una alianza de organizaciones religiosas con una fuerte presencia en el sur del país. Esta organización, gracias al trabajo de muchos militantes y al carisma de sus líderes locales y nacionales (Andrew Young y Ralph Abernathy, entre los más reconocidos), ayudó a configurar un nuevo liderazgo social (y religioso) afroamericano que chocó fuertemente con el *statu quo* congregacional negro⁵, conservador por timorato o por ser beneficiario de la segregación al conducir a la comunidad negra sin agitarla políticamente (Kilgore Jr, 06.1970)⁶. De acuerdo a su estatuto, la *SCLC* tenía cinco finalidades:

1. Estimular la acción directa de masas no-violenta para eliminar la segregación;
2. Difundir la filosofía y las técnicas de la no-violencia;
3. Lograr el derecho a voto para todo ciudadano;
4. Conquistar los derechos y la integración total del negro en la vida estadounidense;
5. Reducir el atraso cultural a través de nuestro programa de capacitación ciudadana.

Mientras las dos primeras eran recursos para activistas, las otras tres representaron la columna vertebral de las posiciones y objetivos integracionistas del movimiento negro: participación política, reconocimiento legal y social y la idea de que la negritud estaba signada por una cultura atrasada que requería ser superada.

Si durante los primeros años fueron “*hombres de iglesia respaldados -impelidos, en realidad- por furiosos laicos los que abrieron camino al Movimiento*” (Lomax 1965: 145), ya desde 1957, otros sectores, como los estudiantes y los jóvenes, comenzaron a participar decisivamente. De enorme importancia en la ampliación del activismo fue *Student Non-violent Coordinating Committee*

² Liga Urbana.

³ Congreso por la Igualdad Racial.

⁴ Conferencia Sureña de Líderes Cristianos.

⁵ Las principales denominaciones tradicionales negras eran: National Baptist Convention, National Baptist Convention of America, Progressive National Baptist Convention, AME Churches, AME Zion Churches, CME Churches.

⁶ Tal es así que en el agitado año 1963, pleno de movilizaciones y de sangrienta represión, el 90% de los pastores negros de la ciudad de Birmingham, Alabama, epicentro de los conflictos, se oponían al Movimiento y a la presencia de Martin Luther King en la ciudad.

(SNCC)⁷. Fundado a principios de 1960 en Raleigh, North Carolina, por iniciativa de SCLC y conducida en sus años claves (1963-1968) por John Lewis, Stockely Carmichael y H. Rap Brown, aglutinó a estudiantes y jóvenes cuyo trabajo de base en poblados y ciudades del Sur durante la primera mitad de los sesentas se asentó en una estrategia que SCLC y sus organizaciones afines no desplegaron con tanta claridad: la de complementar las instancias de movilización y activismo con capacidad de impacto en los medios de comunicación y la dirigencia política nacional con una apuesta militante al fortalecimiento de los lazos territoriales y comunitarios de la población negra. De allí que en su seno tuvieran lugar proyectos educativos, luchas electorales, acciones directas contra comercios blancos y articulaciones con otras organizaciones (negras y blancas) del país. Además, SNCC fue un espacio vital para las *freedom songs*, que analizaré más adelante, así como el principal caldo de cultivo militante que dio lugar a la radicalización del movimiento negro a mediados de los sesentas, en lo que se conoció como Black Power (Forman 1972; Zinn 1965).

Estas organizaciones nacionales poco hubieran sido de no ser por el espectro de agrupamientos de alcance nacional y regional, como *Montgomery Improvement Association (MIA)*, *Albany Movement*, *Student Southern Organizing Committee (SSOC)*, *Alabama Christian Movement for Human Rights (ACMHR)* o *Council of Federated Organizations (COFO)* sobre el que se asentaron. Gracias a esa red de grandes y pequeños, miles de personas se volcaron a trabajos políticos y culturales; en éstos, y a diferencia de aquella dirigencia compuesta por “hombres de iglesia”, resaltaron una gran cantidad de mujeres, cuya labor política fue decisiva: a la ya mencionada Rosa Parks pueden sumarse Ella Baker (SCLC), Diane Nash (SNCC), Fannie Lou Hammer (SNCC), Septimia Clark, Marva Collins, Mildred Loving, entre otras miles.

Mucho más interesado en la movilización social que en la adscripción partidaria (Gilroy, 1993), y no sin diferencias y conflictos internos, la capacidad de cambio de este nuevo protagonismo político negro pudo verse en su inventiva política y cultural, cristalizada en una gran cantidad de tácticas de acción directa no violenta y multitudinarias que, sin agresiones, portaron una frontalidad y un tono de desafío masivo a la estructura racista y el racismo inéditos hasta entonces. Los registros fotográficos y audiovisuales muestran niños, adolescentes, adultos y ancianos, mujeres y hombres, llevando a cabo marchas, boicots comerciales, sit-ins en lugares de comida, *freedom rides* en el transporte interestatal, ejerciendo presión institucional para la desegregación de lugares públicos, participando de piquetes de denuncia frente a cadenas de comercio que tuvieran comportamientos racistas, concentrándose frente hoteles y aeropuertos, entre otros. En efecto, el hecho de que el Movimiento por los Derechos Civiles haya tenido su acto fundacional en un boicot

⁷ Comité de Coordinación No-violenta de Estudiantes. Con los años y los cambios políticos, pasó a llamarse Comité de Coordinación Nacional de Estudiantes, conservando la sigla.

(el de Montgomery) de usuarios al transporte y que una de sus principales maneras de propagación haya sido la impugnación de la segregación en ámbitos mercantiles habla también del importante lugar que había adquirido el consumo negro en la realidad económico social estadounidense. Sin un poder económico concreto la emergencia y despliegue de esa revuelta de consumidores o, en palabras de Weems, de “consumidores activistas” (1998: 67) hubiera sido imposible. Con todas sus limitaciones, el consumo, presente desde el inicio en las demandas político- raciales, operó (o, al menos, fue visto) como un camino parcial de ejercicio de derechos y “humanización” (Laver, 2011). Los negros se quejaron, enfrentaron y modificaron el trato desigual en el mercado, ligando sus luchas de liberación a su poder y sus deseos como consumidores. De hecho, no pocas disputas se dirimieron en instituciones oficiales encargadas de regular el comercio, por ejemplo la desegregación del transporte interurbano en 1961.

Asimismo, con mayor énfasis desde la victoria electoral de J. F. Kennedy en 1960, se señalaron y enfrentaron problemáticas que afectaban los derechos políticos -el derecho al voto, la representación negra en los partidos políticos (en especial, en el Partido Demócrata) y la elegibilidad de negros a cargos estatales-, las situaciones económicas (la discriminación en el mercado laboral, la pauperización de los campesinos negros, la precarización habitacional) y los escenarios de violencia racial (ya fueran los ataques de individuos y turbas como sus formas organizadas: el Ku Klux Klan y las policías). Junto a estas dimensiones se desplegó un repertorio de acciones comunitarias y territoriales (algunas de ellas en zonas rurales) que incluyó: la creación de organizaciones con proyectos de fortalecimiento social, el empadronamiento de votantes, la construcción de escuelas, el desarrollo de experiencias autogestionadas de educación infantil y adulta, la producción de periódicos, revistas y literatura, la realización de documentales. En ese sentido, las prácticas políticas, culturales, económicas, comunitarias y narrativas del Movimiento redefinieron la negritud y las relaciones raciales. Desde el sur segregacionista *de jure* (Louisiana, Arkansas, Alabama, Florida, Georgia, Mississippi, Tennessee, North Carolina, South Carolina, West Virginia y Virginia) el Movimiento avanzó sobre el norte y el oeste segregacionistas *de facto* (Illinois, New York, Washington D.C., Massachussets, California, Seattle) prestando atención a las diferentes realidades raciales, sociales y económicas. De Montgomery a Chicago, de New York a San Francisco, el Movimiento por los Derechos Civiles configuró, como nunca antes en Estados Unidos, un movimiento masivo de la población negra a escala nacional que no se limitó a demandar la integración racial sino que buscó los modos colectivos de ponerla en acto.

De una parte de esa “multitud sin precedentes” (Baldwin, 1964: 12) nació, hacia mediados de los años sesentas, el segundo momento de la secuencia política de los movimientos de liberación negra:

el Black Power. Frente a los diagnósticos que marcaban que luego de una década de movimientos “estaban las leyes pero no estaban los hechos”, las organizaciones y, más en general, parte de la población negra, comenzó a percibir cierto agotamiento de las estrategias y los discursos que se habían puesto en acto desde 1955. Aún si es preciso matizar “la novela liberal” (Lazerow, 2006) tanto como el relato radicalizado y no ver una desaparición absoluta de los movimientos que pugnaban por la integración a manos de las posiciones socialistas o nacionalistas culturales, sino considerar una imagen de lógicas ensambladas, lo cierto es que posiciones políticas más confrontativas configuraron nuevas presencias que abandonaron la idea de seguir las líneas de acción empleadas hasta entonces. Para estos nuevos protagonistas las conquistas legislativas no eran suficientes ni efectivas: ni en el Sur, donde la segregación escolar logró mantenerse luego de su derogación y donde votar siguió siendo una osadía, ni en el Norte, desegregado legalmente desde la Revolución de Independencia pero con altos índices de pobreza, brutalidad policial y violencia social y atiborrado de una población carcelaria negra cuya reclusión funcionaba como un mecanismo de control social que reemplazaba la ley segregacionista⁸. Estas condiciones, suplementadas con una nueva experiencia del *orgullo racial* que se había ido gestando en las décadas anteriores, llevaron a la activista Anne Braden a afirmar en 1965 que “*Viene ganando terreno la fría y razonada convicción de que lo que hace falta es libertad concreta y no abstracta. Los símbolos aportan un punto de convergencia pero no sirven para alimentar una boca*” (Braden, 1965: 8).

Sin dudas, la presencia de Malcolm X fue decisiva en la conformación de un punto de inflexión en la política negra del período. Proveniente de *Nation of Islam* (NOI), una organización de negros musulmanes fundada en 1935 por Elijah Muhammad donde se vinculó con doctrinas profundamente negrofílicas y antiblancas, Malcolm X fue uno de los primeros en marcar distancias y disidencias respecto a las retóricas, estrategias y objetivos del Movimiento por los Derechos Civiles (Ball, 2015). Señalando una y otra vez la necesidad de hacerse fuertes como raza, de atacar la estructura racista en tanto forma de explotación económica y dependencia social, Malcom X armó el escenario para la consolidación de un discurso político racializado en nuevos términos. Esa novedad puede encontrarse sintetizada en su célebre discurso *The Ballot or The Bullet*, pronunciado en abril de 1964 en un debate sobre los desafíos de la política negra luego de una década de Movimiento por los Derechos Civiles. Esa noche, Malcolm X, luego de resaltar la continuidad de las injusticias, la inoperancia del gobierno de Lyndon Johnson, la necesidad de una nueva perspectiva sobre el Movimiento y de afirmar el derecho negro a defenderse de los ataques, dijo:

8 Por lo demás, los prejuicios racistas no perdían potencia: en 1964, casi diez años después de los primeros movimientos, una encuesta revelaba que el 40% de los blancos todavía creía que los negros eran los culpables de su propia condición por no querer trabajar duro (Hochschild, 1995: 66).

Díganle [a Lyndon Johnson] que no espere hasta las elecciones. Si espera demasiado, hermanos y hermanas, será responsable de permitir que una condición se desarrolle en este país; una condición que creará un clima que traerá a la superficie unas semillas que acabarán siendo una vegetación que aquella gente jamás imaginó que existiera. En 1964, es la urna o la bala. (Malcolm X, 1964).

La impresión general de que la segregación encontraba caminos informales que una ley no alcanzaba a alterar y que, tal como afirmaba James Baldwin, el famoso “problema negro” era más bien el problema blanco, entroncó con los asesinatos de Malcolm X en 1965 y de Martin Luther King en 1968, que demostraron que la violencia no cejaba y que la estrategias de la no-violencia terminaron con un tiro en el pecho de su principal vocero, para cambiar la orientación de la política negra. Mientras organizaciones ya existentes como SNCC radicalizaron sus discursos y estrategias y tomaron la decisión de devenir “*black only*”, expulsando a sus miembros blancos, surgieron otras. En noviembre de 1964 la pionera formación de *Deacons for Defense and Justice*, en el estado de Louisiana, había comenzado a cambiar el panorama nacional al convocar abiertamente a la autodefensa colectiva armada negra⁹. Sus referentes, Robert Williams y Frederick Douglas Kickpatrick, que venían de NAACP y CORE, fueron perseguidos sistemáticamente. Williams terminó exiliándose en Cuba, desde donde hizo un programa radial que alcanzaba el territorio norteamericano.

Además del aspecto armado, la activista Anne Braden notaba, en 1965, que la importancia ideológica de los movimientos nacionalistas negros estaba creciendo considerablemente. En efecto, en ese año, y como una consecuencia del estallido del barrio Watts en Los Ángeles, Ron Karenga fundó *US*¹⁰: una organización comunitaria, nacionalista cultural y panafricanista con base en ese barrio caliente. La búsqueda y reivindicación de raíces y esencias africanas y la construcción de una identidad acorde llevó a la organización a bautizarse con nombres en *swahili* e, incluso, a hablar esa lengua de procedencia africana. Pocos meses después de la fundación de *US*, Stockely Carmichael y Charles Hamilton publicaron “*Poder Negro. La política de liberación en Estados Unidos*” donde definían dicho concepto político, organizativo y analítico como una composición que incluía la invocación a un orgullo y una pertenencia comunitaria como base de la política negra, la posibilidad de “*incorporar la belicosidad de la gente negra joven de los ghettos urbanos y del cinturón negro del sur*”, la destitución de los líderes negros cautivos de la estructura blanca y una mirada mucho más enfocada en la explotación económica que en la desigualdad jurídica. A diferencia del culturalismo de Karenga, Charmichael y Hamilton proponían una salida socialista al problema del racismo. Por ello, aquellos rasgos debían empalmarse con la acumulación de poder en

⁹ Vale aclarar que la no-violencia no había logrado nunca desactivar la posibilidad de la autodefensa. Desde los comienzos mismos del Movimiento la posesión de armas y la respuesta violenta a la agresiones racistas habían tenido ocasión de existir. La diferencia fue que, desde 1964, esa práctica, hasta entonces clandestina en términos políticos, se volvió una definición pública.

¹⁰ Si bien se la conoce como *US*, era la sigla de *United Slaves: Esclavos Unidos*.

organizaciones exclusivamente negras, siendo muy cuidadosos de las alianzas con sectores no negros y sosteniendo un tono combativo frente al “racismo institucional” (Carmichael, 1967). En consonancia con esa lectura, y a pesar de los chispazos entre el radicalismo negro y los sectores más moderados, el propio Martin Luther King subió el tono de sus planteos. No sólo cuestionando la Guerra de Vietnam (y siendo, de acuerdo a Angela Davis, el primer dirigente nacional en hacerlo) como una agresión imperialista sino subrayando el componente de clase de la dominación racial. En 1968, poco antes de ser asesinado en Memphis (donde estaba apoyando una huelga de trabajadores negros), dijo:

Estados Unidos se enfrentará a la constante amenaza de violencia, motines y delincuencia sin sentido mientras los negros estén hacinados por centenares de miles en ghettos malolientes e infestados de ratas; mientras sigan asfixiados por la pobreza, mientras se les haga sentir como exiliados en su país; mientras su libertad sea pospuesta indefinidamente. (Haley, 1968: 66).

Junto a los desplazamientos de King, la importancia de Carmichael y el crecimiento del nacionalismo negro, la más resonante de las organizaciones de esta secuencia fue, sin lugar a dudas, Panteras Negras. Fundados en 1966 por Huey Newton y Bobby Seale en Oakland, California, la organización se diseminó rápidamente por el país (Hilliard, 2006). Formados en el maoísmo y con una estructura partidaria verticalizada, protagonizaron el mayor impulso militante a escala nacional. El impacto de su estética (campera de cuero, boinas, borceguíes, fusil al hombro), la espectacularidad de sus acciones (entre ellas, la ocupación del Palacio de la Legislatura en Sacramento, capital de California, en 1967) y un discurso que convocaba a lumpenes, marginados y hasta dealers a ser los sujetos de la revolución, los convirtieron en modelos de conducta para los jóvenes negros de los barrios pobres y les permitió multiplicar rápidamente su presencia no sólo en las ciudades más grandes del país (New York, Detroit, Chicago) sino también en localidades intermedias (San Francisco, Seattle, Durham). Es por eso que Shapiro (2011) se equivoca cuando afirma que a finales de los años sesentas se produjo un retroceso de las organizaciones políticas y del movimiento negro cuyo “vacío fue llenado por pandillas callejeras como *Black Spades, Savage Skulls, Roman Kings, Javelins y Seven Crowns*”. Más preciso es afirmar que militantes y pandilleros coexistieron; a veces, incluso convivieron y compartieron, como veremos, no sólo ideas sino gustos musicales y estéticas.

A sus primeros pasos, marcados por la autodefensa, la portación de armas y el patrullaje colectivo de sus propios barrios buscando evitar la brutalidad policial, Panteras Negras sumó, rápidamente, una serie de programas de ayuda social y fortalecimiento comunitario, conocidos en conjunto como “Servir al pueblo” (entre ellos, Desayuno Gratis para Niños en edad escolar, la Fundación de Investigación en Anemia Falciforme¹¹, Ropas y Zapatos Gratis y el Centro de

11 La *Anemia falciforme* es una enfermedad en la que el cuerpo produce glóbulos rojos con forma anormal, semilunar o

Aprendizaje Comunitario), presencia en las poblaciones carcelarias negras y en el campo comunicativo y cultural con el *Intercommunal News Service*, un semanario con una tirada nacional de medio millón de ejemplares, militantes músicos y un “aparato gráfico” con gran capacidad de inscripción a cargo de Emory Douglas (Hilliard, 2006; Vincent 2015). Los líderes del partido, Huey Newton, Bobby Seale, Eldrige y Kathleen Cleaver, David Hilliard y George Jackson alcanzaron gran visibilidad política y mediática. Fueron, entre 1969 y 1974, las referencias de un movimiento revolucionario socialista negro sin precedentes en la historia del país. Fueron, también, de los principales objetivos de la represión gubernamental: el FBI y la CIA los espionaron, infiltraron y atacaron sistemáticamente. Como ellos, muchos militantes de la organización fueron encarcelados, muertos por balas estatales o forzados al exilio (Cleaver, 2001). Hacia mediados de la década de los setentas el Partido estaba herido de muerte; sus fuerzas entraron en un proceso acelerado de dispersión, la trama organizativa nacional se fue disgregando mientras algunas pandillas delictivas se arrogaban ser parte de la organización como forma de protegerse y chantajear en sus territorios de acción. Los dealers volvieron a ser sólo dealers.

A pesar, o como consecuencia, de esos agotamientos y derrotas, la política representativa se alteró notablemente a partir de las derivas de las distintas organizaciones ligadas al Black Power. Aún si el editorial de *Ebony* de septiembre de 1968 se quejaba diciendo que:

a lo largo y ancho del país hay incontables ejemplos de candidatos negros perdiendo las elecciones a manos de blancos en barrios, distritos y ciudades en las cuales la mayoría de los votantes son negros (...) Hoy los más de 22 millones de negros tienen sólo ocho representantes en el cuerpo que hace las leyes de la Nación: el 11% de la población es representado por el 1,6% del Congreso. (*Ebony*, 1968i, 136),

lo cierto es que este diagnóstico de las posibilidades perdidas o mejorables se enmarcaba, a su vez, en una tendencia histórica opuesta: el crecimiento de la presencia negra en cargos estatales (Marable, 2000). En 1969, los ciudadanos de Fayette, Mississippi, elegían al primer alcalde negro en el Sur desde 1870, un hecho, por lo demás, impensable sin el trabajo político desplegado desde los primeros años de la década, sobre todo por SNCC. A comienzos de los años setentas, más de mil afroamericanos fueron elegidos para cargos públicos en todo en el país, en todas las instancias (ejecutivas, legislativas, judiciales, policiales, etc). Hacia 1975, los negros y negras elegidos sumaron 3500. Mientras tanto, esta nueva racialización de las instituciones representativas se expresó en intentos de consolidación y articulación nacional (Winant, 2001). Por ejemplo, a través de la *Black Politics National Convention*, un encuentro multitudinario de referentes políticos negros vinculados a diferentes expresiones o intereses del Black Power (desde las líneas socialistas a las mentoras de un capitalismo negro, pasando por aquellos dirigentes inscriptos en las estructuras de

de hoz. Estas células no duran tanto como los glóbulos rojos redondos, razón por lo cual se produce la anemia. Esta forma de anemia, por razones genéticas, afecta sensiblemente a las poblaciones negras.

los partidos Demócrata y Republicano)¹² que buscaron consensuar una agenda para la política negra a materializarse en programas, subsidios y proyectos que serían viabilizados desde las posiciones de poder alcanzadas en las instituciones representativas. La agenda no logró concretar la mayoría de sus objetivos; sin embargo, fue la señal de que, como consecuencia de las acciones del Movimiento por los Derechos Civiles y el Black Power, así como por sus omisiones y su agotamiento por represión, una parte considerable de la política afroamericana estaba buscando canales institucionales y representativos. Su efecto se dejará sentir en un largo plazo que, en cierto sentido, se continúa hasta la actualidad.

La diferenciación económica de la población negra

Esa larga secuencia política conformada por el Movimiento por los Derechos Civiles y el Black Power estuvo imbricada en un complejo proceso de cambios y vaivenes económicos que, durante esas dos décadas, transformaron profundamente la estructura social de la población negra. Hacia 1960, cuando la revista *Ebony* llevó adelante un relevamiento de la vida económica de la población afroamericana, constató que la diferencia con las realidades del año 1950 eran notables: el poder adquisitivo individual de los negros había crecido, la tasa de empleo había subido un 22% y la mitad de las familias negras habían mejorado su situación económica de un año a otro (*Ebony*, 1960a: 96). A la inclusión de nuevos trabajadores negros en la producción industrial y manufacturera se debía sumar el sensible incremento de los empleados comerciales y de los profesionales y semiprofesionales, dos zonas de la economía muy reacias a incorporar negros)¹³. Ese proceso se desplegó a lo largo de los veinte años siguientes, provocando un inédito crecimiento de la clase media negra, que aumentó su número hasta involucrar a más del 30% de la población afroamericana, logrando crear espacios de capitalización propia y organizaciones para el desarrollo del mercado negro (como la *National Association of Market Developers*¹⁴, fundada en 1953) y ensanchando los volúmenes de consumo y, con ellos, la significación económica general de la población negra (Landry, 1987).

No es casual que *Ebony*, junto a otras revistas más enfocadas en la clase media y alta negra, como *Jet* y *Black Enterprise*, dedicaran tantas páginas de sus ediciones a mostrar negros

12 Reconociendo los dilemas y la diversidad de la política negra, en el número especial de agosto de 1969, *Ebony* se preguntaba: ¿Separación? ¿Integración? ¿Liberación? ¿Cuál es el camino para los Estados Unidos negro? (1969h).

13 Entre 1940 y 1962, la cantidad de negros trabajando en manufactura pasó a ser de 1.300.000; los empleados de comercio pasaron de 288.000 a 1.000.000 y los profesionales y semiprofesionales de 117.000 a 500.000 (Zieger, 2007). Pueden consultarse también el censo *Persons By Poverty Status* In 1959, 1969, 1979, 1989, y 1999 by States (US Bureau Census).

14 Asociación Nacional de Desarrolladores de Mercado.

millonarios, empresarios exitosos, profesionales asentados y con buenos puestos, mujeres sofisticadas o meramente modernas en un tono por lo general ejemplar y pedagógico. En un tono que asemejaba a los postulados de Booker T. Washington a principios del siglo XX (para quien los negros alcanzarían la libertad política cuando hubieran logrado, mediante el trabajo y la empresariedad, una fortaleza económica de base técnico industrial complementaria de la gran economía blanca), estas revistas festejaban el carácter pedagógico del propio capitalismo como aprendizaje y empoderamiento social en la figura del empresario y el profesional negro, orientado a los servicios, el comercio o la industria. A diferencia de Booker Washington, el activo emprendedor negro de los años sesentas y setentas podía ser un abogado en San Francisco, el dueño de una aseguradora en Durham, un ingeniero en Chicago, un profesor universitario de Washington. Esa gente negra, que no era nada pobre, se planteaba objetivos y dilemas económicos que iban mucho más allá de sobrevivir o vivir cómodamente; objetivos estratégicos, como los que se plasmaban en una nota de Ebony (1961f: 70) titulada “Need to produce”, donde se caracterizaban las dificultades de los negros que *“mientras han logrado ocupar cargos, ser abogados, profesores, periodistas, no han logrado protagonismo en sectores claves -industriales- de la economía. Esto los convierte, en última instancia, en un obrero de servicios y un consumidor”*. Junto a ellos, en aquellas revistas desfilaban fotografías de docentes, manicuras, asistentes sociales, bibliotecarios, técnicos de todo tipo. Un mundo populoso y variopinto de personajes que habían logrado conquistar alguna estabilidad y un mínimo poder en el mercado de trabajo. Esa movilidad limitada, esa forma de inclusión que fue una característica (y lo sigue siendo) de la economía de la segregación a lo largo de todo el período aquí analizado, fue la que permitió a la escritora Pat Kelly afirmar, polemizando con otros discursos, que *“contrario al mito en boga, los segmentos bajos de la comunidad negra no incluyen a toda la gente negra”* (Kelly, 1975: 5). Las estadísticas le daban la razón: hasta 1968 el ingreso *per capita* de la población negra registró alzas incesantes desde la década anterior. Como resultado de ello, en 1967, los negros pobres llegaban al 45%, mientras que el 38% era de clase media y el 15 % estaba entre la clase media alta y los millonarios; diez años después, los pobres eran el 41%, la clase media el 35 y la cúspide agrupaba al 24 % restante. En resumen, en esos diez años los ricos se duplicaron, pasando del 5 al 10% (Hochschild, 1995: 46).

Pero esta bonanza de un sector de la población negra no fue el único rasgo del período. Del otro lado de la moneda racial, una gran parte vivía en condiciones de pobreza e indigencia. De hecho, en el mismo momento en que el Congreso aprobaba las leyes de Derechos Civiles (1964) y de Derechos Electorales (1965), traduciendo legislativamente algunas demandas del movimiento negro, y que la inmensa mayoría de los comercios y servicios públicos bajaba los carteles de *Whites Only* y *Colored Only*, el desempleo negro en el barrio de Watts (Los Ángeles), que había sido del

12% en 1959, alcanzaba el 30% en 1965. En esa coyuntura, Watts, como otros barrios negros metropolitanos y empobrecidos comenzaron a estallar como un polvorín social: Detroit, Harlem, Chicago South Side, Newark vivieron días y noches de furia y tensión, enfrentamientos con la policía, intervenciones de la Guardia Nacional, expresiones de hartazgo, escenas de violencia intrarracial (aunque también de solidaridad interracial) y una gran cantidad de heridos y muertos. Con aquella clase media fortalecida en mente, el escritor Irving Stone sacaba cuentas de esos años de movilización y cambios:

nuestra revolución negra ha beneficiado más que a nadie a la elite negra. Las masas tienen, en cuanto al poder negro, una larga espera por delante, pero la minoría entrenada es captada por las agencias gubernamentales y las firmas comerciales ansiosas de adquirir sus propias muestras de negros.

En 1965, Louis Lomax diagnosticó esa situación en un tono alejado de la cordialidad: *“Las masas negras de hoy, particularmente en el Norte, están descontentas, completamente distanciadas de la gran corriente norteamericana”* (17). Ese distanciamiento era otro nombre para el deterioro social, económico y residencial que estaba golpeando duramente a los negros pobres de las ciudades. En un artículo de 1967, el demócrata Daniel P. Moynihan caracterizaba la situación diciendo: *“La impresión que emerge es que la comunidad negra estaría dividiéndose. Se consolida una clase media creciente mientras los indicadores económicos continúan empeorando, no rápida pero sí firmemente. Y eso quiere decir problemas en los barrios bajos del Norte”* (1965: 35). De esa manera, lo que había comenzando a perfilarse hacia los primeros años sesentas se consolidó a mediados: un barrio bajo diferente al de las décadas anteriores. Un barrio que ya no portaba promesas o transitoriedad sino decepción, ausencia de futuro. Un barrio cerrado. Un ghetto. Esa condición racial que combinaba aglutinamiento, tensiones centrífugas y soledad metropolitana signó los barrios negros y fue uno de los rasgos del período.

A pesar de que la estructura del mercado laboral atravesó, como hemos visto, cambios en el sentido de la apertura de posibilidades a trabajadores y trabajadoras negras (por ejemplo, en el sector de la salud y el empleo público), los viejos esquemas de segregación (expresados en salarios, puestos y seguridad laboral) mantuvieron su predominancia: mientras los obreros negros cobraban, hacia mediados de los setentas, un 27% menos que un blanco por hacer el mismo trabajo, solían ocupar los empleos más nocivos y ser los primeros en sufrir el despido ante la menor contracción económica. En efecto, la tasa de desempleo afectaba a un 32% de los jóvenes negros (una situación que ayudó a promover la expansión de muchas formas de economía informal e ilegal) y los negros sin trabajo eran el doble que los blancos (Rustin, 1966 en Marable, 2004: 432). Totalmente por fuera del mercado laboral formal, los sectores excluidos (los denominados *underclass*) combinaban planes y ayudas sociales efectivizados por el gobierno de Lydon Johnson con trabajos esporádicos

alternados, frecuentemente, con algún tipo de incursión en los mercados ilegales (Carpignano, 1975).

El escenario era bastante más duro de lo que algunos, sobre todo los beneficiados, suponían. Ya en 1962, el investigador Michael Harrington (1963: 13) denunciaba la persistencia de la pobreza racializada, su invisibilización política y “*la desaparición del impulso idealista de lucha por aquellos que necesitan ayuda*”; para rematar, afirmaba: “*ser negro es participar en la cultura de la pobreza*”¹⁵. Como diagnóstico general, el enunciado no se ajustaba a lo que estaba sucediendo; de hecho, como vimos, la singularidad del período fue, más bien, lo contrario: por primera vez, ser negro no equivalía indefectiblemente a participar de esa cultura de la pobreza. No obstante, esa porción de la población negra que logró alcanzar niveles adquisitivos de clase media o, incluso, enriquecerse, no eclipsaba la existencia de una gran mayoría negra pobre y, menos aún, el ensanchamiento de la distancia entre ésta y aquella (Wilson, 1978). Si entre los años cincuentas y finales de los sesentas, los negros pobres eran menos pobres que sus antepasados, desde 1972 en adelante (excediendo el corte cronológico de esta investigación) fueron más pobres; mientras tanto, los negros ricos no cesaron de enriquecerse en ningún momento (Hochschild, 1995). De esa manera, lo que se perfiló fue una situación en la cual las luchas por la desegregación y la justicia racial existieron en simultáneo a un panorama económico de *desagregación racial*, por medio del cual los negros ricos y los negros pobres se alejaron cada vez más, consumando un inédito proceso de polarización y diferenciación intrarracial (Quinn, 2001). Para muchos, ciertas demandas y sueños de otros negros resultaban inalcanzables o incomprensibles, tal como ilustraba Stockely Carmichael en un artículo para el New York Review of Books:

La integración hoy quiere decir que un hombre que 'la pega' deja a sus hermanos negros en el ghetto tan rápido como su auto nuevo le permite. Esa integración no tiene importancia para un borracho de Harlem o un recolector de algodón que gana tres dólares por día. Como me dijo una mujer en Alabama: 'la comida que Ralph Bunche¹⁶ come no llena mi estómago' (Carmichael, 1966: 23).

A pesar de que hacia el primer tercio de los años setentas el ingreso anual total de los negros estadounidenses fue de más de 100 billones de dólares, triplicando largamente los números de principios de los sesentas¹⁷, y que toda esa masa de dinero se destinaba a un consumo que nunca había sido tan intenso, diversificado y distribuido intrarracialmente, una buena parte de la población afroamericana comenzó a ser víctima de un proceso de empobrecimiento, desempleo tecnológico y

15 La expresión *cultura de la pobreza* (que Harrington tomó del trabajo de un colega) no tiene en el libro las características que se le imprimieron luego, resaltando el círculo vicioso de la pobreza y su desprendimiento sociocultural, casi irreversible, del resto de la sociedad. En cambio, Harrington, un autor ligado al socialismo, no sólo propone un panorama donde la pobreza es el producto de la explotación y el racismo sino una serie de políticas y recursos estratégicos para luchar por su modificación.

16 Diplomático norteamericano y el primer negro en ganar el Nobel de la Paz, en 1950.

17 Para hacer más notable el cambio: en 1940 los negros gastaron un total de 3 millones de dólares anuales, en 1950 gastaron 11 millones. Veinte años más tarde habían decuplicado ese monto.

exclusión del mercado laboral (Carmichael, 1967: 110, Rifkin, 1996). De esa manera, la imagen de Zieger para finales de los años sesentas, de acuerdo a la cual *“una típica comunidad urbana negra mostraba una tajante división entre trabajadores más viejos, con empleos industriales más seguros y mejor pagos, y jóvenes incapaces de conseguir un trabajo o apresados en uno sin futuro”* (2007: 45), empezó a descascararse cuando los trabajadores más viejos también empezaron a perder sus empleos. A esa situación es preciso agregarle que mucho del ingreso económico negro era creado, por un lado, por la intervención y el monitoreo del gobierno, a través de planes sociales, financiamiento de obras e inclusión de trabajadores como política de integración racial laboral y, por otro, por el floreciente mercado del narcotráfico y la prostitución.

Este deterioro de la situación económica de millones (la mayoría, jóvenes) se ensambló con un fenómeno de importantes consecuencias: si durante décadas la economía negra había logrado conformar una especie de nicho de existencia subordinada pero eficaz en la economía norteamericana (Davis, 2011), hacia comienzos de los setentas los recursos conseguidos tenían destinos y formas de ser consumidos que iban en detrimento de aquel nicho: de aquellos cien billones lo reinvertido en las comunidades negras (ya fuera en negocios minoristas negros como en emprendimientos más grandes) era minúsculo. Los recursos se drenaban de las zonas negras hacia las blancas. Así, a pesar de haber mejorado el volumen global de ingresos y consumo, la población negra no estaba creciendo como una fuerza económica independiente sino que, por un lado, se estaba convirtiendo en un mercado cada vez más lucrativo para bienes provistos por empresas de capital blanco y, por otro, sus bifurcaciones económicas, entre los “talentos entrenados en colegios” y la mayoría negra estaba consolidando una polarización intrarracial de profundas consecuencias en las experiencias y representaciones de la negritud (Carpignano 1975). Un fenómeno que Walter Williams describió como conflicto en 1967:

La brecha entre los que tienen y los que no se amplió notablemente entre negros, entre aquellos fuera de los ghettos, que están mejorando, concretando finalmente el sueño americano, y aquellos todavía en el centro del ghetto, con pocos ingresos y pocas esperanzas. No sólo la distancia se está ensanchando entre ambos polos sino también las tensiones, como electrodos acercándose al punto de las chispas (en Hochschild, 1995: 67).

Ese chispazo puede verse relucir en las recriminaciones que Fannie Lou Hammer, referente del Movimiento por los Derechos Civiles en Mississippi, dirigía a la burguesía negra en 1966: *“creen que son blancos. Dales dos dólares y un auto y pensarán que son libres”* (Garland, 1966: 28) o, del otro lado de la línea de clase, en las memorias de infancia de una negra rica recordando que *“la primavera que mataron a Martin Luther King, unos alborotadores destruyeron el Jaguar verde de mi papá unas pocas cuadradas al norte de nuestra casa”*, justo antes, por lo demás, de rememorar sus vacaciones en la casa de campo familiar en Cape Cod, una exclusiva playa en el sudeste del estado

de Massachussetts, donde leía la también selecta revista *Glamour* (Oberon Garcia, 2012).

La crisis económica, abierta hacia 1973 en las Bolsas de Valores de Europa y Estados Unidos, que trajo como consecuencia un período recesivo, una serie de progresivos endeudamientos y desfinanciamientos del Estado y la emergencia de ideas y prácticas neoliberales que hicieron hincapié en la reducción del gasto público y el desmantelamiento del *Welfare* se articularon, desde mediados de los años setentas, con las nuevas estrategias de las grandes corporaciones estadounidenses (en particular, el *offshoring*) para terminar de generar un panorama adverso para las mayorías. Por un lado, las grandes empresas lograron establecer nuevas condiciones del gran juego económico, iniciando un camino de desregulación que involucraría todos los órdenes de la economía estadounidense; por otro, comenzaron el proceso (que hoy llamaríamos economía global) por medio del cual sectores industriales (automotor, textil, alimenticio) migraron a países con menores costos laborales, menores leyes de regulación ambiental y bajas tasas de sindicalización. Como era habitual en épocas de crisis de empleo, los afroamericanos (en especial los hombres) estuvieron entre los primeros y los principales afectados por estos procesos. Frente a eso, Daniel Moynihan, asesor de Nixon, propuso una receta de raíz neoliberal: “Quizá llegó el momento de que el asunto de la raza se beneficie de un período de “desinterés benévolo” (en Zieger, 2007: 340). El Estado norteamericano comenzó así su desimplicación respecto a la redistribución de la riqueza entre los sectores de su población. Un proceso que la elección de Ronald Reagan en 1981 se acelerará, provocando la definitiva transformación de la economía norteamericana (Hobsbawm, 1995).

Por los procesos de desindustrialización de la economía norteamericana, así como por la distribución de nuevas funciones sociales y económicas, *los negros pobres fueron cada vez más pobres y los negros ricos cada vez más ricos* (Wilson, 1978: 57); “*la mejora de la cúspide y el empeoramiento de la base*”, expresada en una élite profesional y empresarial y una clase media nunca tan vasta, por un lado, y una masa empobrecida, por otro, al complejizar los “ejes de diferenciación social” de la población negra (Fenton, 2002: 65, hooks, 1990), aniquiló los intentos de homologar condición racial con condición social. En este sentido, la historia que aquí se narra abarca un período que, naciendo en los albores de un ciclo de mejoramiento económico, diversificación social y confluencia política, concluyó en el momento en que la dispersión del activismo político (o su traducción en la política representativa) se ensambló con la consolidación de procesos de diferenciación para configurar una nueva realidad social, económica, cultural y política negra.

Las batallas culturales

Las dos décadas que mediaron entre 1955 y 1979 fueron el territorio tanto de la emergencia de procesos de lucha política y modificación del mercado de consumo negro como del fin de una estrecha homogeneidad racial social y cultural. Las bifurcaciones de clase, la diversidad en la integración, la pluralidad de identificaciones políticas que signaron las experiencias afroamericanas de estas décadas afectaron masivamente el hecho de compartir orientaciones y experiencias sociales, culturales y económicas (Smith, 2000: 4). Del mismo modo, los sentidos en torno a la negritud estuvieron lejos de la univocidad: de hecho, podría aventurarse que la especificidad de la época estuvo en las formas en que se elaboraron sentidos en torno a la negritud a la luz de la visibilidad y pluralidad de los movimientos político raciales y de la mayor diferenciación social intrarracial. Ese colectivo social llamado “*comunidad negra*” se mostró configurado por líneas de unidad pero también de diferencias y dispersión, dando la pauta de la historicidad de la experiencia racial¹⁸.

Con la novedad, política y militante pero también económica y cultural, de una inédita visibilidad social, las significaciones de la raza ocuparon el centro de la escena. Esa visibilidad, antes que un pronto acuerdo, suscitó una avalancha de debates, elaboraciones, discursos y prácticas que, implícita o explícitamente, se preguntaron por la negritud, sus rasgos, sus dilemas, sus dolores, sus promesas, sus interioridades y sus exclusiones. En esta nueva situación de fuerza, pero también de incertidumbre, los territorios y las batallas de la cultura (Kelley, 1987) fueron lugares de multiplicación de preguntas y respuestas problematizaron aspectos troncales de la negritud y de la vida social norteamericana: la educación, la vida sexual y afectiva de la población, la violencia, la historia y sus relatos, las prácticas artísticas y culturales, entre otros. Mientras el escritor James Baldwin diagnosticaba un punto de inflexión histórica afirmando que: “*Para los horrores de la vida del negro norteamericano no ha habido casi palabras. La singularidad de su experiencia sólo ahora empieza a ser expresada con palabras*” (1964: 78), Louis Lomax, periodista y escritor, remarcaba que esas palabras estaban viniendo de las voces negras y que las vidas de los afroamericanos en la historia norteamericana recién estaban empezando a ser descubiertas (Lomax, 1965: 1). Esas voces, por lo demás, no decían todas lo mismo: James Hall señala que las políticas culturales del arte afroamericano de esos años, a los que denomina *El Segundo Renacimiento Negro*, comprendieron una multiplicidad de posiciones frente a la negritud y a la sociedad norteamericana en general, revelando que, a diferencia del pasado, los cambios raciales y culturales estuvieron signados por “*misteriosas ambivalencias*” (2001: vii). Vista en conjunto, más que un

18 Esa multiplicación no siempre fue bien recibida: más bien lo contrario, muchas veces fue atacada, negada o resistida, buscando afirmar la idea de que la única posibilidad de cambios políticos y sociales radicaba en la unidad (Marcha 12, abril de 1968).

intento de imponer un discurso único de negritud, lo que parece haber caracterizado a la coyuntura es la posibilidad histórica de una masiva y diversificada interrogación y producción social, política y cultural de negritudes.

En efecto, estos años marcaron, por ejemplo, cambios en las formas de nominación racializadas: *Negro, Colored People, Black, Afro-American, Nigger* fueron parte de una discusión profunda, que involucraba modos de leer la historia, el presente y el futuro. Como consecuencia, la primera y la segunda de esas expresiones (ligadas a la esclavitud y a una versión liberal de principios de siglo XX) desaparecieron para siempre del léxico social mientras que las dos siguientes (figuras de la afirmación y el orgullo) se convirtieron en los modos de enunciación dominantes de allí en adelante¹⁹. Al respecto, David Llorens señalaba en un artículo publicado en 1967 que

en la base de este movimiento negro hay una pregunta por la identidad, el incremento del uso de la palabra 'black' puede ser relacionada a una pregunta centenaria que, en este momento como nunca antes, encuentra su camino en la experiencia negra: ¿Quién soy? (140).

Visto así, la expresión *black* fue, simultáneamente, el indicio de un debate en curso y una posible respuesta. En cuanto a la quinta expresión, tuvo una deriva tan fascinante como delicada, en la medida en que siendo fruto original de lo peor del racismo fue, por estos años, materia de apropiación y usos diversos. No en el sentido mecánico de una inversión: *nigger* no necesariamente se convirtió en una virtud; lo que sucedió fue, en cambio, que toda su ambivalencia fue enunciada por aquellos que, supuestamente, no podían hacerlo. Lejos quedaban las viejas quejas de los artistas negros de la década del Treinta, cuando se oponían a cantar *Ol' Miss* ya que incluía la expresión. Hacia 1970, *nigger* se volvió una figura recurrente en películas, poemas y canciones (Vincent 2013).

En ese sentido, los procesamientos culturales de las identificaciones y diferencias raciales en esta época marcaron “*la radical transformación de las imágenes de sí de los negros*” (Reed, 2005: 24), un pasaje que dejó atrás los discursos y las representaciones univalentes para subrayar polivalencias y ambivalencias. Ante la simplificación y la simplicidad racista, uno de los ejes de la batalla cultural tuvo que ver con resolver el problema no sólo de la presencia de imágenes estereotipadas sino también “*la ausencia de imágenes que representen a los negros como seres humanos complejos y heterogéneos*” (Tucker, 2008: 140). El territorio de la cultura popular fue, así, una zona de combates a través de los cuales

los afroamericanos, que habían sido durante años meros objetos de representación estereotipada y problemática, intentaron aprovechar los medios de producción cultural y crear sus propias representaciones en lugar de ser representados por otros.

19 Años después *Afro-American* sería reemplazada por *African-American*, una de las categorías más usuales actualmente.

En ese intento, los estereotipos raciales (esa operación simbólica que convierte a un individuo, o mejor a un rasgo, en un género, a un negro en todos los negros: el negro semental, el negro tonto, la negra trabajadora y afectuosa, entre otros) fueron materia de ataques, apropiaciones y resignificaciones que llevaron a “*restaurar cierto sentido de la agencia, cierto sentido de viabilidad de uno mismo, contra la reificación*” (Hall, 2001: 9). Desde esta perspectiva, los años que aborda esta investigación conformaron un momento clave de lo que Kelley (1987) denomina guerra cultural, entendida como “*la batalla sobre la representación de la condición negra, así como por la importancia de la cultura como sitio de conflicto*” y, me gustaría agregar, de la cultura popular como zona sensible en la elaboración, resonancia y tramitación de esas preguntas por la negritud. Tan decisivos fueron aquellos tiempos que podría decirse que cambiaron el territorio, las armas, los contendientes, las imágenes de sí y los botines de guerra, convirtiendo a “*la cultura negra contemporánea en un híbrido de tradiciones de la diáspora africana, cultura popular, tradiciones de las generaciones previas del sur y del norte, nuevas y viejas tecnologías y un montón de imaginación*” (Kelley, 1987: 49).

Uno de los sitios donde la cultura se reveló como conflicto fueron los medios de comunicación. Detalles de este aspecto serán desarrollados en los capítulos subsiguientes pero vale aquí indicar algunos elementos generales. Mientras que la presencia negra (en tanto trabajadores, no así como propietarios) en radios fue *increscendo* desde finales de los cincuentas, coincidiendo con la consolidación del *soul* como el género popular más importante y provocando una verdadera revolución comunicativa, hasta finales de la década de los sesentas la presencia en medios audiovisuales (en especial, televisión) fue baja. Que en 1969 el periódico universitario negro *Black Ink* afirmara que “*Nosotros, en tanto pueblo negro, somos concientes de las inequidades presentes en los medios de comunicación blancos. En radio, televisión y prensa escrita, la gente negra ha sido siempre desplazada de las coberturas de noticias*” (Black Ink, 1969e: 1) y que la revista *Ebony* cuestionara esa situación en un artículo titulado “La Televisión negra: sus problemas y sus promesas” donde se leía:

Cada mes aproximadamente 1135 horas de programas de televisión son transmitidos por cadenas nacionales. De ese total, sólo Black Journal, un programa mensual de una hora hecho por la Red de Televisión Nacional para la Educación asegura ser 'de, por, sobre y fundamentalmente para la comunidad negra'. En la televisión local, el promedio es una hora de programa negro por cada diez mil blancas (Ebony, 1969i, 88)

marca el impulso y la preocupación negra por la la visibilidad social y mediática que caracterizó a la coyuntura²⁰.

En este aspecto, la década de los setentas asumió otras características. El activismo (a través de

20 Clifford Alexander, directivo de la Comisión por la Igualdad Laboral cuantificaba el problema al manifestar que “los negros sólo tienen el 4,3% del total de los empleos en la industria de las comunicaciones”.

noticieros y programas de debate político) pero también artistas, personalidades culturales y deportivas participaron de una renovación de las formas de ver y mostrar las relaciones raciales y la presencia histórica, cultural y social negra en Estados Unidos que modificó las nociones de negritud (Acham, 2004; Boyd, 2008; Feldstein, 2013). La música y los músicos no se quedaron afuera: las formas en que su presencia se negoció y expresó en el complejo televisivo más importante del mundo tuvieron profundas consecuencias estéticas y culturales.

Esos cambios no fueron los únicos. En consonancia con las transformaciones políticas y económicas y estas nuevas condiciones de participación en los medios de comunicación, la cultura afroamericana atravesó una serie de cambios que modificaron las relaciones entre cultura popular negra y mercado de consumo. Como hemos visto, no fue casual que una parte de los procesos de lucha hayan tenido en su centro demandas de acceso a servicios y al consumo (bares, teatro, conciertos, piletas, tiendas de ropa, terminales de trenes), propiciando que la disidencia político racial abriera el juego de la circulación mercantil. En ese sentido, el componente que podríamos llamar “la revuelta de los consumidores negros” o “la revuelta negra por el consumo” modificó la propia cultura popular negra, alterando también el panorama más amplio de las relaciones entre mercado y cultura en Estados Unidos. Sin agotar sus sentidos, tuvo lugar un momento de configuración recíproca entre la publicidad y las nuevas negritudes, un encuentro decisivo que detonó procesos de consumo y diferenciación social (Weems, 1998). La política, por ejemplo, al desenterrar porciones de la historia negra y crear nuevos símbolos terminó funcionando como una fuente de recursos que se volvieron disponibles (más allá de quién los puso a disposición) para otros fines. Como ejemplos valen la serie de publicidades de la empresa ferroviaria Amtrak y las de American Airlines en la revista Ebony, en las que invitaban a viajar por las vacaciones de 1974. Como parte de los consejos, el anuncio proponía ir a conocer el Tuskegee Institute en Alabama (la base de operaciones de Booker T. Washington, uno de los líderes más importantes de la historia afroamericana durante la primera década del siglo XX) y el Martin Luther King Memorial (construido en Washington D.C. pocos años después del asesinato del líder). De esa manera, la política se convertía en una posibilidad de entretenimiento orientada al mercado negro; un proceso en marcha desde la década anterior por el cual los negros comenzaron a consumir sus hitos históricos y sus propias imágenes.

Pero no sólo la política participó en estos nuevos aires de mercado: las prácticas culturales y las artes tuvieron incidencia en dicho encuentro: a través del cine, la literatura, la moda y, (como veremos) fundamentalmente, la música, se produjo una comodificación, notable y acelerada, de la cultura negra y la negritud (George, 2014). Alguna vez social y económicamente invisibles, los

negros y negras se volvieron en este período no sólo objetos de atención comercial e interés empresario sino también fuente de recursos para la renovación de las gramáticas del mercado y los modos en que éste “inflexiona” una variedad de campos económicos, simbólicos, lingüísticos y culturales (Escobar, 2004). Y como a nuevo juego, nuevos jugadores, como parte de aquella neonata clase media, surgieron diseñadores profesionales, estilistas, modelos, publicistas, fotógrafos negros que alimentaron ese inédito “mercado del estilo” de profundas consecuencias para las experiencias y representaciones de la negritud en Estados Unidos hasta el día de hoy. La mayoría de ellos, no obstante, trabajando para medianas y grandes corporaciones blancas, sorprendidas e interesadas en capturar los beneficios posibles de estas novedades estructurales y subjetivas. De esa manera, aquellos trabajadores negros funcionaron como una mediación o interfase entre la cultura popular negra y las grandes empresas. Entre ellos, como veremos en el capítulo 11, se contaron músicos y personas ligadas a la música negra.

En esta coyuntura de batallas culturales, por las vidas y las representaciones, con las agendas raciales en ebullición y haciendo proliferar sentidos de negritud, los nuevos géneros musicales populares negros fueron una zona culturalmente privilegiada de producción, resonancia y puesta en audibilidad de aquellas nuevas experiencias. En las calles, las radios, los conciertos, los hogares, las fiestas, la televisión: los nuevos sonidos de la música negra tuvieron un protagonismo cultural decisivo, impulsando la reorganización de las relaciones inter e intrarraciales, seleccionando herencias, redefiniendo presencias y discursos, abriendo canales mediáticos de exposición, resistencia y comodificación. ¿Cómo lo hicieron? ¿Qué experiencias, prácticas y discursos produjeron? ¿Que sucedió con la música negra a lo largo de estos años? Los detalles, matices y formaciones concretas que compusieron aquel panorama son la materia de esta investigación. Para poder abordarlos es necesario, antes, establecer ciertas coordenadas en torno a los modos de pensar y escribir sobre la música popular en general y la música negra en particular.

Segunda Parte

La música popular como problema de historia

Capítulo 2.

Una definición de música popular.

Música y cultura popular

La polisemia de un concepto suele ir de la mano de la efervescencia de una discusión; y si la música popular no siempre fue materia de interés para la investigación, una vez despertado el monstruo, el alcance y la definición de ese concepto han estado en constante movimiento.

El quiebre puede localizarse hacia finales de la década de los sesentas, cuando la difusión y masificación de la producción, circulación, consumo y efectos de la música popular comenzó a alterar significativamente las preguntas y las estrategias de musicólogos e historiadores de la música. Fue entonces que se reveló agotado e improductivo el intento de trasladar al mundo de la música popular los formalismos y esquemas con que se pensaban las músicas clásicas (europeas) y cultas (Bohlman, 2005: 14)²¹. También los folkloristas se encontraron en una situación de desorientación: los reacios a las novedades miraban con desconfianza a quienes estudiaban la música popular contemporánea, los interesados procuraban encajarla en los moldes conceptuales que habían elaborado en sus estudios de sociedades tradicionales y músicas premodernas. De esas tensiones y comparaciones nacieron miradas capaces de aprehender ciertas especificidades de la música popular contemporánea que, de ese modo, dejó de ser vista como un inesencial producto sonoro destinado a maximizar ventas. De hecho, junto a musicólogos clásicos y folkloristas reacios, la década de los sesentas también desacomodó las formas *positivas* de hablar de música popular, organizadas bajo cuatro criterios dominantes: el volumen de ventas, las biografías de artistas, la valoración de la crítica y el impacto mediático. Cada una de ellos comportaba supuestos que fueron puestos en cuestión: la homologación de lo popular a lo comercialmente exitoso, la excesiva individualización de sus agentes, el juicio de (dis)valor estético y la comprensión neutra (semióticamente improductiva) de los medios de comunicación (Wall, 2003: 25).

Volveré enseguida sobre la definición de música popular propuesta por esta investigación pero creo necesario una consideración previa, aunque breve, de la noción de cultura popular de la cual se puede decir que deriva. Sin entrar en detalle en el longevo y vasto debate que atraviesa este tópico, puede resumirse planteando que, frente a miradas folkloristas (que sitúan lo popular en el pasado)²², esencialistas (que asumen una caracterización fija de la cultura popular), impotentes (que

21 De hecho, con los años, los estudios de música popular acabarían renovando los estudios dedicados a otras expresiones musicales.

22 De acuerdo a García Canclini, la mirada folklorista limita lo popular a manifestaciones rurales, “más o menos ajenas a las transformaciones del capitalismo” (García Canclini 2004, 154). Esos investigadores, prosigue, “vieron la cultura popular como una colección de objetos, prácticas y creencias, congelaron los procesos sociales en las formas que asumieron en algún momento del pasado”.

comprenden lo popular como resultado de manipulaciones ideológicas de clase o como masas) y antagonistas (que homologan cultura popular con resistencia subalterna), opto por comprender a la cultura popular como tramas de modos de vida, prácticas, artefactos y discursos inscriptos en los canales de producción, circulación y consumo cultural contemporáneo (signados por las tecnologías de la información y los medios de comunicación) que no se pueden comprender como efectos de una dominación absoluta ni, tampoco, como portadores de una necesaria resistencia en términos de las relaciones de poder que constituyen lo social. En cambio, no hay cultura popular autónoma, auténtica y completa que esté por fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y económico y de la dominación (Semán, 2006; Hall, 1984: 5).

En ese sentido, y de modo semejante a la racialización de la cultura y la música que veremos más adelante, vale recuperar la definición de García Canclini, para quien

lo popular se constituye como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo pero también por la apropiación desigual -en el consumo- del capital cultural de cada sociedad y por las formas propias en que los sectores subalternos reproducen, transforman y se representan sus condiciones de vida. (2004: 12).

En ese sentido, la cultura popular aparece como un modo procesual de mediación de conflictos de clase, raciales, de género más que una mera expresión de los mismos. El procesamiento de aquella diversidad de relaciones de poder conforma lo que Pablo Semán (2006:4) denomina “epicentros”, zonas (o quizá momentos) en los que, sin dejar de reconocer lo incompleto y lo heterónimo, emerge “algo de positividad” y autonomía. Desde esa perspectiva, se podría afirmar que la cultura popular es, en definitiva, una operación incesante, un juego infinito de subordinaciones y resistencias, padecimientos y afirmaciones, cuyo abordaje permite identificar la diversidad de relaciones sociales y culturales que configuran a los sectores subalternos en un determinado período y el modo en que participan de una singularidad histórica. Su definición, entonces, debe comprenderla como una entidad heterogénea, e incluir diferenciaciones y estratificaciones sociales, relaciones de poder asimétricas, fuentes y derivas culturales heterogéneas. En ese sentido, sigo la definición de García Canclini (1989) para quien

lo popular se reformula como una posición múltiple, representativa de corrientes culturales diversas y dispersas, que reclaman dentro de un sistema cuyo desarrollo tecnológico establece una intercomunicación masiva permanente.

La cultura popular deviene, así, culturas populares históricamente situadas. Y vista así, la cultura popular, en lugar de un bagaje estable o un reservorio de tradiciones, aparece como una producción abierta, de consecuencias formativas para lo social. Mucha más que “el reflejo o la representación de un pueblo” (Frith 2014 :465), es la zona efervescente de producción de signos, sentidos, instituciones, perspectivas, cuerpos, en un juego complejo de autonomías y heteronomías. Tomar esta senda contraria a la del *reflejismo* o la *emanación* acarrea dos consecuencias: primeramente, la

de implicar una migración de los análisis en términos de cultura y representación a los de la producción cultural; en segundo lugar, asumir que aquél pueblo entendido como *uno* también queda atrás en tanto el análisis de la construcción de prácticas y mundos socialmente significativos indica la necesidad de un abordaje de lo plural y lo complejo. Suponer, para territorios sociales complejos como los de las sociedades del siglo XX (en nuestro caso, la estadounidense), la posibilidad de que un fenómeno cultural sea unívoco y “total” es muy discutible (Hannerz, 1992). En cambio, los diversos niveles que componen lo social obligan a pensar que los hechos culturales resuenan con diferentes sonoridades y que la producción cultural está ella misma diferenciada, segmentada y dispersa, razón por la cual sus zonas de influencia también presentan parcelaciones y situaciones que es preciso analizar si se quiere comprender el impacto histórico de ciertos fenómenos.

Una mirada de la cultura popular en estos términos abre la posibilidad de pensarla como *multiplicidad productiva* (Mangieri, 2000). En las actuales sociedades, donde la diferenciación cultural organiza el modo de existencia y donde los conflictos y potencialidades del trabajo creativo y la producción estética se expresan con toda su fuerza, la investigación cultural exige la exploración de las complejas tramas sociales. En ese sentido, es preciso involucrar agentes y líneas de tensión sociales, estatales y de mercado y rastrear prácticas de producción, obras y apropiaciones. Todo este universo es difícil de ser leído unívocamente, en términos de resistencia o reproducción; lo que se abre, pues, es la necesidad de considerar las ambivalencias a la hora de interpretar las prácticas culturales. No sólo los efectos y las politicidades del hacer cultural no están dados en exclusiva ni en la superficie de las prácticas, ni en los agentes que las crean ni en las derivas sociales en las que entran sino que son capaces de producir consecuencias múltiples. Asumiendo esta ambivalencia y multidimensionalidad es posible formular unas preguntas que se abran a un pensamiento de la estética y la cultura más general.

En la medida en que la cultura popular se define en esa trama compleja, ambivalente y múltiple, la música popular, en consecuencia, deberá pensarse no como una entidad ni una identidad cultural sino como una especie de artefacto cuyos sitios de producción y circulación son múltiples y heterogéneos mientras que sus significaciones resultan plurales. A partir de este cuadro, es posible decir que la música no es popular porque *refleja* algo o articula *auténticamente* un tipo de gusto o experiencia popular sino porque colabora “*en crear nuestra manera de entender qué es la 'popularidad'*” (Frith, 2003, 205) y, de esa manera, nos provee de elementos para significar y situarnos en el mundo social. El estudio de esos elementos conlleva una serie de gestos teóricos y metodológicos.

La música popular como producción y experiencia

Los planteos de los estudios culturales respecto a la cultura como forma histórica de producción de relaciones entre recursos y significaciones, como amalgama de procesos intelectuales, espirituales y estéticos, como obras y prácticas artísticas y como superficie porosa donde tienen lugar conflictos, luchas y negociaciones de clase, raza, género y formas de vida son fundamentales para la investigación en historia de la música popular (Hall, 2014; Shuker, 1994; Williams, 1983). Gracias a esos planteos es posible tomar distancia de las ideas positivistas, formalistas y sociologicistas de las prácticas musicales y, en su lugar, abordarla como una forma de producción cultural creadora de percepciones, interpretaciones y acciones sobre el mundo, interviniendo y dando cuenta de sus condiciones históricas (Brackett, 1995; Clayton, 2003). Ni mera expresión, ni emanación de alguna sustancia que la preceda, ni síntoma institucional: *la música popular puede ser pensada como una producción social*.

¿Qué tipo de producción es la música? Explorando la vasta bibliografía sobre estos temas y problemas se encuentran ciertos verbos que bien pueden funcionar como indicadores de las maneras en que son comprendidas las relaciones entre la música popular y sus coyunturas y condiciones históricas y, con ello, las formas en que aquella produce significados. En los textos proliferan predicados muy diversos: representar, aludir, connotar, envolver, reflejar, modular, otorgar sentido, resonar, procesar, traducir, anticipar, ralentar, sintetizar, capturar, significar, articular, resumir, transfigurar, intervenir. La lista podría seguir todavía un buen trecho, sumando acciones como: simbolizar, entramar, actuar, confrontar, negar. (Attali 1995; Cross 2004; Goehr 1992). Cada una de esas acciones está cargada de supuestos que encierran perspectivas distintas, a veces contradictorias o, aún más, antagónicas, pero en conjunto suena un acorde que define el abordaje histórico-cultural: la música es “algo más que notas”, incluso es “*algo más que sonidos*” (Cross 2004: 7). Su percepción, producción, codificación y circulación incide sobre un vasto repertorio de acciones, discursos e instituciones sociales, culturales y políticas. Esa condición de agente histórico creativo requiere acercarse a la música popular teniendo presente que sus prácticas y obras se inscriben y participan del juego de las determinaciones en el sentido en que Raymond Williams (1983: 123) define a éstas últimas como

un proceso en el que factores determinantes reales -la distribución de poder o capital, las herencias físicas y sociales, las relaciones de escala y tamaño entre grupos- establecen límites y ejercen presiones pero ninguna controla completamente ni es capaz de predecir totalmente los resultados del conjunto de actividades dentro o en esos límites y debajo y contra esas presiones.

Y ello porque, a mi entender, la idea de que sólo el contexto está multideterminado en relación a las prácticas culturales que existen en él es insuficiente. Son las propias prácticas la que asumen no

sólo múltiples determinaciones sino cierta indeterminación; esa indeterminación hace de la música un material capaz de habitar situaciones y escenarios muy diversos, incluso contradictorios, sin morir en los intentos. De esta manera, la consideración de la música como un anclaje o inscripción productiva despeja el riesgo de caer en lo que Alabarces (2008) denomina “reflejismo”, es decir, el gesto teórico -y retórico- *“que afirma que la música popular no hace sino reflejar modos de vida, cotidianidades, expectativas o, más sofisticadamente pero más erráticamente, identidades”*. Tomando distancia, entonces, de los análisis formalistas tanto como de las explicaciones meramente referenciales, interesa subrayar, de las producciones musicales, su *mundanidad*: su compleja vinculación con su contexto real (Said, 2004: 45).

La música popular se inscribe, produce y articula sonoridades, poéticas, performances, sensibilidades y emociones, valores, representaciones sociales (de clase, género, raza, edad), economías y tecnologías, en un juego de condicionamientos recíprocos (Hall, 1984; Kellner, 1995: 25). Por ello, investigarla requiere como condición explorar una multiplicidad de dimensiones que Philipp Tagg enumera del siguiente modo:

Ningún análisis del discurso musical puede ser considerado completo sin una consideración de los aspectos sociales, psicológicos, visuales, gestuales, rituales, técnicos, históricos, económicos y lingüísticos relevantes para los géneros, estilos, performances y actitudes de escucha conectados con los fenómenos sonoros estudiados. (1982: 39).

De lo que se deduce que investigar los modos específicos de la música popular suponga no sólo eludir el reflejismo y las miradas unívocas de la circulación mercantil sino también otro aspecto, ésta vez estético, de profundas consecuencias interpretativas: la inclinación a considerar el análisis musical como un modo del análisis de texto o la exégesis. En ese sentido, es preciso romper con el *lirocentrismo*, entendido como *“el supuesto de que el texto musical -y su sentido, o su sentido principal- coincide con la letra de la canción”* (Reynolds, 2010). Salir del lirocentrismo no quiere decir negar la enorme importancia de las letras para la música popular puesto que, en efecto, la palabra cantada aporta mucho a las formas de relacionarnos con la música, sino aprovechar las posibilidades de detectar, articular y comprender aquello que las experiencias de las músicas populares no transmiten en un discurso verbal. Los sonidos, estos poderosos estímulos que se desvanecen rápidamente, esas *“ondas de moléculas de aire que golpean contra nuestros tímpanos, creando vibraciones en el cuerpo”* y sentidos en nuestras subjetividades; los cuerpos, *actuando* la música (como canto, como interpretación, como coreografía, como baile) y per-formados por ella; las visualidades, *“ese momento imaginario de las canciones”* (Frith, 2014), sus dimensiones performáticas, sus puestas en escena, su trabajo gráfico, las formas en que una música se produce como experiencia visual. Correr del centro interpretativo a la poética cantada hace aparecer a las sonoridades y las performances, las estéticas y las visualidades, los cuerpos, los entornos y los

medios de comunicación.

Todo ello dota a la idea de música popular de nuevas capas: ribetes estéticos, lingüísticos, sociológicos y comunicativos que deben considerarse siempre en relación a las condiciones sociales, políticas y tecnológicas en las que se inscriben. Este desplazamiento sintetiza un pasaje de la crítica literaria (o, si se quiere, de la literatura popular) a la sociología de la música y a una consideración de ésta última como una experiencia global, que involucra los sentidos, el cuerpo, las emociones, además de la comprensión verbal. Es en esa vida conjunta, un territorio habitado no sólo por los productores sino también por los oyentes²³ donde, colectivamente, se da a la pieza musical su poder comunicativo y su capacidad de afectar diferentes planos de la existencia social.

Al respecto, pueden ser recuperadas las ideas de Ian Cross (en Clayton, 2003: 24) de la *resonancia* como disposición epistemológica que postula que “*las músicas sólo tienen sentido como músicas si podemos resonar con las historias, valores, convenciones, instituciones y tecnologías que las envuelven*” y la de *audibilidad* de Jacques Attali (1985: 21) para quien “*la música vuelve las mutaciones sociales audibles*”, en tanto es un modo de comunicación entre el hombre y su entorno, un modo de expresión social y de duración, un modo inmaterial de producción, una memoria colectiva y una superficie de grabación de las obras humanas. Entre ambas ideas hay una suerte de complementariedad: mientras la *resonancia* implica que un sonido viaja desde una fuente y, bajo ciertas frecuencias, hace vibrar otros cuerpos, la *audibilidad* piensa a la música como una superficie de contacto sensible a (y configurable por) los estímulos exteriores. Esta perspectiva muestra cómo las sonoridades, las imágenes, los códigos y valores que ordenan la creación, no cesan de intersectarse con formas de organización del trabajo, diferencias sociales y culturales, economías y mercados, instituciones sociales, organizaciones políticas, tecnologías y medios de información, configurando un territorio de complejidad cultural (Hannerz, 1992). Su exploración implica un ejercicio de percepción múltiple, que debe prestar atención a la obra en la multitud de detalles de los gestos, los cuerpos, los hábitos, los materiales, los espacios, los lenguajes y las instituciones que ella habita. Esa atención modela una perspectiva que permite indagar a la música popular como una práctica que se despliega en múltiples niveles y que deja ver cambios en materia de sonoridades, tecnologías, sensibilidades sociales, prácticas de escucha y performáticas, discursividades, procesos colectivos, representaciones, estructuras de clase, de raza y género. Consecuentemente, es preciso ampliar y multiplicar la noción de documentos y archivos necesarios para una investigación bajo estas condiciones: no ceñirse exclusivamente a las obras (sean testimonios, partituras o discos) y a las biografías de sus autores, sino incorporar, como agentes de

23 Defino al oyente como una figura activa que incluye la multiplicidad de modos de apropiación de la música: el público, pero también el archivista; el fan pero también el promotor comercial; la organización política pero también la agencia publicitaria; el inmóvil pero también el bailarín.

significaciones, a las tramas sociales, económicas, políticas y culturales en que se producen y circulan así como a las prácticas de escucha y los testimonios de usos y consumos (audición, recitales, bailes, modos de acceso a la música). Gracias a esa pluralidad de dimensiones la música popular se configura como un objeto de reflexión sobre las maneras en que las singularidades musicales emergen de procesos socioculturales, tecnologías y relaciones de poder y participan en su definición.

Sobre la industria cultural y la mercancía

En segundo lugar, y de modo solidario con la noción de cultura popular expuesta anteriormente, es necesario desenganchar la noción de música popular de las miradas que la contemplan como un objeto de la industria cultural cuya principal, sino única función, sería la de reproducir el orden capitalista y las experiencias que suscita en sus vectores básicos: repetición, mercantilización, banalización (Adorno, 2000). Frente a tal imagen, para la cual la forma de la música popular es la forma de la mercancía, entiendo que el valor social de la misma remite a una complejidad mayor, donde producción, consumos y usos multiplican las significaciones y las consecuencias sociales de su existencia. Incluso la música en tanto mercancía no puede ser leída como mera imposición y arbitrariedad exterior sino como un emergente de ciertas fibras populares que fuerza a reconocer que *“junto a los atractivos falsos, los escorzos, la trivialización y los cortocircuitos, hay también elementos de reconocimiento e identificación, algo que se aproxima a la recreación de experiencias y actitudes reconocibles”* (Hall, 1984: 5).

Paralelamente, y a contramano de *cierta tendencia académica* (sobre todo en medios anglosajones) *a homologar música popular con música a la venta* o, más precisamente, con música exitosamente comercializada, entiendo necesario comprender a la música popular como no regida exclusivamente por criterios de ganancia económica sino incorporando la idea de que existen diferenciaciones que se expresan en cuestiones estéticas, discursivas, prácticas de trabajo, medios de financiamiento, modos de recepción y consumo, etc (Miege en Negus, 1999: 22). Estas diferencias permiten reconocer que en la música popular *“muchas actividades musicales no tienen conexión, o sólo tienen una tenue, con los mercados (...) Tal producción musical (...) articula la organización de la sociedad a través de sus roles en rituales (...)”* (Clayton, 2003: 322). Que la música pueda existir en términos absolutos por fuera del mercado es socialmente imposible si se incluyen la división del trabajo musical, los instrumentos, las tecnologías del sonidos, los canales de circulación, etc. No obstante, tampoco se pueden homologar, sin riesgos de confundir

irreparablemente las cosas. Por eso, creo útil diferenciar la expresión “negocio de la música” de “industria musical” entendiendo al primero como una categoría que acentúa el fenómeno comercial de la música popular mientras el segundo connota elementos tecnológicos y estéticos, su hechura. Esta investigación se valdrá de una y otra. Abierta esa grieta analítica, la música popular, como otras instancias de producción popular, habita el cuerpo social de modos mercantiles y no mercantiles (Gago, 2014). Siendo una mercancía transporta sentidos que van más allá de su forma y su condición de valor de cambio; siendo un don es pausable de ser capturada por operaciones de mercado (Attali, 1995). Paralelamente, es fundamental evitar caer en una noción que ligue lo “auténtico” a lo que no circula mercantilmente y lo “artificial” a lo que sí lo hace. Esa mirada, que opera como reverso de la que ve a la música popular como artefacto sometido sin resto a las condiciones de la producción cultural capitalista, opera una banalización teórica que ha colaborado en la subestimación de la complejidad, multiplicidad y ambivalencia de la música popular (Tagg, 1996). Será necesario, entonces, detenerse en lo específico de las experiencias para comprender de qué manera estas dimensiones se relacionan y cuáles son sus incidencias en los sentidos en torno a la música.

Las politicidades de la música

En tercer lugar aparece la disputa valorativa sobre los efectos políticos y sociales de la música popular. Para una de esas valoraciones, el canon interpretativo remite a los planteos de Adorno sobre la música popular (sea como objeto estético, sea como mercancía), según los cuales ésta no es más que un efecto de las industrias culturales propias de las sociedades capitalistas. No es casual que un admirador de la música culta haya dispensado una crítica tan furibunda a otras formas musicales, algo que Shuker (1994) amplía señalando que, entre los críticos culturales apuntalados en una mirada “de alta cultura”, la música popular aparece como un barbarismo. Esta idea del monopolio del sentido como forma dominación de la industria cultural provoca que la economía política y simbólica de la música popular sea meramente reproductiva, ausente cualquier rasgo de resistencia y creación. Para esta mirada, *la política es imposible*.

Paralelamente, existe una mirada celebratoria, que diferencia, por un lado, a la música popular de la culta indicando a esta última como expresión de una clase dominante, y, por otro, de la música folklórica, la cual es vista como bastión conservador, custodio de tradiciones siempre en riesgo. Para esta mirada la música transporta un rasgo político disruptivo innato. Confundiendo expresión popular y resistencia se asume que la música popular no puede predicar otra cosa que no sea una crítica de lo social: la mera condición subalterna haría de cualquier obra musical una obra de

resistencia (González, 2008; Hall, 2014), una posición que Lydia Lunch resumió en una frase tan hermosa como excesiva: “*la música es el tejido conectivo entre protesta, violencia, conciencia sexual y comunidad*” (en Shapiro, 2011: 89). Pero lo cierto es que lejos de ser una constante herramienta de cambio social, la música popular ha funcionado también como un despolitizador o una gran fuerza de adaptación social. Por ello, evitar lo que Kellner (1995) denomina “el fetichismo de la resistencia” es fundamental para entender la cualidad de los cambios propiciados, más allá de las propias valoraciones sobre los cambios, más allá de una mirada que parta de la *inevitabilidad de la política en la música*.

Como tercera posición podríamos situar un discurso extraacadémico, el de Madonna, quien, lejos del rechazo de Adorno como de aquellos que ven resistencia en toda agencia subalterna, canta en *Music* (2000): “*La música hace que la gente se junte, mezcla al burgués con el rebelde*”. Esa posición ve en la música un sitio de redención, siquiera transitoria, de las diferencias sociales, una idea que recuerda al *carácter afirmativo de la cultura* analizado por Herbert Marcuse hacia 1937. El arte musical no sólo estaría más allá de cualquier conflicto social sino que, reconociendo la diferencia (pues la nombra), se definiría como el lugar donde eso desaparece, donde los conflictos sociales de cualquier tipo se diluyen en el cálido y amistoso líquido sonoro. *Aquí la música disuelve a la política*.

Ante estas tres miradas sostengo algo más bien conjuntista: que la música popular contemporánea involucra politicidades resistentes y estrategias de adaptación e identificaciones con las lógicas sociales y económicas dominantes, entendiendo la idea de politicidad como los modos, menos formalizados que la política, “*de producir nuevas formas de mirar y situarse y las maneras en que tiene lugar la lucha cultural en torno a sentidos, autoridades, valores*” así como las maneras de inscribirse en prácticas de socialización, marcas culturales, dinámicas políticas y lógicas económicas (Hutnik & Sharpe, 2000: 55). En esta dirección, la pregunta por la politicidad aloja una interrogación por lo político-cultural, que lleva a abandonar la pregunta más explícita (“¿Qué música es política?”) para trabajar sobre otras, más exigentes, (¿Cuáles son las políticas específicas de la música y en qué sentido son políticas? ¿Dónde las políticas de la música se entroncan con las coordenadas socioeconómicas, culturales y de la semiósfera?). Desde esta perspectiva, politizar el objeto (es decir, imprimirle una política) parece menos interesante y productivo que escuchar al objeto y sus politicidades. Así, la música popular involucra agentes y líneas de tensión culturales, estatales y de mercado y puede ser vista como una formación múltiple y contradictoria, un sitio de producción adaptativo/condicionante/resistente, dependiendo de los contextos de producción y recepción. De allí que postule que la politicidad de la música popular es rastreable, como fenómeno complejo, en las obras musicales, en los encuentros que hacen posibles esas obras y en las

relaciones de consumo y uso de las que participan y, a través de las cuales, producen también consecuencias. En ese sentido, la música popular resulta una producción en las economías simbólicas y culturales que no se deja declinar sencillamente como resistencia o adaptación sino que oscila ambivalentemente (Hall, 1992). Esa ambivalencia constituye su marca en los procesos y conflictos sociales y culturales de los que participa.

Para salvar esta ambivalencia, muchas veces se comete el equívoco de sentirse obligado a decidir por un lado u otro en términos de investigación de la música popular: se estudia la música *política* o bien se estudia la música *no política*. Son numerosísimas las investigaciones que, sin hacerlo explícito o suponiéndolo, son fruto de una decisión sobre esa disyuntiva. A mí entender, operar esa selección y exclusión empobrece el análisis unilateralizándolo. En cambio, creo que la indagación conjunta de músicas *militantes* y músicas *no militantes*, música *política* y música *no política*, música *donada* y música *comercial* resulta fundamental para que la noción de música popular adquiera una densidad mayor. Puesto que, en definitiva, reconocer *las ambivalencias de la música popular* es reconocer una de sus formas específicas de producir sentido.

Tecnologías del sonido y medios de comunicación

En cuarto lugar, y en vistas de asumir analíticamente estas ambivalencias y multidimensiones de los sentidos musicales, entiendo necesario incorporar la incidencia semiótica de las tecnologías del sonido y de los medios de comunicación disponibles. Desde el punto de vista de la producción, la música popular puede ser comprendida bajo los criterios que ha planteado recientemente Fabbri (2012) según los cuales “[aquella] *nace de un hacer muy articulado que involucra instrumentistas, compositores, la vocalidad de los cantantes, el uso de instrumentos amplificadores, el registro y la elaboración del sonido, técnicas de edición y montaje, etc*”. En ese sentido, también hago mía la definición de González (2008), para quien la diferencia entre la música folklórica y la popular radica en que la segunda es “*una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad*”, una definición que habilita una comprensión de la música popular como un fenómeno temporalmente heterogéneo (urbano y/o urbanizado²⁴) pero anclado firmemente en las posibilidades tecnológicas contemporáneas: registro, grabación, edición y transmisión (radial y audiovisual). En la medida en que ese entorno resulta un aspecto nodal en la producción, circulación y consumo de la música popular, comprenderla implica concebir ese hacer “muy articulado” como protagonista de un “*momento tecnológico de las políticas culturales*” (Bennett, 2001: 100).

24 Esta indicación de una “urbanización” será importante en el momento de considerar las freedom songs.

Tal como afirman numerosos investigadores, la música popular presenta la grabación sonora como su forma singular de escritura, almacenamiento y diseminación (Attali, 1985; Garofalo, 2002; González, 2008). Esa manera específica de inscribirse en la cultura, que la diferenciaría de la oralidad folklórica y de la partitura clásica, ha vuelto posibles fenómenos técnicos como la circulación de los sonidos (y, más tarde, de imágenes) despegados de sus intérpretes, la repetición idéntica e infinita de una pieza, el control de volúmenes. Este cuadro puede ampliarse incorporando los dispositivos de escucha, consustanciales a las posibilidades del registro tecnológico (desde el fonógrafo, el combinado, la radiocassettera, el walkman -para cinta o cd- hasta los reproductores digitales), y el equipamiento musical y las estructuras de la ingeniería del sonido (instrumentos, amplificaciones, mesas de edición, etc.) que permiten la captura, producción, manipulación y edición de la música. Todos estos aspectos dan cuenta de cómo la producción material de la música popular tiene lugar a través de mediatizaciones de las cuales la grabación puede considerarse, simultáneamente, punto de partida y de llegada. Haciendo de las tecnologías disponibles variables estéticas y creativas, de modo que “*el sonido concreto de un disco contribuye tanto como sus letras al sentido*” (Ward, 1998: 81), se van generando nuevas imágenes de la música popular, nuevas significaciones y dinámicas culturales (Pinch, 2002: 636 en Pinch & Bijsterveld, 2004).

Junto a esta instancia que podríamos denominar “tecnologías del sonido”, es necesario considerar a los medios y canales de difusión de esas grabaciones como un aspecto central en la definición de música popular: una música hecha para y/o a través de los medios de comunicación masiva (Wall, 2003)²⁵. Al respecto, Fernández (2008) denomina *broadcasting* al modo históricamente determinado en que radio y televisión hicieron circular la música a lo largo del siglo XX y lo define como:

situaciones en las que los sistemas de intercambio discursivo se caracterizan por la existencia de pocos emisores que emiten para muchos receptores (...) En el caso de lo musical, el broadcasting tiene íntima relación con la constitución del sistema industrial de la música y, muy especialmente, con gran parte de los géneros populares de la música.

En esa constitución, la relevancia de la radio fue enorme. Su papel en la difusión y reformulación de géneros preexistentes y su condición de partera de nuevos nunca será sobrestimado. Fundamental por muchos motivos, entre ellos su condición inalámbrica y su presencia constante, el *broadcasting* radial fue clave para la masificación de la escucha musical, así como para la personalización -aún si restringida- de las audiencias. Accesible al bolsillo de las mayorías fue, incluso más que los discos de consumo privado, el principal canal de información

25 Resalto aquí fenómenos de transmisión propios del siglo XX por ser los que se relacionan directamente con mi objeto de estudio. Para un análisis del *networking* como el modo de transmisión e intercambio musical en condiciones de internet puede consultarse: Stafford, S. (2010), cuya referencia completa puede encontrarse en la bibliografía general.

musical para millones durante décadas, cumpliendo funciones económicas y culturales de gran incidencia en los modos de vida y subjetividades sociales durante el siglo XX.

Paralelamente, su cualidad de “medio ciego” y el acento puesto en el habla y la oralidad incidió en las maneras sociales de construir sentidos alrededor de la música (Crisell, 1994: 3). Y ello porque en una escala inédita hasta entonces, la radio convirtió al hecho de “hablar de música” en un acción cotidiana y, muchas veces, dialógica. Fue (y sigue siendo) un ágora de crítica popular de la música. En ese sentido, al instalar el comentario musical como discurso social masivo, la radio fue una de las instituciones claves en la invención y clasificación (popular y no sólo comercial) en géneros de la música popular. Su presencia tuvo también otras consecuencias, generativas, con implicaciones estético-musicales: por ejemplo, la aparición del *hit* como forma de vincular transmisión radial, música y negocio de la música, una novedad que llevó a muchos artistas a redefinir sus pautas compositivas, prestando atención a las corrientes dominantes, a lo que podía funcionar, al gusto popular, etc.

Un poco más adelante en el siglo XX, el registro y la producción audiovisual sumaron su enorme impacto en la producción de música popular: de modos diferentes de acuerdo a los discursos (teniendo el cine y la televisión como dos zonas diversas), la imagen traccionó los cuerpos y, de esa manera, encarnó la música. Los cuerpos de la experiencia musical (tanto los de los artistas como los del público) se hicieron presentes en la imagen cinética. Basta considerar las variaciones históricas de la expresión “en vivo” para medir el cambio cultural y musical que permitió este cambio tecnológico. En ese sentido, la música encontró un punto de montaje, de anclaje (Barthes, 1976) en y con lo visual que cambiaría sensiblemente las maneras de producirla y experimentarla. El registro de conciertos y recitales, las entrevistas y los documentales ofrecían y ofrecen al público la posibilidad de acercarse a una experiencia audiovisual que no suple la ausencia del concierto original sino que presenta toda una nueva economía de la edición: planos y secuencias fragmentados, perspectivas diferentes, primerísimos planos, backstage, filmación con más de una cámara, etc. Nada de eso es una mera suplencia de la presencia física en un recital. Es, en cambio, una manera específica del medio audiovisual de organizar los sentidos sobre la música. El cuerpo de los músicos volvió a ser visto, esta vez en dos dimensiones y en diferido, y ese régimen de representación, esa “*forma de producir y organizar los contenidos*” (Ranciere, 2002), abrió un campo para la reformulación de las estéticas visuales de la música popular. Un efecto fundamental de ellas fue, por ejemplo, la invención, la reinención, de la estrella (Ellis, 1982). De allí que valga conservar la idea de Andrew Goodwin, para quien la música popular no es sólo un fenómeno sonoro sino también fuertemente visual (1992: 33). Los distintos estilos de videos, por ejemplo, reflejan convenciones musicales y hablan del (o, mejor, escenifican un) sentido de la música. En ese sentido,

los programas de televisión permiten acceder a una serie de problemas nodales: los vínculos entre visibilidad social y música; las visualidades y apariencias, las formas de aparición (o invisibilización) del público, entre otras. A la inversa, la música es una marca narrativa y estética que interviene ampliamente en los diferentes relatos mediáticos audiovisuales, incidiendo en los modos en que éstos últimos se configuran como mensajes.

Juntos a estos aspectos estéticos, sociales y tecnológicos, la relación entre el *broadcasting* y la producción musical, así como sus resonancias sociales y culturales, está profundamente imbricada con un hecho económico-político. En otros términos, si el *broadcasting* puede entenderse, tal como afirma González, como una situación de “*pocos emisores para muchos receptores*”, se debe a razones no sólo vinculadas a las tecnologías disponibles sino a la propiedad de los medios de comunicación y a la mercantilización de la música popular. En ese sentido, estudiar las características y consecuencias del *broadcasting musical* supone no un abordaje de “cualquier uso” de los medios sino de ciertos usos regulados por criterios que exceden lo técnico y lo tecnológico para involucrar razones de beneficios económicos y derechos propietarios como así también gustos, juicios de valor, relaciones de poder, diferencias raciales, de género y generacionales, entre otros. Las tensiones entre estas formas de gobierno económico de los medios y las características ambivalentes de una música popular configurada por luchas económicas, conflictos culturales y disputas simbólicas también han sido motores de incidencia semiótica. En efecto, esa mezcla de transmisión centralizada, promoción comercial, difusión cultural y experimentación estético-tecnológicas, así como sus transformaciones a lo largo de la historia, fueron decisivas en la aparición de nuevos géneros durante el siglo XX: el rock, el soul, el funk o el hip hop, por citar algunos, son hijos directos no solamente, como suele decirse, de la electricidad y los discos, sino de la radio, el cine y la televisión en tanto instituciones económicas, sociales y culturales. Es por ello que resulta inevitable considerarlos como agentes claves en cualquier estudio de música popular contemporánea.

Como terreno de confluencia de cuestiones económicas, institucionales, estéticas y comunicativas, el efecto histórico cultural del *broadcasting* no se reduce a un consumo individual o solitario. La afirmación de Simon Frith de que, por causa de las tecnologías, “*la música ha dejado de ser materialmente un asunto social o colectivo*” merece una precisión. Por un lado, lo que parece haber sucedido es que la música ha desdoblado su presencia entre instancias, siempre tecnologizadas, en vivo/presenciales e instancias grabadas. Hay, por tanto, momentos colectivos y momentos individuales y es en esa ida y vuelta donde es posible encontrar una definición de las prácticas de escucha y los usos de la música popular. Razón por la cual resulta interesante retener la idea de que la individualización del gusto y las relaciones con la música no produce necesariamente

la inexistencia de lazos con otros sino que los estructura en un doble juego entre la presencia y lo imaginario²⁶. Los medios de comunicación aportaron nuevas posibilidades de vinculación social y cultural de sitios geográficamente alejados entre sí en el territorio, amplificando las resonancias de las producciones artísticas, llegando a cada vez más sectores de la población. Este fenómeno fue fundamental para el tipo de constitución no de audiencias en un sentido pasivo sino de subculturas y, más ampliamente, de experiencias sociales y político culturales de la música (Hall, 2014). Si, tal como sostiene DeNora (1999) aludiendo a Foucault, la música es “una tecnología de sí”, la transmisiones musicales pueden pensarse, sin exclusión de lo anterior, como *una tecnología del nosotros* anclada en dispositivos tecnológicos.

Las prácticas de escucha

Por eso, junto a las dimensiones ya esbozadas (las que nos permiten considerar a la música popular como un artefacto tramado entre el don y la mercancía, como una experiencia global estructurada por tecnologías del sonido y difundida por medios de comunicación), es preciso incorporar un quinto elemento: las prácticas de escucha. Estas, sin tener por qué ser idealizadas como espacio de resistencia o erigidas como objetos de investigación excluyente, alejan todavía más de una idea de industria musical como un aparato de enunciados unívocos e introyectables. No sólo porque permiten ir contra *“la conclusión pesimista, a la que ha llegado mucha economía política de (...) poderosos dueños ejerciendo un control casi omnipotente sobre las prácticas de los músicos y las elecciones de los consumidores”* (Negus, 1999: 16) sino porque el hecho de que las más panfletarias canciones de protesta acaben siendo usadas como chistes y las más melosas canciones de amor sirvan para movilizar políticamente revela que las prácticas de escucha pueden caracterizarse por las más diversas torsiones.

En ese sentido, dichas prácticas son un lugar decisivo de construcción de sentidos musicales. Nunca el consumo es pasivo. El sentido de una canción no es inmutable ni independiente del contexto, incluso puede decirse que los contextos (una manifestación política, un recital, la casa propia, una fiesta) son, de algún modo, maneras diferentes de escuchar música. Esas escuchas, además, entran en diversas negociaciones, apropiaciones y significaciones que revelan que *“el sentido es siempre contingente y extremadamente fluido, nunca esencial a una figura musical”* (Ramsey, 2003: 25). Nunca esencial, tampoco, me animo a decir, es el sentido respecto a un contexto, en la medida en que éste puede estar habitado por oyentes con diversas experiencias

26 Veremos más adelante cómo este aspecto fue fundamental para que los géneros musicales investigados produjeran, simultáneamente, sentidos de pertenencia comunitaria e individualización.

musicales (melómanos, oyentes ocasionales, militantes políticos, policías, por marcar algunas diferencias) y por prácticas de escucha diversas, desde la audición inmóvil pasando por la participación, los usos e incluso el baile, que para Simon Frith es una de las formas privilegiadas de escucha en la música popular (Frith 2014).

Reflexionando sobre ese juego entre la producción musical y las prácticas de escucha, Roland Barthes propuso una imagen radical. En su breve y luminoso ensayo *Musica Practica* (Barthes 1977) comienza diciendo:

Hay dos músicas (al menos siempre he pensado eso): la música que uno escucha, la música que uno toca. Estas dos músicas son artes totalmente diferentes, cada una con su historia, su sociología, su estética, su erótica. El mismo compositor puede ser menor si lo escuchas y tremendo si lo tocas (aún de mala manera).

Traduciendo en esta hipótesis sus ideas discontinuistas, Barthes graficaba la pluralidad de lugares donde el sentido en torno a la música se construye y la importancia de considerarlos a todos. No se trata de optar por un sitio de verdad en detrimento de otro ni de encontrar una único sentido (incluso si este fuera una síntesis de sentidos) para la música sino de asumir la multiplicidad existente; de reconocer, en definitiva, que los significados de la música (en mi caso, la popular) son proliferantes. En esa misma línea, Shuker (1994: vii) sostiene que

las interpretaciones culturales y el entendimiento está inscripto en los textos musicales y en las performances (discos, videos clips, conciertos, radio, películas, etc). Dichos sentidos son, de algún modo, creaciones de aquellos involucrados en la producción musical bajo todas esas formas pero son también el resultado de cómo los consumidores de estas formas interactúan con la música.

Esas interacciones resuenan luego en instancias extramusicales, delatando que las prácticas de escucha se vinculan, a su vez, con otras prácticas sociales y culturales, desbordando y conectando con dimensiones urbanas, lingüísticas, sociales, políticas y sensibles (Gago et al., 2013).

Es frente a la conjunción como estrategia metodológica, en el estudio de las obras y sus interpretaciones, de las performances y sus consumos, de las prácticas de escucha y sus efectos extramusicales, donde las presunciones de verdad de la musicología tradicional tanto como las de los estudios de la recepción pierden potencia explicativa. Los sentidos circulan entre productores y oyentes, al punto tal que Frith (2014) afirma que es porque las obras musicales son ya artefactos culturales en la instancia de producción que puede decirse que son apropiados en las instancias de escucha.

Una de las formas que adquiere ese ir y venir cíclico de la producción a la escucha tiene que ver con el diálogo en torno a la música. O, en otras, palabras, la construcción discursiva de condiciones para la producción y audición de música. Este aspecto, que he mencionado como una de las características que volvieron tan importante a la radio en la historia de la música popular, ha estado presente también como conversación de especialistas, artículo periodístico o charla ocasional. La crítica y el diálogo social sobre música popular son ciudadanos de pleno derecho entre las prácticas

de escucha. Es en las discusiones sobre gustos, formas de oír, modos de tocar, o en la recurrencia a aspectos de la teoría musical donde se forjan lecturas que participan de la comprensión musical. Incluso, más todavía: es en la condensación social de estos juicios de valor (estéticos, políticos, etc) donde una cierta música adquiere o pierde la condición popular. El caso del jazz es, para el siglo XX, el más importante ejemplo de migración. En ese sentido, el diálogo es esencial en el marcaje de una línea divisoria, dinámica, entre cultura popular y (por llamarlo así) cultura no popular (que no es sinónimo de cultura antipopular) (Frith, 2014: 91). Thelonious Monk se equivocaba cuando, para denunciar una inutilidad, decía que hablar de música era como bailar de arquitectura: la dimensión discursiva y dialógica es capaz de producir efectos complejos en la producción musical, de torcer rumbos, de agotar caminos y abrir otros. A través de esas figuras de la crítica y, más ampliamente, del habla social sobre la música popular tiene lugar la conformación de nombres que organizan y orientan la producción y la escucha. Una categoría y aspecto fundamental que parece matizar el discontinuismo de Barthes, actuando como una especie de traductor entre el polo productor y el polo consumidor: los géneros.

Los géneros

La música popular, como trama que entrelaza cultura, industria, negocio, prácticas de creación y prácticas de escucha, se apuntala en los géneros como una modalidad discursiva privilegiada de producción de diferencias (Middleton, 2003). ¿Dónde y cómo nacen los géneros? Al respecto, Simon Frith asegura que el recurso al género en la música popular procura definir “*la música para un mercado o, en todo caso, un mercado para cierta música*”. Esta función es indiscutible, evidente. De hecho, se registra en las ocasiones en que agentes ligados a alguna instancia comercial (publicidad, radios, prensa) han intentado, con mayor o menor suerte, instalar una categoría musical²⁷. Sin embargo, creo que ceder completamente la potencia de nominación de la música popular al negocio de la música empobrece y minimiza su valor social, creando una subespecie de la idea de industria cultural manipuladora y monopolizadora de sentidos. Ciertos nombres son, muchas veces, antes que sectores delimitados del mercado, formas de inscribir algún tipo de pertenencia, experiencia o mundo compartido. Un mundo invisible (para el mercado), con más o menos probabilidades de ser capturado por éste. Desde esta perspectiva, los géneros no agotan sus sentidos en el hecho de ser marcas registradas; son, también, un modo de registro de las marcas de la vida social en la música y de la música en la vida social.

Mientras desde un punto de vista formalista, Allan Moore (2001: 437) afirma que el género

27 En la órbita de esta investigación, vale recordar la aparición en 1949 de la categoría Rhythm & Blues (r&b) como nuevo chart en la revista Billboard.

puede ser apto como sistema de organización o como convenciones de hecho, Franco Fabbri (2006: 1) plantea, en cambio, que el mismo es definible como “*un conjunto de fenómenos musicales (reales o posibles) cuyo curso es gobernado por un complejo definido de reglas socialmente aceptadas*”. A diferencia de cierto apriorismo de Moore, con quien sostiene un debate de años, Fabbri resalta la producción social, dinámica y no normativa de los géneros musicales, un gesto que lo acerca a la idea del género como marca de experiencia y no sector de mercado o forma de inclusión/exclusión de la institución musical. Del choque entre ambas miradas surgen tanto los debates sobre si tal o cual novedad musical (el *drum n' bass*, por ejemplo) es o no un nuevo género como aquellas discusiones que comprometen aspectos metodológicos de la investigación musical y etnomusical.

En función de lo expuesto hasta aquí en torno a la cultura y la música popular, interesa más el valor del género en tanto se conecta no tanto con una regla, con la autoridad del creador de las obras, con las instituciones de legitimación o con el promotor comercial, sino con una serie de supuestos, expectativas y convenciones sociales amplias que involucran una multitud de agentes heterogéneos (que incluye, por supuesto a los artistas y las empresas) y gracias a las cuales un cierto nombre propio sedimenta como forma de agrupar un conjunto de obras. Son una forma de resaltar los aspectos estéticos de la música popular, un canal que productores y oyentes utilizan para emitir *juicios estéticos* decididamente significativos para las derivas musicales (Frith, 2014). En esa superficie inestable pero recurrente, las asignaciones e imputaciones, las pertenencias, las marginaciones y marginalidades, los bordes experimentales, configuran acciones y operaciones discursivas a través de las cuales la materia sonora entra en relaciones consigo misma y con los universos de sentido social. Una *diferencia socialmente construida* que involucra un trabajo discursivo y reflexivo de músicos, productores, públicos, mercados, comunicadores, críticos, investigadores, relaciones interpersonales y grupales que tiene como efecto la expansión de “*los componentes de redundancia*” que refuerzan la existencia de los géneros (Fernández, 1993: 79).

En ese sentido, el género es un fenómeno ineludible en la construcción de significados sociales en torno al sonido y la música en la medida en que

se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación (...) La vida musical es un proceso continuo de categorización, de producción y reconocimiento de ocurrencias de diferente tipos, desde el nivel semiótico más bajo (las múltiples ocurrencias de una obra concreta) hasta el más articulado (un autor, un estilo, un género). (Fabbri, 2006)

Retorna aquí lo dicho sobre las discusiones en tanto prácticas de escucha: los géneros podrían ser leídos como una especie de aquellas prácticas en la medida en que lo que se discute es dónde ubicarla, qué escuchar y cómo hacerlo. Es un modo de vincular sonoridades y sentidos. La música popular se identifica, pues, con la gimnasia popular de nombrar y con un abanico cambiante de

géneros musicales, cuya existencia resulta fundamental para su significación. Esas formas discursivas de diferenciación musical no son elementos accesorios: en cambio, “*imaginar sin esa diferencia es imaginar a la música popular sin sentido*” (Middleton, 2003: 254). Su entidad es, a la vez, concreta y volátil, “*un signo efímero del rol que cierta música cumple en la imaginación y las relaciones sociales*”, cuya función simbólica toca su límite en el momento en que “*nos encontramos con una situación que revela la frágil línea entre el sentido común y el sinsentido*” (Brackett 1995, 2005). El género, como nombre, resulta así en una categorización que ordena lo musical sin agotar nunca su significación ni sus valores. Nunca se pertenece a un género sino que se participa de uno; es decir se participa de fenómenos lingüísticos y simbólicos condicionantes de la configuración histórico-social de los recursos de la música popular.

Dicha movilidad y funcionalidad hacen que una cierta obra musical pueda pertenecer a muchos géneros diversos o, más aún, participar decididamente en su ruptura y “desordenamiento” (Fabbri, 2006). El poder de *hacer escuchar* del género es notable cuando nos encontramos ante sonidos o músicas con las que no estamos familiarizados, una desorientación que puede llevarnos a juzgarlas como incomprensibles, como no-música²⁸, o bien, tal como dice Fabbri, a experimentar el extravío, al no saber “*qué escuchar en lo que estamos escuchando*”. La categorización por géneros de la música popular revela, por un lado, las funciones del lenguaje verbal en la producción social de la escucha y, por otro, vuelve legible culturalmente cierta obra u objeto.

Pero los géneros revisten también eficacia creativa, no sólo hacen escuchar sino que *hacen componer*. El género (Fabbri, 1996: 6) no es un “*objeto de obediencia teutónica*” sino una confluencia de relaciones entre legalidades y transgresiones signadas por la ambigüedad. Mientras algunas exploraciones musicales (la música experimental y de vanguardia o, en su momento, el free jazz) atentan contra la estabilidad de cierto género como código, otras obras habitan y reproducen sistemáticamente rasgos propios de una identidad asentada. El filósofo Baruch Spinoza afirmaba en el siglo XVII que el concepto de perro no ladraba, pero difícilmente habría rock sin la nominación *rock*. Y ello porque el género, además de práctica de escucha, o en tanto que presente en las prácticas de escucha, es agente, testigo y testimonio de las creaciones. En ese sentido, tal como sostiene Pinch (2004), “*las convenciones culturales propias de un géneros dificultan, con frecuencia, la innovación*”; y no deja de sorprender cómo *el misterio de las repeticiones* (el hecho, de volver sobre pautas compositivas, sonoridades, performances) aloja un poder de seducción que lleva a la redundancia de obras y artistas. El deseo de sonar *como* otra banda, el anhelo de devenir la expresión suprema de cierta música, son impulsos que nacen del encuentro de las capacidades

28 De hecho, el género incide notablemente en la distinción histórica de lo que es música de lo que no lo es: el ruido (Goehr, 1992: 194).

creativas con las perimetraciones de los géneros. Esa *fuerza identicatoria*, que excede la dimensión estrictamente sonora, es uno de los rasgos principales de los géneros de la música popular.

Pero a pesar de esta dimensión *inercial* del género, su existencia es también motor de cambios, dirige una innovación (Bennett, 1995: 282). Esos cambios y novedades musicales pueden ser más o menos radicales, yendo de una incorporación tímbrica o instrumental a la modificación de zonas enteras del sistema musical (Ruiz, 2011). Pueden, por ejemplo, tomar la forma de la fundación de nuevos géneros (el caso del *blues* en los veinte, el *soul* a mediados de los cincuenta, el *hip hop* a finales de los setenta, el *dubstep* en los primeros años del siglo XXI), o bien expresarse como subdivisión e hiperparticularización en subgéneros (*speedcore sueco*, *sweet soul*, *crunch hip hop*, *monster funk*, etc.)²⁹. Vista así, la creación musical es un juego de diferencias y repeticiones y el propio género una categoría relacional que se define por y con otros géneros, por los diálogos, los componentes, las cercanías y los alejamientos que establece³⁰. La música popular ha insistido en intertextualidades, eclecticismos, saqueos, citas y contaminaciones recíprocas, todo lo cual “*constituye al sentido como estructurado como diferencias en un diálogo entre posiciones que resumen una específica coyuntura cultural e histórica*” (Middleton, 2000: 97).

Esos juegos entre interpretaciones, nominaciones, repeticiones y creaciones que constituyen a los géneros musicales expresan, previsiblemente, condiciones sociales. Por ello, pueden abordarse como un condensado de relaciones de poder que, tal como Foucault (1992) afirmó para el poder y el discurso en general, no sólo limitan sino que “*hacen hacer*”. En la medida en que la emergencia de un género implica construir un sitio discursivo y, por lo tanto, identificar un determinado poder histórico (Middleton, 2006: 40), los géneros demuestran cómo las formas de diferenciación permean la música en el nivel del sonido y de los discursos que se elaboran sobre ella (Mount 2010: 11). Ya lo afirmaba Platón, preocupado por la introducción de novedades en la música, puesto que el hecho era “*algo peligroso para la totalidad de la sociedad, cuyas más importantes convenciones son sacudidas por cualquier revolución producida en esta parte*” (Platón, 1988: n.424). En ese sentido, un cambio musical no sólo es síntoma de un cambio social sino que es un cambio social en sí mismo. Una desorganización del orden simbólico dominante del cual la aparición de un nuevo género es una expresión posible mientras que su consolidación habla de un reequilibramiento de fuerzas. Los géneros serán una y otra vez esa ruptura y ese nuevo esquema.

En tanto cristalizaciones sociales, resultan impensables si no son vistos en diálogos con prácticas y coyunturas socioculturales más amplias. Si, tal como afirma González (2008), “*la idea de género*

29 Estos ejemplos delatan que las adjetivaciones forman parte constitutiva de la delimitación de un género.

30 En la Tercera Parte de la investigación, dedicada a las estéticas musicales de los tres géneros negros, haré un uso intensivo de esta imagen relacional de los géneros.

se presenta como una construcción social, una pieza móvil a las necesidades de un grupo”, dicha construcción, más que representar aquellas necesidades, configura un modo de elaborarlas y de comunicarlas, de vincularse con otros grupos o sectores sociales, de intervenir en la producción de signos que participan de las luchas, negociaciones, olvidos y adaptaciones que configuran los devenires de las culturas populares. En ese sentido, en la medida en que operan como denominaciones que agrupan aspectos sonoros, performáticos, estéticos, discursivos y afectivos así como involucran a una multiplicidad de agentes (artísticos, económicos, tecnológicos, mediáticos, sociales), analizar los géneros permite comprender un momento de la producción cultural y musical, el modo en que ésta, creando, expresando, subrayando o criticando posiciones sociales, vehiculiza cuestiones raciales, de clase, de género, geográficas o generacionales (Kotarba 2009, 6).

Capítulo 3. *Una definición de música negra.*

¿Qué será la negritud?

Fred Molten

Racializaciones

Luego de haber precisado un concepto de *música popular* y en función del posterior abordaje conceptual e histórico de ciertas *músicas negras*³¹, resulta importante, previamente, proponer un esquema que permita pensar éstas músicas como participantes en la construcción cultural de la condición racial.

Al respecto, vale comenzar citando *in extenso* un párrafo de Stuart Hall a propósito de cierta idea de identidad que sintetiza con maestría la concepción histórica que esta investigación pretende sostener a propósito de las subjetividades sociales:

El concepto de identidad no es esencialista sino estratégico y posicional. Vale decir que (...) no señala ese núcleo estable del yo que ya es y sigue siendo siempre 'el mismo', idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo. Tampoco es (...) ese 'yo colectivo' o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros 'yos', más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tiene en común y que pueden estabilizar, fijar o garantizar una 'unicidad' o pertenencia cultural sin cambios, subyacente a todas las otras diferencias superficiales. El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas. (Hall, 1992: 15).

En consonancia con la definición de cultura popular expuesta más arriba, prosigue: “*nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical y en un constante proceso de cambio y transformación*” (Hall, 1992: 16).

Ese postulado de la identidad como radicalmente histórica³² puede ser declinado en relación a la cuestión racial. En ese sentido valen las palabras de Mills, para quien

la raza puede ser ontológica sin ser biológica, metafísica sin ser física, existencial sin ser esencial. Puede imprimir formas a los individuos sin estar en los individuos (...) en lugar de invocar un determinismo biológico, implica una penetrante construcción social por la cual la raza será una categoría asignada que influirá en la socialización que se recibe y las experiencias que se tienen” (Mills, 1998: xiv).

Dicha construcción histórica no equivale a una entelequia abstracta sino a modo concretos y específicos en que lo social y la cultura producen e inscriben la diferencia racial como cuerpos,

31 Vale aquí aclarar las nomenclaturas: por “música negra” y “música afroamericana” entiendo la música (o bien, un “género de géneros”) de los negros norteamericanos bajo las condiciones que analizaré más adelante en este capítulo. Para otras músicas negras echaré mano de adjetivos complementarios: africana, afrolatina, caribeña, brasilera, etc.

32 En un texto posterior, Hall (2003) abandonará la idea de identidad para proponer una noción identificación ligada a los planteos lacanianos respecto a la constitución del sujeto como escindido y siempre en relación al Otro.

ideas, imágenes, espectáculos, discursos y signos. En definitiva, esas experiencias y representaciones crean, reproducen y simbolizan diferencias y desigualdades sociales y culturales (Campos García, 2012). Su abordaje equivale a desentrañar configuraciones de poder, adaptaciones y resistencias. Equivale, también, a una consideración de la cultura no como una propiedad étnica intrínseca, fácilmente identificable y recurrente y transparente (propia de un postulado multiculturalista) sino como un espacio de mediación entre estructuras y agentes, como un devenir histórico en el cual actúan fenómenos complejos de invención, intercambio y conflicto de los cuales emergen, una y otra vez, nuevas prácticas y definiciones de lo que quiere decir la raza (Bhabha, 2002).

En tanto la condición racial está condicionada por un trabajo social y simbólico que no se detiene y que, en su movimiento, crea una y otra vez las posibilidades y modalidades de la diferencia racial, un “entre medio” que no remite a esencias o diversidades estables sino que se define históricamente, la categoría *racialización* resulta afín a mis objetivos, en la medida en que incorpora lo contingente en la producción social de las diferencias (Bhabha, 2002). Dicha noción da cuenta de los procesos sociales mediante los cuales los cuerpos, los grupos sociales, las culturas y etnicidades son consideradas “como si” pertenecieran a categorías fijas y estables de sujetos. Esa producción social no acae exclusivamente como operación de la dominación; en cambio, resistencias, negociaciones y desvíos también pueden tomar la forma de racializaciones. Vale por ello marcar que

los procesos de racialización no producen categorías unificadas y estables, más bien generan una multiplicidad de significados que tienden a desestabilizar cualquier principio coordinado o cualquier agenda unificada de categorización (Campos García, 2012).

En esa línea, Paul Gilroy construye una perspectiva que evita ver lo cultural como atributos y propiedades étnicas intrínsecas y que, al sostener su naturaleza híbrida e histórica, comprende lo racial como “*un espacio de mediación entre estructuras y agentes en el cual la dependencia recíproca es creada, asegurada, redefinida, resistida, subvertida*” (Gilroy, 1993). Al no tener las diferencias bases objetivas ni fijas, es preciso un constante trabajo social, político y cultural que asegure, mantenga o confronte las diferentes formas de racialización (Gilroy 1987:38), por lo cual se desfonda la posibilidad de cualquier esencialismo; un fenómeno que abre la posibilidad de pensar a partir de lo que Mohanty (2008) define como una “deconstrucción transcultural”, el imperativo de comprender a la minoría no como un simple y homogéneo antagonista del sujeto dominante sino en la gama amplia y contradictoria de sus posiciones. En ese sentido, se hace necesario considerar a las racializaciones como procesos de adscripción producidos desde diferentes fuentes y por diversos agentes (políticos, culturales, económicos, mediáticos),

referenciados a formaciones discursivas, tramas institucionales, saberes y poderes heterogéneos, no siempre coordinadas, no siempre operando un mutuo reforzamiento. Sus significados concretos, entonces, habrá que buscarlos en las “*puestas en escena de lo racial*” (Kotarba, 2009: 104), es decir, en las interacciones sociales que funcionan como instancias donde tiene lugar la creación, comunicación e interpretación socialmente significativa de las diferencias y desigualdades raciales.

Esa situación de distribuciones asimétricas de poder no impiden la efectividad político cultural de “*las voces de los marginados, protagonistas de las transformaciones de la vida cultura en nuestros tiempos*” (Hall, 1992: 3). Es ahí donde adviene una “*materialidad animada*” de la raza (Moten, 2009), donde fuerzas políticas, estéticas, sexuales, económicas se componen en ensambles históricamente condicionados y contingentes. Incluso los estereotipos racistas, elementos de fijación que, al tiempo que operativizan las racializaciones, buscan impedir otras circulaciones y articulaciones del significante “raza”, no siempre cumplen la función que la dominación racial les asigna: las conclusiones de esta investigación me permiten sostener que ciertos estereotipos (la de los negros sensibles, criminales o haraganes) fueron apropiados y resignificados por las nuevas expresiones musicales, en una operación de subversión simbólica de hondas consecuencias³³.

Las experiencias afroamericanas

Esta caracterización de la condición racial como emergente de racializaciones sirve para marcar condiciones a la hora de hablar de *música negra* en *Estados Unidos*. No obstante, previamente es necesario delimitar, al menos en sus trazos gruesos, una noción de negritud en relación a ese país.

La presencia de población negra en Estados Unidos forma parte de la historia de colonización y la esclavitud que, a través de líneas raciales y étnicas, llevó adelante el desarrollo de una jerarquía racial en la cual los blancos (es decir, los racializados como blancos) ocupan la cúspide mientras que el resto de las poblaciones ocupan las posiciones subordinadas. A ello se refiere Rita Segato (1997: 1) cuando afirma que “*Estados Unidos creó la 'raza' como el modo más relevante de heterogeneidad en su interior*”; en la medida en que, vale aclarar, comprendamos Estados Unidos más como un significante que resulta de los procesos de racialización antes que lo inverso. En esas operaciones de racialización, los negros y la negritudes han ocupado, sin lugar a dudas, el centro de la escena histórica: tal como afirmó el periodista Tony Brown: “*probablemente somos la primera gente de la historia que era africana cuando se subió a un barco y negra cuando se bajó*” (en Hill 1986: 45). En ese sentido, la vida de los afroamericanos constituye un conjunto de experiencias

33 Este aspecto será materia de la Cuarta Parte, dedicada a las imágenes, representaciones y visualidades de los géneros musicales negros.

diversas y heterogéneas que abarcan, en un extenso arco temporal, la esclavitud y la segregación *de jure o facto*, con sus consecuentes maneras de inclusión diferenciada en la economía capitalista, las diversas luchas comunitarias y sectoriales, las producciones artísticas, las configuraciones familiares y congregacionales, las formaciones ideológicas. A lo largo de esta historia, los discursos sobre la negritud no han dicho lo mismo: las operaciones heterorraciales (Aparicio, 1993: 74) de discriminación y clasificación, de dominación y explotación han coexistido con narrativas autorreferenciadas de pasados compartidos y de destinos colectivos comunes y con narrativas de diferenciación, en un juego de fuerzas centrípetas y centrífugas que propició diversas prácticas y discursos (Brah 2011). Por ello, lejos de ser pensadas desde la autosuficiencia y el pliegue identitario, las experiencias de la negritud en Estados Unidos permiten indagar en situaciones de contacto e hibridación, repletas de aristas y dinámicas complejas que entrelazan subordinaciones, resistencias y adaptaciones e involucran diversamente relaciones de poder político, económico y cultural (Du Bois 1996; Hall 1992, Tucker 2008). En ese sentido, la historicidad radical que supone la categoría de racialización permite, por un lado, ir más allá del problema de la raza como sentido absoluto (que se expresaría en la fórmula “La raza es x cosa) y de su opuesto (también metafísico o antihistórico) que coquetea con el sin sentido total (y se expresa como “La raza no existe”) y, por otro lado, romper con “*la oscilación entre lo negro como problema y lo negro como víctima [que constituye] el principal mecanismo para dejar a la raza fuera de la historia*” (Gilroy, 1987: 11). Es bajo estas premisas que pretendo abordar la pregunta por la música negra.

Una definición de música negra

Teniendo en cuenta el mapa histórico planteado en la Introducción y el conceptual esbozado hasta aquí, interrogar por las características, usos y condiciones de la música negra, permite abordarla como una experiencia que condensa las modalidades cambiantes de “*la pregunta por lo negro y, por lo tanto, de sus estrategias político-culturales*” (Hall, 1992). Considerando la insistencia de la raza en la trama social estadounidense (Bennett, 1995: 233) y el hecho de que “*la performance racial negra permite ver, simultáneamente, la objetualización y la humanización*” (Moten, 2003: 15), la música ofrece un modo privilegiado para comprender las derivas de la negritud, su historicidad. Sus producciones participan en la creación, reproducción y cuestionamiento de la condición negra y las diferencias raciales organizando expectativas, relaciones, economías, estéticas. En ese sentido, la música resulta una zona altamente relevante de la cultura popular negra a la hora de comprender cómo funcionan, en una sociedad compleja como la norteamericana, las producciones culturales racializadas y qué son capaces de hacer en las tramas

sociales en las que existen.

No obstante, la polisemia de la expresión *música negra* obliga, antes de entrar en el terreno histórico, a un ejercicio de precisión teórica que sea capaz de abordar ciertas preguntas sensibles: ¿Qué es la música negra? ¿Es la música que producen los seres humanos racializados como “negros”? ¿la música que escuchan?, ¿la música que tocan? ¿Quién y cómo define qué es negro en la música? ¿Cuáles son sus consecuencias estéticas y sociológicas?

Estos interrogantes han sido presencias recurrentes en un debate que ya lleva décadas y en el cual se pueden formalizar tres posiciones:

- a) discursos que sostienen que la música negra consiste en una serie de atributos estéticos exclusivos, características estructurales constantes y funciones sociales recurrentes que identifican a la música hecha por afroamericanos desde la llegada involuntaria de africanos a tierras americanas;
- b) discursos que entienden que es posible mostrar, por razones compositivas, de consumo y biográficas, que no hay nada irreductiblemente negro en la música;
- c) discursos que, al focalizarse en el trazado de genealogías históricas de la noción de música negra, la entienden como un punto de confluencia de fenómenos discontinuos que involucran relaciones de poder, económicas, operaciones de racialización y luchas culturales.

En ese cuadro, la obra esencial de Samuel Floyd Jr, *“The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States”* (1995), se ubica en el primer grupo, en la medida en que, clasificando características estéticas y performáticas como africanas afirma la existencia de constancias entre las formas de componer y usar la música de los negros africanos y de los afroamericanos³⁴. De esta manera, lo africano y lo afroamericano compartirían una memoria cultural -en gran medida inconciente- que no hace sino expresarse diversamente en sus diferentes manifestaciones a lo largo de los continentes y la historia:

toda la música negra es conducida y permeada por la memoria de cosas del pasado cultural y el reconocimiento de la viabilidad de dicha memoria juega un papel en la percepción y en la crítica de las obras y las performances de la música negra (Floyd Jr, 1995).

En ese campo de memoria se juega para Floyd el núcleo de lo que le permite definir a la música negra como tal y, simultáneamente, establecer una identidad vital entre música africana y música afroamericana: *“las tendencias musicales, las creencias mitológicas y las estrategias*

34 El inventario incluye: “invocaciones, gritos, técnicas de llamada-y-respuesta, blue notes, politritmias, heterofonías, terceras pendulares, bend notes, elisiones, murmullos, gemidos, interjecciones, frases fuera de pulso, intervalos paralelos, repeticiones constantes, distorsiones tímbricas, expresión individual dentro de la expresión colectiva, competencias, melismas” y “una primacía de lo performático sobre la obra”, es decir, del acontecimiento musical por sobre la obra escrita.

interpretativas de los afroamericanos son las mismas que subyacen a los africanos en su tierra y continúan dando forma a la continuidad y elaboración de la música afroamericana". Las mismas pero distintas, puesto que el reconocimiento de una enorme capacidad de creación artística se articula, en América, con el trauma histórico de la esclavitud. Simultáneamente, la misma "siempre", porque la música negra sería esa tradición constante, un perpetuo regreso a su propia memoria. Al plantearse como objetivo demostrar la singularidad estética y relevancia de la música negra en la cultura musical norteamericana, Floyd cae en afirmaciones excesivamente ahistóricas: la música negra sería, antes que cualquiera de las novedades que crecen bajo ese nombre, un retorno a sus raíces³⁵. El encuentro, el retorno, es tan absoluto que Floyd invisibiliza completamente la necesaria distancia que, para crear, es preciso establecer respecto a una herencia. Y eso porque, en definitiva, *no hay herencia, hay repetición de un patrimonio* que, a lo largo de los siglos, ha cambiado ligeramente de manos sólo para seguir intacto. Ese hilo rojo es la cifra de todo lo que ha sucedido musicalmente en tierras americanas desde el primer esclavo al último hip hopper; de allí que Floyd pueda afirmar que existe *"una evidente continuidad cultural y musical entre todos los géneros musical de la experiencia cultural afroamericana"* (1995: 266).

A este grupo pertenece también William Banfield (2010) quien, describiendo ciertos recursos estéticos (*"la música negra fue 'el' jugador que cambió las reglas del juego en el sonido musical moderno"*, escribe), va presentando ejemplos de músicos negros/as en un estilo biográfico. Banfield practica un modo enciclopédico y cronológico de escritura, trazando un camino que va de la esclavitud a la actualidad, forjado en una esencia, destino o consecuencia necesaria:

Podemos ver cómo nuestra música evolucionó y, en cada punto que nuestra historia ha dado un giro, nuestra música ha dado un giro (...) Y cuando se presta atención a lo que la música dice y a cómo fue creada, queda totalmente claro que jamás hemos abandonado, en ese aspecto, quienes somos en tanto africanos (Banfield, 2010: iv).

Más recostadas sobre una imagen sociológica -y, dato no menor, evolutiva- de comunidad negra que Floyd, la narrativa de Banfield plantea la historia negra como un larga continuidad posible gracias a la suposición de la persistencia de una identidad negra que adoptaría diferentes apariencias. Si para Floyd la identidad y la continuidad se dan en el plano de los recursos estéticos, para Banfield la música negra aparece como emanación de una entidad social clara, limitable y definible llamada "comunidad negra".

No obstante, incluso esa continuidad e identidad pueden estar en peligro, ¿involucionar?, al verse socavadas, dañadas, pervertidas, por la captura mercantil de los sonidos; una situación que

35 El propio Floyd reconoce lo sesgado de su intransigencia: *"He prestado atención a lo que ha sido desatendido en el pasado, quizá a causa de la raza. Quizá mi privilegio de figuras africanas puede mover el péndulo de la atención lo suficiente como para que el debido interés pueda ser dado a la entera tradición de la música norteamericana, sin consideraciones raciales"*.

acabaría produciendo una distorsión, una “esencia violada” (Peretti, 2009), metáfora ésta que podría referir a las imágenes de abusos sexuales cometidos por amos blancos sobre mujeres negras. Esa *relación de exterioridad y violencia* entre la música negra y el mercado vuelve posible una definición de aquella como la que sigue: “*una forma artística de ideas e ideales espirituales, culturales, intelectuales y estéticos (...) Esta música es un ejemplo de humanidad, creatividad y los múltiples sentidos de la libertad*” (Banfield, 2011: 4). De esta manera, al esencializar a la música negra, esta mirada coquetea epistemológicamente con una asunción de constantes estructurales que nunca entran en el registro de las problematizaciones necesarias para la investigación. La música negra se presenta como un objeto, literalmente, incondicionado. Un hecho que explica por qué Banfield muestra la hibridación cultural y musical sólo para olvidarla enseguida. Esta tendencia a desconocer el carácter constitutivo de la hibridación y, en consecuencia, las influencias recíprocas que las denominadas tradiciones africanas establecieron con las denominadas tradiciones europeas, lleva a veces a frases al borde del sin sentido. Por ejemplo, cuando Denise Sullivan (2011: 13) afirma que “*el jazz sirvió como un dispositivo para deshacerse de la tradición clásica europea en la cual se había basado*” o como cuando el ya mencionado Floyd Jr afirma que “*el protestantismo hizo posible una música que permitió a los esclavos expresarse tan libremente como en su tierra natal*”, evitando toda discusión sobre contaminaciones culturales, cambios, otredades, etc. En su afán continuista y homogéneo, esta mirada provoca la invisibilización de aspectos cuyo abordaje la pondrían seriamente en riesgo, como por ejemplo la afirmación de la omnipresencia del ritmo y la percusión en la música africana *in toto*, un enunciado discutible puesto que “*los tambores no tienen primacía en la musical tradicional del sudeste africano; incluso en África occidental hay una variedad de estilos en los cuales las figuras rítmicas aparecen en distintos grados*” (Munro, 2011: 12). Un cuadro que Philipp Tagg termina de complicar cuando, saltando barreras raciales y geográficas pone en duda (más aún, refuta) el hecho de que la música del oeste africano sea muy diferente a la música del proletariado británico que se asentó en las islas Virginias (1989: 12). El *discurso continuista* que manejan Floyd Jr. y Banfield, entre otros, lleva la discusión a un terreno en el cual es más importante “la esencia” y no *el acontecimiento histórico, ambivalente, cultural y estético en el que consiste toda aparición de nueva música*.

A este panorama es preciso incorporar la mirada no académica de Wynton Marsalis. El reconocido saxofonista de jazz sostiene que la música negra estadounidense *auténtica* son el blues y el jazz del viejo estilo de New Orleans. Todo lo que vino luego serían versiones progresivamente más sencillas y más comerciales de aquél fenómeno originario. De esa manera, Wynton suma, a las imágenes de esencia, continuidad y constantes, la de la *decadencia*, un aspecto que hemos visto que también preocupa a William Banfield cuando habla del mercado. A partir de ese diagnóstico, que

convierte al gospel, el r&b, el soul, el funk y el hip hop en formas deformes y nocivas, Marsalis se preocupa por defender la consistencia del origen y la legitimidad exclusiva del pasado, mostrando cómo el camino de la atribución de esencias y rasgos puede desembocar en una *apología del tradicionalismo*. En la vereda opuesta, pero no menos esencialista, en tanto procura una definición cerrada, se inscribe Nelson George (1988), para quien la música negra no refiere a un conjunto de rasgos estéticos definidos sino más bien a una estrategia de creación y uso. Para George, la música negra no es un determinado conjunto de géneros ni determinada sonoridad o patrón compositivo (como lo es para Marsalis) sino una suerte de actitud y modo de ensamblar tradiciones e innovaciones. Una manera de disponerse ante el futuro. De esa forma, la esencia de la música negra queda por fuera de la estética y se convierte en una disposición cultural, un modo de ser creativo, que diferenciaría a los artistas negros del resto. Ya no sería propiamente la música la portadora de una singularidad sino la propia raza. En ese sentido, es recuperable también la idea de Greg Tate, para quien los músicos negros parecen incansablemente dados a los saltos formales y a un acercamiento a la herencia en términos de “*rehechura y canibalismo*” (Tate, 1992: 153). A pesar del intento de soldar una definición de raza a una experiencia de creatividad, parece difícil que esto pueda decirse de todos los músicos negros, en tanto negros, y de la música negra. El relevamiento documental de esta investigación demuestra que los negros pueden, como cualquier otra raza, repetirse y copiarse hasta el cansancio.

En esta línea que busca soldar relaciones entre aspectos estéticos y una definición de música negra es posible incluir a Leroi Jones (1963). Sólo que, a diferencia de los anteriores, este escritor pionero de la crítica musical negra se interesa también por la sociología y la politicidad de la música negra. Respecto a la primera, presenta una idea de género musical negro, afín a la expuesta más arriba, como agrupamiento de canciones a las cuales reúne una cierta frecuencia común en las referencias. A diferencia, no obstante, de Floyd o Banfield, Jones asume la singularidad americana: la intraducibilidad de la experiencia social y musical africana (básicamente, la vida aldeana) a la experiencia social y musical negra en tierras americanas, signada por la esclavitud. Asumido ese quiebre, lo que se ha desplegado han sido estructuras estéticas que conforman lo que el autor denomina “lo mismo cambiante” [*Changing same*], patrones compositivos y sociales que dan a las músicas negras una constancia (Jones, 2013: 94). Ente dichas constancias, sobresale también su condición socialmente disruptiva, que Jones afirma postulando que “*la música de los negros es siempre radical en el contexto de la cultura estadounidense formal*”³⁶ (Jones, 2013). Solidario de una comprensión de la cultura popular y subalterna como disidencia, la participación negra en la

36 Independientemente del acuerdo o no con sus posiciones, el rol de Leroi Jones en la emergencia de un nuevo tipo de crítica (histórica, cultural, política) de la música negra es invaluable. Al respecto, David Ritz (1970) sostiene una posición afín a la que se sostiene aquí.

música (desde las *field* y *work songs* de los esclavos al *free jazz*) ha sido, para Jones, la de un sujeto resistente, nacionalista cultural y revolucionario. De esa manera, Jones encarna el discurso, expuesto más arriba, del “fetichismo de la resistencia”, la percepción de una inevitable politicidad de la música (en su caso, negra)³⁷.

En una versión menos confrontativa de dicha politicidad, más cerca de una estética de la subjetivación que de la protesta, la cantante y musicóloga Bernice Johnson Reagon (2006) sostiene que en la música negra la radicalidad se produce como *ejercicio de autocomprensión*, como redescubrimiento y apropiación del pasado musical. La música negra (que para Reagon quiere decir *spirituals* esclavos y la tradicional) conforma una herencia cultural que permite darle “*consistencia al lugar que uno ocupa en el mundo*”. La música orienta, imprime una densidad histórica. Dicha densidad no siempre tiene la forma del conflicto sino, muchas veces, de la redención individual y la amalgama comunitaria (Bill Moyers Journal, 2007). A través de procesos de transmisión, enseñanza y aprendizaje, la música se despliega sobre dos ejes -resistencia y memoria- que la posicionan como forma prioritaria de identidad cultural negra. En ese sentido, puede leerse también la definición del historiador Mike Ogbeide (en George, 2008: 73) para quien

la música del Negro ha sido un proceso, a veces conciente, a veces inconciente, efectivo en la alteración de las relaciones entre el Negro y los grupos e individuos blancos, estableciendo comunicaciones, reduciendo conflictos y promoviendo ajustes recíprocos, alterando actitudes y patrones de conducta con el fin de lograr una mejor relación entre las razas.

Como veremos en los capítulos siguientes, estos impulsos a ver en la música negra una fuerza cultural armonizante y pacificadora intra e interracialmente y comprometida de diversas maneras con el problema de la justicia racial pierden de vista no sólo que por su diversidad y porque no se desarrolló meramente como respuesta a la hegemonía racista blanca, la música popular negra no puede ser leída como brazo sonoro de una “lucha de liberación”, sino también porque fue capaz de crear, intensificar y agudizar diferencias intrarraciales. Así, tanto el “relato liberal” de Reagon y Ogbeide como el “relato nacionalista” de Jones pierden de vista las ambivalencias de la música negra.

En oposición a este primer grupo, puede indicarse un segundo, compuesto por los discursos que entienden que, por razones compositivas, de consumo y biográficas, no hay nada irreductiblemente negro en la música negra. En este grupo se ubica Eileen Southern (1971), quien desde una mirada musicológica enraizada en la historia, dio cuenta del peso e influencia de los músicos negros en los más diversos géneros y escenarios musicales norteamericanos: desde las bandas militares de la

37 Esta línea siguió vigente en trabajos sobre los *spirituals* durante el Movimiento por los Derechos Civiles, un tema central en esta investigación. Sanger (1995), por ejemplo, sostiene que “*toda la música negra es música de protesta*”. Más recientemente, Mueller (2012) afirma cuestiones similares.

ciudad de New Orleans a la ópera, pasando por el ragtime, el swing, el jazz, el pop y la música experimental contemporánea. La investigación de Southern supone una decisión de archivo en la que resuena una apuesta político-racial: reconstruir la trayectoria artística de una gran cantidad de músicos negros sobre zonas y géneros racializados como blancos con el objetivo de demostrar que muchos negros y negras no hicieron ni han hecho, musicalmente, lo que se esperaba de ellos. Esa caída de las expectativas acarrea una conclusión: la música, disuelta en un fenómeno cultural y artístico, es un espacio de suspensión de las diferencias raciales. Southern apuesta, así, a desmontar la racialización de lo musical encontrando en el territorio “del otro” al excluido; conserva la adscripción racial de los artistas para desracializar la producción artística (Southern, 1981: 234). No hay tal música negra, parece decir Southern, cuanto mucho hay músicos negros. En este sentido, lo que Southern pone en evidencia es la dimensión simbólica, construida y no esencial, de la expresión música negra y que, si se focaliza en cuestiones formales, estéticas y en trayectorias biográficas, las posibilidades heurísticas de dicha categoría se debilitan decisivamente.

En una línea más radical de este segundo grupo, pueden ubicarse al profesor de musicología Philipp Tagg y al músico y escritor inglés Ian Whitcomb. Éste último sostuvo tempranamente que

No está claro cuánto de lo que conocemos como blues vino de África. Básicamente porque la mayoría de los antecedentes estructurales simplemente no están en África ni estuvieron. Muchas de esas mismas escalas están tanto en el blues como en la música gitana o judía. Y eso sólo ya produce un tremendo efecto por el hecho de que la gente blanca -o los europeos occidentales, si lo prefieren- tuvo mucho que ver con el establecimiento y aún la evolución de lo que hoy conocemos como blues” (1972: 56)³⁸.

La hipótesis, como el propio Whitcomb afirma, posee una potencia de destitución gigantesca: echa un manto de dudas ni más ni menos que sobre una de las instituciones más célebres de la música negra, de la cual, por lo demás, se considera que derivan los géneros posteriores. Ni necesariamente africano ni exclusivamente negro, Whitcomb coloca al blues en una situación de desamparo racial con profundas consecuencias. Nada más lejos de Leroi Jones. Algo similar sucede con la historización de los instrumentos que elabora Tony Boyd y de la cual extrae una conclusión que pone en jaque una concepción puramente africana de la música negra estadounidense y, por tanto, hace colapsar la imagen botánica de las *raíces*; resaltando la pluralidad de procedencias, Boyd marca que el único instrumento importado directamente de África durante los años anteriores a la Guerra Civil (1861-1865) fue el banjo, un instrumento desarrollado a partir del laúd que había migrado desde Europa Central hacia África Occidental y, desde allí y en manos de los esclavizados, hacia tierras norteamericanas (Boyd, 2008III: 118). Como si fuera un riesgo inverso al elogio de la creatividad negra de Nelson George, una comprensión de la música como *enraizada* obliga a ver toda novedad como subespecie de una forma original. Esa forma original, muchas veces, se

38 En *Voicing The popular* (2006), Middleton provee también pruebas de la enorme importancia de los músicos blancos en los comienzos del blues.

convierte en una ideología de la pureza, como hemos visto con Marsalis.

Pero más que Whitcomb o Boyd, ha sido Philip Tagg quien, haciéndose eco de estas afirmaciones, consolidó una posición respecto al origen *híbrido* de la música negra estadounidense. Como llevando los planteos de Southern un poco más allá, Tagg atacó los esencialismos étnicos en un artículo incisivo y decisivo en el que afirma que: “*Muy raramente, cuando se habla de música, se presenta evidencia consistente para ligar una música al color de piel o al origen continental. Y cuando se lo hace, la misma es excesivamente débil desde un punto de vista musicológico*” (1989: 4). Bajo este diagnóstico, Tagg acomete la tarea de *suspender la especificidad racial, de desracializar*, aquellas características que, para autores como Samuel Floyd Jr., identifican a la música negra: las ‘blue notes’, las técnicas de “llamada y respuesta”, la síncopa, la polirritmia y la improvisación, entre otras³⁹. Demostrando que todos estos rasgos se encuentran en otros géneros y latitudes a lo largo de la historia, Tagg concluye que tanto la expresión *música africana* como su variación estadounidense, *música afroamericana*, no sólo carecen de fundamento musicológico sino que reproducen lo que, por lo general, se proponen atacar: el prejuicio racial.

Esto último se debe a que, al presentarse como formalmente opuesta a la *música europea*, construida bajo parámetros “cultos”, conservadores y elitistas (aunque, en verdad, las tradiciones populares y obreras de música europea han sido fructíferas y muy influyentes), la música negra, afirma Tagg, suele funcionar como objeto de escarnio o adoración. Dicho prejuicio, positivo o negativo, se expresa en diferentes niveles e instancias sociales: ya sea de un modo abiertamente racista, estrechando el ámbito de los negros y negras en la producción y consumo musical; comercial, al funcionar como una marca que organiza y vuelve previsible un sector del mercado; o bien en posiciones nacionalistas culturales, que afirman que sólo los negros tienen la capacidad y el derecho de tocar e incursionar en ciertos géneros o que “*al enfatizarse tanto la 'diferencia' y la 'otredad'*”, *casi cualquier práctica que no sea ligada a una versión graciosamente estrecha de estética conservadora europea ha sido caracterizada como no negra*” (1989: 10)⁴⁰. De allí una última advertencia del musicólogo inglés: aquellos que quieran aportar a la igualdad racial ensalzando la *singularidad absoluta* de la música negra corren el riesgo de consumir su opuesto, reforzando diferencias y, sobre todo, desigualdades.

Esta segunda línea de posiciones dejará marcado algo central para parte de nuestros argumentos: como consecuencia de que la mayoría de los recursos estéticos se han compartido con otras tradiciones y prácticas musicales; porque existen blancos, amarillos, marrones que han incursionado

39 En esa línea también se inscribe Brian Ward, quien cree que “*lo que ha sido presentado como influencia africana tiene una conexión más bien nebulosa con cualquier música o técnicas africanas*” (1998: 243).

40 El ya mencionado LeRoi Jones llegó fundar sobre bases anatómicas los motivos por los cuales sólo los negros podían tocar blues (1963).

en el blues, el jazz o el hip hop y porque existen negros que emprenden caminos musicales (como la experimentación o la música clásica) que no se amoldan a ciertas expectativas sociales, desde un punto de vista técnico y estético musical así como desde un punto de vista de biografías individuales, difícilmente se pueda hablar de *música negra*.

La tercera de las posiciones está compuesta por discursos que, al focalizarse en el trazado de genealogías de la noción de música negra, se interrogan por su definición sociocultural y simbólica, por las narrativas históricas en torno a ella y por el modo en que condensan y procesan relaciones de poder, económicas, operaciones de racialización y luchas culturales.

Desde esta perspectiva, los escritos de David Brackett consideran a la música negra como una construcción lingüística y simbólica que muestra los conflictos profundos que la conforman (1995; 2005). En otras palabras, Brackett sostiene que la música afroamericana no existe como tal hasta que alguien la nombra, que el propio *acto de nominación* no es accesorio sino un plano sobre el que se juega el sentido y la eficacia histórica.

Reconociendo el poder cultural de las operaciones de racialización y considerando, por tanto, “*la particular intensidad de la categorización racial en Estados Unidos*”, la música negra diseña para Brackett un espacio -racial, cultural, sonoro, estético- cuyos límites son, a la vez, arbitrarios y habilitantes. Simbólicamente eficaz, la noción de *música negra* exige, como una suerte de “género de géneros”, una perspectiva cultural que la comprenda en el campo de fuerzas históricas del que participa: “*cuando se plantea un momento de relación entre un campo musical de géneros y diferentes posiciones en el espacio social, uno se enfrenta a la inestabilidad de las identidades sociales, las cuales, como los géneros, están sujetas a constantes redefiniciones*” (Brackett, 2005: 77). De esa manera, Brackett establece una imagen de la música negra que incorpora las relaciones de poder (y de saber) que la conforman, desligando la expresión de una suerte de propiedad comunitaria y/o ahistórica sin, por eso, relegarla al mundo de las ficciones sin sentido, arbitrarias o estériles. En cambio, en línea con mi planteo respecto a los géneros en la música popular, la música negra funciona como una referencia que obliga a considerar fenómenos culturales, raciales, económicos y mediáticos. Vale, aquí, un cita *in extenso*:

Sería un error asumir que la relación entre afroamericanos y categorías como 'race music', 'rhythm n' blues' y 'soul' ha sido lineal y consistente pero también sería un error pensar que estas categorías son meras maquinaciones arbitrarias del negocio de la música o meras 'construcciones sociales'. Las categorías de la música popular en Estados Unidos son parte de un campo de producción musical más grande, en el cual los géneros participan en la circulación de connotaciones sociales entre músicos, fans, críticos, empresarios, trabajadores. Que estas connotaciones sean aceptadas como 'reales' habla de la naturaleza fantasmática de la identidad, ese sentido siempre cambiante de uno mismo que encuentra confirmación y reaseguro en las prácticas sociales cotidianas y en un rango de formaciones discursivas tanto institucionales como difusas. (Brackett, 2005: 75).

Resonando con una idea de Joan Scott (1991), para quien toda experiencia es ya una experiencia de interpretación, o con la de Pierre Bourdieu (2001: 36) según la cual “*la experiencia de las significaciones forma parte de la significación total de la experiencia*”, el planteo de Brackett permite pensar la expresión *música negra* como una experiencia interpretada que, a su vez, produce nuevas interpretaciones y funciona como *una superficie de registro de los cambios históricos en las experiencias de la negritud*. Historizar la música es un modo de comprender las transformaciones de las experiencia negra; por ello

cuando uno observa un cierto momento de la relación entre géneros y diferentes posiciones sociales, encuentra que las identidades sociales, como los géneros musicales, están sujetas a redefiniciones constantes y que se vuelven significativas en un campo de relaciones para cierto momento. (Brackett, 2005: 77).

Como parte de su propuesta historiográfica, Brackett introduce un elemento de alto valor metodológico para esta investigación cuando insiste en *resaltar las discontinuidades* más que las continuidades en la música afroamericana. Así, a contramano de una mirada esencialista como la que hemos expuesto formando parte del primer grupo de discursos sobre la música negra, que entiende cada expresión y manifestación como emanación de una negritud siempre idéntica a sí misma, la discontinuidad permite aprehender las singularidades históricas, la existencia contingente, las hibridaciones, las innovaciones y novedades creativas de la música negra en tensión con las condiciones históricas específicas en las que emergen. Este aspecto resultará fundamental a la hora de buscar comprender las novedades de los nuevos géneros negros de los años sesentas y setentas.

Esta idea discontinua de la *música negra* se impregna, en la investigación de Ramsey, Jr. (1998; 2003), de un *origen y un devenir mestizo*. Ramsey Jr. plantea (valiéndose de significativas comillas) que, desde un comienzo, “*la música 'negra' fue influenciada por la música 'blanca' y por músicos 'blancos' y fue tocada, mayormente, con instrumentos inventados, refinados o modernizados por blancos*”. Este mestizaje, no obstante, no impide construir una narrativa de la música negra signada por la racialización en la medida en que ésta ha sido un dato frecuente del campo de experiencias; en palabras del propio Ramsey: “*la política cultural de la música afroamericana se desarrolló al interior de poderosas ideología alrededor de la raza*” (2003: 109). En su libro *Race music* (2003) expone cómo, desde comienzos del siglo XX, géneros negros como el jazz, el gospel, el rhythm & blues, el soul, el funk y el hip hop han sido nombres bajo los cuales confluyeron líneas musicales diversas. Por un lado, acercamientos a sonoridades 'europeas', 'blancas' y 'latinas' fuerzan una mirada de la música negra que no remite a las tradiciones africanas. Por otro, las tensiones entre esos géneros, sus diferentes interpretaciones interraciales, sus operaciones de apropiación y

exclusión, impiden una mirada progresiva o lineal. Dichos mestizajes no se limitan al nivel compositivo o performático sino que reaparecen en la circulación y consumo de la música tanto como en la escritura y la crítica musical que se produce a su alrededor. Sin embargo, para Ramsey existe una suerte de *oído racializado* (en otros términos, ciertas prácticas de escucha que condicionan a músicos tanto como a públicos y audiencias) que conecta experiencias musicales con una procedencia o rasgo racial, un planteo que refuerza la necesidad de avanzar hacia una comprensión social y cultural de la música negra, más que estética. Es allí, donde resalta la irrelevancia de los reclamos sobre un origen objetivamente racial tanto como la eficacia social y la profunda resonancia simbólica de la expresión *música negra* (Ward, 1998: 347).

Coincidiendo con Brackett, Ramsey comprende esa conexión históricamente: “*la palabra raza no implica abrazar una ingenua posición de esencialismo sino intentar comprender las miradas de actores culturales en un específico momento*”. Las racializaciones resultantes de los conflictos y ensambles de aquellas miradas funcionan como la trama cultural sobre la cual la música negra existe. De allí que investigarla equivalga a investigar música y trama, un asunto que Ramsey expone como programa de investigación:

ofrecer una poética de dicha música que explique algunas de las circunstancias y consecuencias de su poder y su relevancia para oyentes específicos históricamente situados. Mi poética de la 'música racial', tal como la llamo, reflexiona sobre cómo la interacción entre los bagajes de las audiencias, los músicos, los críticos y los investigadores contribuye a darle forma a la creación y recepción de la música. (2003: ix).

Este planteo deja una idea-fuerza de utilidad metodológica: es necesario comprender a los géneros negros como una materia de conversación social que establece marcas, estéticas e históricas, cuyo valor se crea y resuena en diversas dimensiones económicas, culturales y políticas de la vida social. Al respecto, Ramsey atrae la atención sobre otro elemento importante: la mayoría de los géneros considerados de música negra (blues, gospel, jazz, soul, funk) han sido comercializados y difundidos, precisamente, como música identificatoria de una raza, como música racializada. Este fenómeno acarrearía dos constataciones: por un lado, que la música negra lleva casi dos siglos de vida articulada entre el don y el mercado (un panorama que está lejos de resolverse en términos de “mercado banalizador” y “antimercado resistente”); por otro, que en oposición a Leroi Jones y el nacionalismo cultural revolucionario,

la cultura afroamericana no puede ser caracterizada solamente en términos de 'lucha por la liberación' (...) ni se limita a representar, como muchos suelen decir, a negros clamando por un pasado transhistórico, romántico, indiscutible o, incluso, ficticio (Ramsey, 2003: 24).

La complejidad de dichas relaciones refuta el dilema de la dominación absoluta de la industria cultural y el negocio de la música así como el gesto de homologar música negra a fenómeno de resistencia *per se*, lo cual nos devuelve a las posiciones en torno a la cultura y la música popular

expresadas más arriba. En lugar de ello, se abre un escenario mucho más poroso, donde la adscripción racial no es un seudónimo para un nuevo sujeto (político, revolucionario) de la historia. Tampoco la música.

Para Ramsey, como para Brackett, la música negra es una definición, por así decir, *a posteriori*. No hay nada que preanuncie las creaciones ni las dirija siempre en modos idénticos. No hay una sonoridad constante ni patrones de composición. Tampoco existe una homogeneidad en el público ni los modos de consumir y recibir la música. Por ello, *no se trata de escribir una Historia de la Música Negra*; en cambio, es necesario incorporar una dimensión historiográfica que revele sus múltiples y discontinuos procesos de construcción. En consecuencia, uno de los trabajos del historiador será rastrear de qué modo esas novedades son procesadas, cómo afectan las ideas de música y de negritud.

Al tiempo que se nutre de elementos de las dos primeras perspectivas, esta investigación se apunala teórica y metodológicamente en la tercera, en la medida en que reconoce la existencia sociocultural de la música negra, su carácter construido y, por tanto, contingente y variable. En ese sentido, es necesario reconocer que “*imaginar una música a-racial es imaginar un estadio de la sociedad en Estados Unidos que todavía no ha tenido lugar*” (Middlestone, 2003: 254) y que la música negra ha sido un territorio cultural para rearticular, cuestionar, desplegar, abandonar o reforzar cuestiones étnicas y raciales. Se trata entonces de reconocer que la semántica es tan importante como la creatividad para la historia de la música en Estados Unidos. Los nombres y lo que organizan son expresiones de lo que Hanson (2008) denomina “negritud aural”, es decir la intersección de las coyunturas político-culturales y las performances raciales en las prácticas musicales, procesos complejos y ambivalentes cuya exploración abre un espectro de relaciones de poder y dinámicas culturales claves para las experiencias y representaciones de la negritud en Estados Unidos (Phinney, 2005:16). En ese mismo sentido, los componentes visuales de la música (performances, atuendos, broadcasting) son un aspecto decisivo. En la medida en que el registro escópico de la racialización es evidente (West, 1993) y en tanto “*los roles raciales, o los estereotipos, son encarnados en las numerosas prácticas que la música vuelve posible, las que dan audibilidad y visibilidad, las que la vuelven compartibles con otros músicos y con el público*” (Negus 1999: 27), considerar esta dimensión resulta fundamental para comprender las significaciones de los géneros, lo que la música dice en y de los cuerpos que la viven y la comunican.

En consonancia con los planteos en la de Brackett y Ramsey esta investigación plantea que el origen y los patrones estéticos son, llegado cierto punto, una peligrosa pesadilla que puede oprimir

el cerebro de los vivos. Ante tal dilema, se presenta entonces una disyuntiva que es una decisión historiográfica: o se explican las novedades (por el ejemplo, las *freedom songs* o el *soul*) por el pasado de la música negra (el *blues*, el *gospel*) y se traza, así, un movimiento consecuente (un movimiento de reafirmación del origen y la continuidad) o se intenta "medir" la profundidad del cambio -del salto, de la novedad- que, por ejemplo, el *funk* supuso respecto a géneros precedentes y a otros géneros que le fueron contemporáneos para, articulado con el estudio de su coyuntura de existencia, comprender la calidad de su impacto cultural. En términos de Adusei (2012: 3), esta decisión implica que “*es posible resaltar las articulaciones estéticas en lugar del origen étnico o la herencia cultural*”; y en los Ward (1998: 224) que hay que asumir “*la hibridez esencial de toda la música negra, que constantemente se ha transformado y fortalecido a través de influencias externas múltiples y 'no negras'*”.

El movimiento es, entonces, discontinuo; lo que importa es acompañar las derivas históricas de la música para acceder a cambios en los sentidos concretos, situados, de las experiencias raciales. De hecho, la historización va contra “*la descontextualización social de la música [que] es un prerrequisito para su idealización, mistificación y presentación como algo eterno*” (Tagg, 1996). Este riesgo de una ontologización de la música negra, de pretender alcanzar una esencia de la misma, es uno de los que aquí se intenta evitar; a cambio de ello, se busca comprender los modos en que ciertas músicas asumidas como negras configuraron experiencias raciales en determinada coyuntura histórica (Ellison, 1964). La apuesta es recorrer un camino que no se recueste sobre nociones homogeneizantes ni desconozca la eficacia de ciertos nombres en la composición de aglutinamientos, que no olvide las prácticas de la semejanza pero tampoco las de diferenciación, que asuma la idea de que la música popular negra y el mundo cultural en torno de ella permitió a los afroamericanos experimentar, representarse u expresar distintas concepciones de negritud. En definitiva, que reconozca, con Ramsey, la complejidad de la experiencia negra que

no es monolítica, sino que envuelve relaciones dinámicas con otros aspectos de la identidad: clase, género, estado civil, nivel educativo y profesional, creencias religiosas, orientaciones sexuales, edad, procedencia y localización geográfica y otros factores. (2003: 135).

La música negra, como una suerte de género de géneros (o metagénero), evidencia la manera en que la división de la música corresponde, transitoriamente, a formas complejas y discontinuas de definir espacios sociales racializados. Y mientras, en cierta medida, ciñe “lo esperable” y, así, normativiza lo posible, también funciona como motor de profundos cambios musicales y culturales. Sus límites y delimitaciones emergen de conflictos raciales. Parafraseando la célebre expresión de E. P. Thompson, según la cual es un error pensar que las clases se forman y recién después luchan, no se trata de que cierta música emerge y, luego, entran en tensiones, conflictos y relaciones de

poder. Es al revés: no habría música negra sin esas tensiones, conflictos y relaciones de poder. Exageraba el comediante Flip Wilson cuando invertía el sentido común sobre las deudas diciendo que *“los negros no le dieron el blues a Estados Unidos. Estados Unidos le dio el blues a los negros”*, pero tocaba un punto sensible: el de reconocer que el encuentro con las nuevas condiciones era más importantes que las supuestas constantes musicales.

No se trata, entonces, de reconocer patrones estilísticos, compositivos, sonoros o performáticos permanentes, ni de presentar a la música negra como un crónico ejercicio de resistencia. En cambio, una mirada histórica tiene que rastrear los modos en que la diferencia racial y la producción musical establecieron relaciones en un momento, para comprender cómo ésta última pudo inscribirse como una polifacética estrategia cultural que afectó profundamente a la primera. En otras palabras, asumir que las negritudes de las que habla la música permiten escuchar una multiplicidad de experiencias y posiciones, que la heterogeneidad musical implica *“reconocer las diferencias que colocan, posicionan y localizan a la gente negra”* (Hall, 1992; Ellison, 1964).

Por todo esto, la música negra tiene que ser abordada como una producción social, un juego creativo, configurado por relaciones de poder político, económico y racial, operaciones culturales, creaciones estéticas y usos sociales, en el que participan músicos, oyentes, críticos, tecnologías, medios, sonoridades. Frente a las líneas que la esencializan (por razones estéticas, culturales, políticas) y a líneas que la banalizan presentándola como un mero objeto de mercado, la investigación histórica abre otras miradas partiendo de que *“sin desplazamientos, modernizaciones, cuestiones comerciales y contactos con otros grupos raciales, la música negra nunca hubiera sido la que es”* (Munro, 2011: 212). La música negra parece, pues, ofrecerse a una mirada que reconozca discontinuidades: de la relación con el pasado, de sus modos de circulación social, de las figuras y roles sociales que provee, de su condición económica y comercial. En ese sentido, *la música es un vector de construcción de racializaciones*. Interrogarse por la música negra, su significación cultural y su incidencia en los procesos de racialización en un momento específico de la historia estadounidense, es el objetivo de esta investigación.

Tercera Parte

Una canción puede cambiar tu condición: sonidos, poéticas, performances y prácticas de escucha de las nuevas músicas negras

Capítulo 4.

Freedom songs: invención musical en el Movimiento por los Derechos Civiles.

Un nuevo nivel de intensidad de canto

Una masa de gente, predominantemente negra junto a unos pocos simpatizantes blancos, poseedores de diferentes conocimientos previos y experiencias de vida, atraídas por una lucha central. Escuchen el abanico de formas de canciones, desde la tradicional 'Lord, hold my hand while I ran this race' a 'Calypso freedom'. Escuchen las áreas grises del sonido, el entrelazamiento armónico y las líneas disonantes características del canto congregacional negro. Traten de sentir y apreciar las estructuras musicales que convocan a todos los presentes, sin importar su habilidad, a elevar sus voces en el canto, garantizando a cada una, sin temor a chocar contra las otras, el forum de la expresión musical. (Reagon, 1987: 105).

El fresco verbal de Bernice Johnson Reagon, activista, cantante y musicóloga, sirve para marcar que en el Movimiento por los Derechos Civiles la música fue un modo de creación y comunicación que permitió a sus participantes definirse no sólo *por* ella sino *en* ella. Como recurso transversal en su repertorio de prácticas, y a medida que el movimiento multiplicó lugares y acciones, una cantidad enorme de música se involucró activamente, llevando la política al encuentro con “*un nuevo nivel de intensidad de canto*” (Reed, 2005: 2). Difícilmente una marcha, una concentración, una misa, una asamblea no se abriera y se cerrara con música; difícilmente no hubiera momentos de canto colectivo en las escenas de movilización callejera o en la “intimidad” de los espacios activistas. Esas experiencias de lucha y organización fueron capaces de atraer música: las canciones, como veremos a continuación, tuvieron procedencias y destinos diversos, resonaron a lo largo de prácticas y discursos, sobre los que incidieron significativamente. *La diseminación del canto colectivo* no sólo convirtió a muchos en cantantes concretos o potenciales sino que produjo una novedad musical, unos artefactos sonoros, lingüísticos y performáticos conocidos como *freedom songs*.

El canto colectivo se organizó bajo la forma de “Llamada y Respuesta” [*Call & Response*], un formato frecuente tanto en la música congregacional como en los espacios de sociabilidad secular (fiestas, acontecimientos familiares, etc.) afroamericana, y del cual Sanger da una descripción que vale citar *in extenso*:

el canto de 'Llamada y respuesta' sucede cuando un cantante trae una línea y el resto del grupo responde, bien sea con la línea planteada o con un coro. El cantante que trajo la primera línea por lo general se suma al grupo, mientras otro individuo introduce la siguiente línea. El estilo es espontáneo, sin un líder estable. Los miembros del grupo cantante, con frecuencia la totalidad de la gente presente en una reunión o marcha, trabaja junta o separada, cambia roles, en función de la comunicación (1995: 40).

Los procesos de lucha racial abiertos hacia mediados de los años cincuentas, hicieron nuevos usos de este recurso musical: lo intensificaron, lo masificaron y lo modelaron en función de nuevos

objetivos, deseos e imaginarios. El resultado fue la producción de una práctica musical y retórica poderosa, que devino rasgo y convirtió a las experiencias de lucha de los años cincuentas y sesentas, según Andrew Young, asesor de Martin Luther King, en las de “un Movimiento cantante” (Galloway, 2008).

Los creadores de las *freedom songs* fueron individuos, grupos ocasionales y agrupamientos más o menos consolidados como el *Montgomery Gospel Choir*, nacido en los inicios del boicot de 1955; el *Nashville Quartet*, creado con motivo de los *sit-ins* por la desegregación de los locales de comidas en la capital de Tennessee en 1960, el *Alabama Christian Movement Choir* creado en 1960, el *Danville Freedom Voices*, activo en el estado de Virginia desde 1963 o el efímero *Freedom Choir*, de Boston. A este elenco deben sumarse dos agrupamientos descollantes: el *SNCC Freedom Singers*, nacidos en el contexto de las acciones contra la segregación en Albany, Georgia en 1961 y el *CORE Freedom Singers*⁴¹. Hubo también referentes individuales: Bernice Johnson Reagon y Cordell Reagon, la pareja de blancos Guy Carawan y Candie Carawan, el cantante folk Pete Seeger.

Ni canciones de protesta (pues, como veremos, no son reducibles a esa categoría) ni coreo colectivo de slogans y consignas, las *freedom songs* ocuparon en el Movimiento por los Derechos Civiles un lugar de altísima relevancia. La música salió de, y entró transmutada a, las iglesias, ganó las calles, las plazas, los ómnibus, las radios, los teatros, los festivales. Por las formas de componer, por las fuentes musicales de las que echó mano, por las características de sus letras, lugares y usos, las *freedom songs* redefinieron las experiencias y las representaciones de la negritud durante los años sesentas.

Siendo una suerte de “periódicos cantados” (Reagon, 2014) que transmitían el espíritu, las motivaciones y las metas más amplias del Movimiento negro así como aspectos y situaciones específicas⁴², su función y significación excedió largamente la transmisión de información. En la mayoría de las situaciones, los discursos políticos, individuales y sucesivos, eran contrapunteados por voces colectivas simultáneas. Todos cantaban: niños, jóvenes, adultos y ancianos, hombres y mujeres, negros y blancos, músicos y no músicos⁴³. Las *freedom songs* estuvieron también donde no llegaba los discursos: piquetes, manifestaciones, bares, esquinas de la ciudad, escuelas, universidades y cárceles. En ese acto musical, decían los protagonistas, no sólo se ilustraba sino que se construía el futuro que impulsaba al Movimiento, “*tan grande y amplio era que a veces parecía*

41 En este apartado me concentro en las características estéticas y performáticas de las *freedom songs*. En el capítulo 10 analizaré las relaciones en las que entraron estas canciones con las organizaciones del Movimiento en las que se utilizaban o producían.

42 No hay que perder de vista que hacia 1959, el 7,5% de la población negra mayor de catorce años en Estados Unidos era analfabeta y la mayoría vivía en el Sur. Para la misma época, la tasa blanca era de 1,6%. El recurso a la oralidad era, por tanto, absolutamente necesario.

43 En los capítulos 6 y 10 veremos que las *freedom songs* fueron también ocasión de exclusiones y tensiones. Aquí importa más lo que hacían los que cantaban.

demasiado para traducirla en palabras y, en parte por eso, el Movimiento se volcó en gran medida a la expresión cantada” (Braden, 1966: 37).

De los himnos a las freedom songs

Quizá porque el Movimiento nació entre púlpitos, fieles y predicadores, el reverendo C. T. Vivian, integrante de la SCLC en Nashville, Tennessee recuerda que “*al comienzo no teníamos música que pudiéramos llamar realmente 'música del Movimiento'. Teníamos música de iglesia*” (Carawan and Carawan, 1990: 3)⁴⁴. En efecto, la noche del 5 de diciembre de 1955, los reunidos en Iglesia Baptista *Holt Street* de Montgomery, antes de votar el inicio del boicot al transporte, entonaron dos himnos cristianos: *Onward Christian soldiers* y *Leaning on the everlasting arms*⁴⁵. Tal fue la importancia de la música en ese primer día que en el artículo de tapa del *Montgomery Advertiser* del 6 de diciembre de 1955 podía leerse una adjetivación elocuente: “*Aproximadamente 5.000 negros cantantes de himnos atiborraron la Iglesia Baptista Holt Street*”⁴⁶.

Junto a ellos, otros himnos cristianos *Lift Him Up* (compuesto por Beall y Johnson Oatman, Jr, en 1903), *What a friend we have in Jesus* y *Lord, I want to be a Christian in my heart* fueron cantados con frecuencia durante la década siguiente (Reagon, 2006; Sanger, 1995:26). Sin embargo, no fueron exclusivos, ni siquiera predominantes. Además de las canciones gospels de músicos reconocidos como Clara Ward, James Hendrix, Thomas A. Dorsey y Charles A. Tindley, el uso de *spirituals*⁴⁷ fue una de las inclinaciones musicales favoritas del Movimiento. Del Montgomery Gospel Trio, creado en 1956 *ad hoc* por la lucha en esa ciudad de Alabama e integrado por tres jóvenes negras (Marie Ethel Dozier, Minnie Hendrick y Gladys Burnette) podía leerse en las liner notes del disco *We shall overcome. Songs of the freedom riders and the sit-ins* (Folkways, 1961) que “*cantan spirituals y gospels que expresan el espíritu de libertad y han cantado frecuentemente para la Montgomery Improvement Association y para muchos otros grupos en Montgomery*”. En un testimonio posterior, Marie Dozier recordaba que durante el boicot de 1955-1956 cantaban el spiritual *This little light of mine* mientras que *Michael (Row the boat ashore)*, *Changed my name*⁴⁸,

44 Los himnos, no obstante, no desaparecieron absolutamente de la paleta de recursos: en su número de mayo de 1960, la revista *Ebony* los menciona como las canciones que se habían cantado en los sit-ins de Nashville (*Ebony*, 5.1960, 38).

45 Himnos como estos, compuestos por blancos hacia la década de 1870, eran frecuentes en las iglesias negras. La diferencia fue que el Movimiento empezó a usarlos con otros motivos, distintos a los rituales.

46 El resaltado es mío.

47 Los *spirituals* fueron un género de canciones religiosas con inspiraciones cristianas creadas por los esclavos negros en los territorios norteamericanos. Poéticamente se focalizaron en las loas a Dios, Jesús y Moisés y en la descripción (solapada) de la vida esclava. En un primer momento fueron cantos monofónicos y al unísono para luego incorporar arreglos corales armonizados.

48 En la mayoría de los registros de freedom songs este spiritual aparece con el nombre “I told Jesus”, que es el primer verso de la primera estrofa.

Swing Low, Sweet Chariot, I Got Home in that Rock se siguieron cantando hasta el final del período de auge de las *freedom songs*, a mediados de los sesentas. Lo mismo sucedió con *Steal Away* y *What a Friend We Have in Jesus*, que se entonaban con sus letras tradicionales (Kirk Duggan, 1992). La de *Steal Away*, utilizada por los esclavos para convocar a encuentros secretos en las plantaciones, decía:

Steal away, steal away, steal away to Jesus! / Steal away, steal away home / I ain't got long to stay here. / My Lord, He calls me / He calls me by the thunder / The trumpet sounds within my soul / I ain't got long to stay here. / Green trees / are bending / Poor sinners stand a-trembling / The trumpet sounds within my soul / I ain't got long to stay here. / My Lord, He calls me / He calls me by the lightning; / The trumpet sounds within my soul / I ain't got long to stay here.

La mayoría de esos spirituals, a veces expresión de lamentos y otras de júbilo, tenían más de cien años y, como dijo Ray Charles (2006: 159), “*no tenían derechos de autor; la comunidad negra los había cantado a los cuatro vientos desde tiempos inmemoriales*”, aunque vale aclarar que “inmemoriales” quería decir “desde los años de la esclavitud”. Cuando el Movimiento se expandió desde los centros urbanos sureños como Montgomery, Nashville y Greensboro, North Carolina, a las zonas rurales de Mississippi, Alabama y Georgia y las dos Carolinas, encontró muchas de esas canciones disponibles. La confluencia de una masa de gente y de herencias, activistas y músicos llevaron a que los spirituals, en palabras de Flyod, Jr., “*con su impulso comunitario y congregacional se convirtieran en el foco de la música del Movimiento por los Derechos Civiles*” (Floyd, Jr., 1995: 234). No obstante, de manera muy significativa para las experiencias y representaciones de la negritud que se estaban forjando al calor de la coyuntura político racial y social, el foco no equivalió a todo el cuadro musical. El arco sonoro de procedencia religiosa (himnos, *gospels*, *spirituals*) no agotó las posibilidades de las *freedom songs*.

Aún si “*el Movimiento por los Derechos Civiles fue el espacio en el cual el spiritual se volvió efectivo como música desinhibidamente de protesta*” (Floyd, Jr., 1995: 238), las freedoms songs desbordaron dicho género, mostrando que la sensibilidad musical y los recursos provenían de ámbitos heterogéneos y que no es posible homologar *freedom songs* a “spiritual radicalizado”. Guy Carawan, un musicólogo y músico blanco que se encargó de registrar y recopilar las freedom songs a medida que surgían y se difundían. recordaba que, mientras los negros adultos conectaban con bastante rapidez con los spirituals y los himnos, los jóvenes negros se sentían más bien incómodos (Meyers Turner, 2011). Para resolver el malestar, éstos incorporaron (no sin conflictos, como veremos en el capítulo 10) sus canciones contemporáneas favoritas, con las que se sentían más a gusto. Además, aceleraron el *tempo* de lo que cantaban. Uno de ellos recordaba que “*le pusimos más soul, una suerte de cualidad más rocker, para que insuflara nuestros sentimientos*” (Mueller, 2012: 66). De esa forma, el uso de canciones *pop* contemporáneas, presentes en conciertos, radios y

rocolas y procedentes del *soul*, el *calypso*, el *rock n'roll*, el *rhythm & blues* y el *country*, así como la creación de nuevas canciones, se intensificó al comienzo de la década de los sesentas, con el incremento de la participación política de jóvenes trabajadores y estudiantes negros y la apertura de nuevas zona de acción directa (Phinney, 2005: 101). Así, una nueva ola de recursos musicales se sumó al curso de las freedom songs ya existentes: canciones contemporáneas (*Hit the Road*, de Ray Charles; *You better leave my kitten alone*, de Little Willy John, *Movin' On*, de Hank Snow⁴⁹; *Banana Calypso*, de Harry Belafonte) y composiciones “de cero” (*We'll Never Turn Back*, escrita por un adolescente del *Albany Movement* en 1961; *Dog, Dog, Lead Poison Song* (1964) y *Burn, Baby Burn* (1965), de Len Chandler, fueron presencias decisivas, que muchos investigadores olvidan o excluyen de sus caracterizaciones de las freedom songs, construyendo una imagen mucho más apegada al rescate de tradiciones⁵⁰.

Esta presencia de la música popular negra contemporánea alcanzó un punto muy alto cuando Brenda Gibson, una estudiante del *Spelman College* de Atlanta, Georgia, fusionó en 1960 dos hits del momento, el *rhythm & blues* *Ling ting tong* (1955), de *The Five Keys* y el *soul* *What I'd Say* (1959), de Ray Charles para crear *Sit-in showdown: the A & P song*, un experimento musical excepcional entre las freedom songs que muestra la atención a la música popular y comercial contemporánea. Estos hechos no sólo reforzaban el *discontinuidismo respecto a las tradiciones musicales* sino que señalaban cómo los recursos musicales efectivos podían encontrarse también en hits radiales. El conjunto revela que la escucha musical cotidiana involucraba aprecio y familiaridad, al punto tal de querer llevarlos a los espacios de acción política. De esa forma, las *freedom songs* expusieron la variedad de músicas que escuchaban los negros.

A lo largo de su década de mayor visibilidad, los recursos musicales utilizados en freedom songs no cesaron de ampliarse y entrar en una suerte de vívida máquina de apropiación e innovación: la música negra, religiosa o no, actual o antigua, conformó la mayor parte de la materia prima mientras otras músicas, blancas y afrolatinas, aportaron lo suyo. De esta manera, el Movimiento funcionó como *un atractor de sonidos heterogéneos* que mezclaban tiempos, historias y géneros, proveyendo una imagen de conjunto más innovadora que tradicionalista.

Fluidez lírica

A pesar de la amplitud, el abanico de freedom songs se forjó a partir de ciertos criterios de selección, modificación y uso. No había grandes alteraciones melódicas pero sí cambios en los

49 Es probable que los negros hayan estado más familiarizados con el cover que hizo Ray Charles en 1959.

50 Por otro lado, hay que destacar que el blues y el jazz no formaron parte de la materia prima de las freedom songs.

ritmos, los instrumentos, las letras y una atención a las situaciones de uso de la música que definió sus estéticas y creaciones. Esa operación de selección que ponía en relación estrecha la creación musical, los anhelos generales y las específicas situaciones políticas logró, en palabras de Candie Carawan: “*que los spirituals, las canciones pop, los himnos e incluso viejas y pegajosas canciones de amor se volvieran tan poderosas*” (Sanger, 1995: 17). Por ello, no toda la música de iglesia ni los *spirituals* esclavos eran música adecuada a la coyuntura política, “*no toda calzaba en un movimiento enfocado en el cambio*” (Kirk Duggan, 1992: 164). El riesgo de llamar a la lucha y terminar cantando contra ella era alto cuando se recurría a himnos cristianos que ensalzaban la resignación. C.T. Vivian, por ejemplo, siempre se preocupó por la pertinencia de lo cantado:

No se trataba tan sólo de tener música sino de agarrar la música de nuestro pasado y aplicarla a la nueva situación, de cambiarla para que realmente funcionara (...) Una vez estaba dando un discurso y, a continuación, el coro cantó 'Fly Away' en directa contradicción con lo que yo había dicho. (Sanger, 1995: 26; Carawan and Carawan 1990).

Mientras el discurso de Vivian (del que no hay registros) puede suponerse cargado de entusiasmo y fuerza, el himno, compuesto en 1929, decía:

I'll fly away, oh glory, I'll fly away / When I die, hallelujah by and by, I'll fly away / Some bright morning when this life is over, I'll fly away / To a land on God's celestial shore, I'll fly away / When the shadows of this life have gone, I'll fly away / Like a bird from these prison walls I'll fly, I'll fly away / I'll fly away, oh glory, I'll fly away / When I die, hallelujah by and by, I'll fly away / Oh how glad and happy when we meet, I'll fly away / No more cold iron shackles on my feet, I'll fly away / I'll fly away, oh glory, I'll fly away / When I die, hallelujah by and by, I'll fly away / Just a few more weary days and then, I'll fly away / To a land where joy will never end, I'll fly away / I'll fly away, oh glory, I'll fly away / When I die, hallelujah by and by, I'll fly away

Fly away ponía en evidencia que existían tonos emotivos en las viejas canciones que no se adaptaban a las necesidades de la movilización en curso. El entusiasmo, la decisión, el ímpetu que los movimientos de lucha negro encarnaban no se llevaban bien con la resignación, el aplacamiento, la nostalgia o la promesa redentora. Las canciones abiertamente resignadas fueron desechadas: nada de viejos buenos tiempos, de humanos pasivos ni de justicia celestial. Otro, en cambio, fue el destino de las que narraban dolores y tristezas en el mundo terrenal, como *I've been buked and I've been scorned* o *Being in the storm so long*, un *spiritual* que se cantaba en marchas y manifestaciones con la letra original:

I've been in the storm so long / I've been in the storm so long, children / I've been in the storm so long / Oh, give me little time to pray. / Oh, let me tell my mother / How I come along / Oh, give me little time to pray / With a hung down head and a aching heart / Oh, give me little time to pray. / Oh, when I get to heaven / I'll walk all about / Oh, give me little time to pray / There'll be nobody there to turn me out / Oh, give me little time to pray. (Fisher, 1926).

Dichas operaciones de selección y uso no sólo tuvieron que ver la elección de los temas sino, fundamentalmente, con su *modificación*. Como expresión de una movilización política que

empujaba a la música religiosa a salir del recinto de culto y diseminarse por otras zonas sociales y a la música comercial a asumir otros significados, el acto de modificar las canciones fue uno de los rasgos estéticos característicos de las *freedom songs*. Independientemente de sus géneros de procedencia y de sus poéticas originales se produjeron cambios que involucraron a las letras y las sonoridades, una práctica creativa de resignificación estrechamente relacionada con el acto de cantar, como veremos más adelante.

Dicha práctica estética apareció ya en los primeros momentos del Movimiento. En el artículo del 3 de marzo de 1956 para su columna *Around USA* en la revista *The Nation*, el periodista y escritor Alfred Maund, comentaba que, en el marco de una manifestación contra una acusación legal a los líderes del boicot, los activistas de Montgomery habían cambiado la letra del *gospel Old time religion* (en aquél momento un éxito radial interpretado por The Caravans) por *We are marching on to victory*. Cuando en 1960, Guy Carawan decidió contar la historia del sit-in en Nashville, Tennessee, en un disco que recolectaba testimonios y canciones, consideró importante no solamente enumerar las canciones incluidas sino indicar sus procedencias. De esa manera, podía saberse que *They go wild over me* era la reescritura de “una vieja canción pop” apropiada, a su vez, por el sindicalismo de los años cuarenta, que *You better leave segregation alone* consistía en “una parodia de un rock n’roll”⁵¹, que *Moving On* se basaba “en un hilly billy de Hank Snow” y que *Your dog loves my dog* y *I hope we’ll meet again* eran “originales” compuestos por el Nashville Quartet⁵². También los himnos y spirituals recibían descripciones: de *I’m gonna sit at the welcome table*; *We shall not be moved* y *Keep your eyes on the prize, hold on* se leía que eran “viejos spirituals usados como canciones en Nashville”⁵³ y *We shall overcome* es definida como “un viejo spiritual con nuevas palabras”.

En efecto, sobre muchas de las canciones se operaban modulaciones y reinterpretaciones, a las que denomino *fluidez lírica*, cuyo objetivo era responder a la necesidad de tener que ser efectivas en escenarios específicos de canto⁵⁴. En ese sentido, dicha fluidez se explicaba por la intención de especificidad que signó a las freedom songs y que el escritor Julius Lester sintetizaba en 1964 diciendo: “No existe un intento de cantar las canciones ‘correctamente’ porque las canciones no son fines en sí mismos. Son, meramente, la manera en que la comunidad expresa lo que le sucede a

51 Esta freedom song proviene del rhythm & blues “You better leave my kitten alone” de Little Willie John (1959).

52 “Your dog loves my dog” demuestra que hasta el título era materia de cambios: otros títulos frecuentes para esa misma canción fueron “Your Dog” y “Dog, Dog”.

53 Sin embargo, “Keep your eyes on the prize” no es el título original del spiritual sino “Keep your hand on the plow”, así como *We shall not be moved* deriva de un spiritual anterior titulado “I shall not be moved”, lo cual denota que no se utilizaban tal y como había sido compuestos.

54 Algo de esto recuerda Betty Fae Mikes, integrante del SNCC Freedom Singers y activista en Selma, Alabama, cuando historiza su experiencia como cantante en el movimiento: “Comenzamos con nuestros gospel normales pero luego empecé a cambiar las letras”.

su gente, lo que está sucediendo y lo que esperan que pueda suceder si conservan su coraje” (Lester, 1964: 9).

Esas palabras siempre renovadas fueron una estrategia vital en la articulación del discurso musical con el discurso político⁵⁵. La práctica tenía precedentes históricos: en 1865, los negros recién emancipados habían cantado a Abraham Lincoln como a su Moisés, improvisando la letra; mientras que en las iglesias los spirituals servían como base para largas improvisaciones (Mueller, 2012; Southern, 1983). Dicha fluidez lírica fue también parte y protagonista de una cultura musical y poética, fuertemente oral, que formaba parte del blues rural y el gospel de la primera mitad del siglo XX (Banfield, 2010: 151). La singularidad de los años cincuentas y sesentas fue que, sin importar los textos canónicos ni las recopilaciones escritas de los temas, los *spirituals* se reabrieron a la invención al tiempo que las canciones contemporáneas eran manipuladas en función de necesidades comunicativas propias de un proceso político de conflictos y luchas raciales. La magnitud y capacidad de proliferación, así como las características comunicacionales, retóricas y de organización política que le imprimió el Movimiento por los Derechos Civiles dotaron a la operación de fluidez lírica de novedades que incidieron en las formas musicales.

Uno de dichos rasgos novedosos lo constituyó lo que Bernice Reagon denomina “*el paso de una canción Yo a una canción Nosotros*” (NPR Music, 2011). *We shall overcome*, por ejemplo, había sido *I will overcome* en sus comienzos⁵⁶; *We shall not be moved* se cantó y tituló durante décadas *I shall not be moved*. Junto a ese significativo cambio del pronominal se produjeron otros que, modificando letras y títulos de canciones, sustituyeron sentidos religiosos por las palabras claves -y secularizantes- de las reivindicaciones del Movimiento (Erenrich, 2010). De allí que los antiguos spirituals *Woke up this mornin' with my mind stayin' on Jesus, Go tell it on the mountain, that Jesus Christ was born* y *Over my head I see Jesus in the air*, sustituyendo al Mesías por una libertad terrenal, pasaron a llamarse, respectivamente, *Woke up this mornin' with my mind staying on freedom, Go tell it on the mountain, and let my people go* y *Over my head I see freedom in the air*. Desde este punto de vista, las *freedom songs* (las que provenían de variaciones de spirituals e himnos religiosos) aparecían como una secularización de la poética sagrada, una versión ciudadana de la voluntad divina y del compromiso político como misión⁵⁷.

Otro rasgo de la fluidez tuvo que ver con una *flexibilidad* que permitía crear expresiones que

55 Esta cualidad ha sido nombrada como radicalización de los spirituals y reescritura (Sullivan 2011, Kirk Dugan 1992). A mi entender, dichas nominaciones no son satisfactorias en la medida en que no todas las canciones fueron spirituals radicalizados.

56 Veremos detalles la historia de esta canción en el capítulo 10.

57 No obstante, esa “secularización” nunca fue completa: Dios, Jesús, la Salvación y figuras afines persistieron en las *freedom songs*. La diferencia radicaba en que, ahora, su campo de existencia era un territorio político más vasto en el cual se vertía activamente cierta religiosidad.

permitieran conectarse con las situaciones políticas inmediatas en las que estaban inmerso los movimientos y, viceversa, inscribir las realidades locales en la dimensión nacional de los procesos de lucha. Ese énfasis deíctico, que valoraba fuertemente lo comunicativo prestando más atención a la performance y la puesta en acto que a la obra en tanto dada, resultaba una invitación a la proliferación, a través de la creación musical, de testimonios de experiencias vividas en el Movimiento; en ese sentido, las freedom songs funcionaron como un discurso democratizado y democratizante, en tanto permitieron a los participantes cantar lo que veían y colocar su involucramiento en el movimiento dentro de una narrativa histórica⁵⁸. El aspecto fue crucial, y tal como sostiene Johnson Reagon (2006: 3), “*si no se presta atención a la especificidad de las canciones que eran elegidas en un cierto momento, en torno a una situación específica, se pierde la oportunidad de escuchar a masas de gente hablar*”. Ese fue el caso de la freedom song *Keep your eyes on the prize*⁵⁹. Esta canción provenía de un *spiritual* titulado *Keep your hand on the plow, hold on* cuya letra original decía:

Keep your hand on the plow, hold on / If you want to get to Heav'n I tell you how / Just keep your hand on the Gospel plow / Keep your hand on the plow, hold on / If that plow stays in your hand / Land you straight the Promised land / Keep your hand on the plow, hold on / Mary wore three links of chain / Ev'ry link was my Jesus' name / Keep on plowing, don't you tire / Every round goes high an'higher / I Heard the voice of Jesus say / Come on to me, I am the way / When my way get through this night / O the Lord will be my light / You can talk about me as much as you please / For your talking ain't gonna stay on me / When I get to Heav'n go sing and shout / There'll be nobody There to put me out.

Durante los primeros años sesentas, *Keep your eyes on the prize* fue una de las freedom songs estrella. Sus versiones se multiplicaron rápidamente⁶⁰. La primera parece haber sido la reescritura que produjo Alice Wine, una activista graduada en una escuela de votantes en *St. John's Island*, South Carolina, en 1956 (Marsh, 2006). La letra conservaba palabras y algo del tono de la original:

Paul and Silas bound in jail / Had no money for to go to their bail / Keep your eyes on the prize / Hold on, hold on / Keep your eyes on the prize / Hold on, Hold on / Paul and Silas begin to shout / The jail door opened and they walked out / Freedom's name is mighty sweet / Soon one day we're gonna meet / Got my hand on the Gospel plow / I wouldn't take nothin' for my journey now / The only chain that a man can stand / Is the chain of hand in hand / The only thing that we did wrong / Stayed in the wilderness a day too long / But the one thing we did right / Was the day we started to fight / We're gonna board that big Greyhound / Carrin' love from town to town / We're gonna ride for civil rights / We're gonna ride for both black and white / We've met jail and violence too / But God's love has seen us through / Haven't been to heaven but I've been told / Streets up there are paved with gold / Albenny Georgia lives in race / We're goin' to fight it from place to place / I know what I think is right / Freedom in the souls of black and white / Singing and shouting is very well, / Get off your seat and go to jail / Jordan River is deep and wide / We'll find freedom on the other side.

Con el avance de las luchas y sus consecuencias a lo largo de la década la letra fue adquiriendo

58 Una activista explicaba la importancia de este aspecto afirmando que “*nombres e incidentes se hubieran perdido para siempre de no ser por las canciones negras*” (Bimmler, 2008: 28 n.65).

59 También conocida como *Hold on*.

60 De mi parte, he relevado doce versiones.

tonos más directos, limando en gran medida sus menciones religiosas y, sobre todo, incorporando todo un abanico de denuncias, nombres propios y lugares. Esas eran la maneras de *situar* una canción. Una versión, cantada en Greenwood, Mississippi en 1963, durante las campañas que pretendían garantizar a los negros su derecho a votar (vedado durante décadas mediante artilugios legales, amenazas frontales y condiciones de vida miserables) da cuenta de la intención por la especificidad. La fluidez, desde este punto de vista, respondía al deseo de narrar una historia urgente, urgentísima:

Greenwood people bowed in jail /got no money to go their bail /Keep your eyes on the prize / Hold on, hold on./ Greenwood began to shout /jail door opened, and they walked out / Keep your eyes on the prize / Hold on, hold on / Ain't but one thing we did wrong / stayed in this wilderness for too long / Keep your eyes on the prize /hold on, hold on / Chief Larry ain't go no sense / Fighting non violence with violence / Keep your eyes on the prize / hold on, hold on.

En esta versión habían desaparecido por completo los personajes y la geografía bíblica e incluso las declaraciones de principios y anhelos más generales para dar paso a un mención precisa de un lugar (la cárcel de Greenwood) y hasta una persona (el sheriff Larry).

Como los viejos *spirituals*, los *hits* de música popular comercial fueron también material de fluidez lírica. Las baladas country, por ejemplo. El tema *Hallelujah, I'm a Bum!*, compuesto hacia mediados del siglo XIX y popularizado por Harry McClintock en 1928, fue apropiado en ocasión de los *freedom rides*, una de las acciones colectivas más importantes en la historia del movimiento. Organizados inicialmente por el CORE en mayo de 1961, los *freedom rides* fueron viajes en los ómnibus de las empresas Greyhound y Trailways desde Washington hacia New Orleans con el objetivo de relevar situaciones de discriminación racial en las terminales sureñas. Teniendo en cuenta que al atravesar estados se ponía en vigencia la ley federal, que no permitía la separación racial de las personas, cualquier tipo de racismo constituía una ilegalidad. Fue un mes frenético: se realizaron doce incursiones e implicaron, entre viajeros y apoyo, aproximadamente a mil personas. La mayoría de los viajes atravesó momentos de violencia racista; hubo heridos de bala, gente molida a golpes, ómnibus incendiados. La situación volvió a exponer las profundas resistencias políticas y sociales al fin de la segregación de parte de los blancos. No obstante, el 2 de setiembre de 1961 la *Interstate Commerce Commission* (ICC) reglamentó la prohibición de la segregación (Lomax, 1965: 157).

Apenas el CORE hubo anunciado el inició de los viajes, Hank Thomas, miembro de la organización y “viajero de la libertad”, agarró *Hallelujah, I'm a Bum!*, modificó y acortó la letra y creo una canción que habría de ser cantada en todos aquellos ómnibus: *Hallelujah, I'm a-traveling / Hallelujah, ain't it fine / Hallelujah, I'm a-traveling / To Jackson this time.*

Pero la fluidez era, precisamente, la inestabilización de las letras. No siempre -más bien, casi

nunca- se cantaba lo mismo. Las versiones se multiplicaban, por lo que no resulta sencillo indicar autorías, individuales ni colectivas. La siguiente, cantada también por *freedom riders*, es una variante mucho más larga y compleja que la versión de Thomas:

Stand up and rejoice, a great day is here / We are fighting Jim Crow and the victory's near / Hallelujah, I'm a travelin', hallelujah, ain't it fine? / Hallelujah, I'm a-traveling down freedom's main line! / I read in the news the Supreme Court has said / "Listen here, Mr. Jim Crow, it's time you was dead" / Hallelujah, I'm a travelin', hallelujah, ain't it fine? / Hallelujah, I'm a-traveling down freedom's main line! / The judges declared in Washington town / "You white folks must take that old Jim Crow sign down" / Hallelujah, I'm a travelin', hallelujah, ain't it fine? / Hallelujah, I'm a-traveling down freedom's main line! / I'm paying my fare on the Greyhound bus line / I'm riding the front seat to Nashville this time / Hallelujah, I'm a travelin', hallelujah, ain't it fine? / Hallelujah, I'm a-traveling down freedom's main line! / Columbia's the gem of the ocean, they say / We're fighting Jim Crow in Columbia today / Hallelujah, I'm a travelin', hallelujah, ain't it fine? / Hallelujah, I'm a-traveling down freedom's main line! / I hate Jim Crow and Jim Crow hates me / And that's why I'm fighting for my liberty / Hallelujah, I'm a travelin', hallelujah, ain't it fine? / Hallelujah, I'm a-traveling down freedom's main line!

En el cancionero del CORE, editado en 1962 y titulado *Sit In Songs*, donde se recolectaban canciones cantadas por los participantes del "Freedom Highways Project", "un proyecto del verano de 1962 diseñado para abrir a todas las personas las cadenas de restaurantes a lo largo de las autopistas federales" (CORE, 1962: 1), podía leerse otra versión:

In nineteen fifty-four / The Supreme Court has said / Listen here, Mr. Jim Crow / It's time you were dead. / Hallelujah, I'm a-traveling / Hallelujah, ain't it fine / Hallelujah, I'm a-traveling / Down freedom's main line. / At Howard Johnson's one day / We will all buy a Coke / And the waitress will serve us / And know it's no joke. / I'm taking a trip / On the Greyhound Bus Line / I'm riding the front seat / To Jackson this time. / In Fayette County, / Set off and remote, / The polls are not open / For Negroes to vote. / Three hundred Freedom Riders / When offered a choice / Six months, three hundred dollars / Respond in one voice / Hallelujah, I'm a jailbird / And I ain't paying no fine. / Hallelujah, I'm a-traveling / Down freedom's main line.

Otro ejemplo fue el tema de Percy Mayfield de principios de los años '50, *Hit the road, Jack*, que Ray Charles reversionó en clave soul en 1960 con mucho éxito, y donde se cantaban los hartazgos de una mujer respecto a su pareja masculina. Cuando se convirtió en materia de freedom song, la canción cambió su nombre a *Get your rights, Jack* y se volvió un imperativo a luchar por lo justo. Los últimos minutos asumían un tono teatral: una voz masculina y una femenina ficcionaban una conversación entre un hombre negro y una mujer blanca en un restaurant. La discusión sobre si podía ser atendido o no concluía con una invitación, de la mujer, a ser servido por la puerta de atrás a cambio de no llamar a la policía. La canción terminaba incorporada en un diálogo, como si prolongara su existencia más allá de la clásica canción de radio.

Esta fluidez a la hora de las letras conectaba a las *freedom songs* con la *improvisación* como una estrategia fundamental para situar lo que se cantaba. Consistía en sustituir alguna palabra por otra tanto como sumar nuevas líneas, versos y estrofas. Ese recurso permitía traer coyunturas, nombres, deseos, y ponerlos a jugar en escenas de canto colectivo. El aspecto resalta: en las grabaciones

hechas en reuniones masivas y en asambleas se identifican momentos en los cuales quienes llevan la voz cantante se encuentran decidiendo cuál será la próxima línea a cantar. Fue el caso de *We shall overcome*, liderada por la militante Fannie Lou Hammer, en Hattiesburg, Mississippi, en 1964, en ocasión de las campañas por el registro de electores negros en el estado (Reagon, 1997). La canción comienza cantada multitudinariamente, con su estrofa más recurrente: *We shall overcome / We shall overcome / We shall overcome, someday. / Oh, deep in my heart / I do believe / We shall overcome, someday.*

Luego, Hammer propone “*God is on our side*” como reemplazo al “*We shall overcome*”. La gente responde hasta que entrevé el dilema de sentido, o el sinsentido, que acarrearía decir que “*God is on our side, someday*”. Hay un instante de vacilación, los presentes no saben qué vendrá y ensayan un murmullo dubitativo. Entonces Hammer, que parece haber tomado nota del escollo, propone, gritando más que cantando, “*today*” y la canción se reequilibra. Llegados a la tercera estrofa, Hammer canta: “*We'll walk hand in hand*” y el *someday* se acomoda sin problemas. Para terminar, como solía ocurrir con esta freedom song, el canto retornó sobre la primera estrofa.

El recurso a la improvisación puede verse también en el *Oh Freedom* fue grabado en Atlanta, en la primavera de 1964. Harris, integrante del SNCC Freedom Singers, comienza con el habitual: *Oh-o freedom / Oh-o freedom / Oh freedom over me / Over me./ And before I be a slave / I'll be buried in my grave. / And go home to my Lord and be free / And be free.* A continuación, adelantándose a la entrada del canto grupal, anticipa un “*no segregation*” que, reemplazando los cuatro primeros versos, fue cantado con el correspondiente coro: *And before I be a slave / I'll be buried in my grave. / And go home to my Lord and be free. / And be free.* Luego, Harris propone la línea “*No more dogs*”. Todo va bien hasta que llega el momento de cerrar la estrofa. La confusión, como en el caso del *We shall overcome*, es evidente. Cantar “*No more dogs over me*” no tendría demasiado sentido; la figura resultante sería, incluso, algo cómica. Buscando resolver el entuerto poético, Harris grita “*biting me*”. Pero es tarde: los participantes ya han vuelto a cantar “*over me*”, dando la pauta de la total falta de planificación. Esa *forma de adelantarse*, marcando la línea siguiente, y de gritarla si era necesario, fue propia de la improvisación y acabó por volverse una marca estética de las *freedom songs*. Integraba su sonoridad tanto como las estrofas cantada a *tempo*, los ritmos hechos con las palmas y los pies y los instrumentos musicales utilizados.

El recurso alcanzó un punto alto en una versión de *Calypso Freedom* (cuya letra analizaremos más adelante) basada en el hit pop de 1956 *Day-O (Banana Boat)*, de Harry Belafonte, quien a su vez había utilizado una canción caribeña tradicional. La versión en cuestión tuvo lugar en McComb, Mississippi, en 1963. Luego de cinco minutos de canto, donde el coro “*Freedom, comes and it won't be long*” funciona como contrapunto de la voz líder, que se une a él

en el estribillo, la canción se desborda. El que lleva el liderazgo parece ceder a la presión grupal: abandona su función de cantar las líneas principales y se suma al canto colectivo. Se diluyen las posiciones y, con ellas, la canción entra en una repetición de versos y sonidos. Pero luego de unos compases, la voz líder busca retomar su lugar. No resulta fácil: primero, nadie parece hacer el silencio para su voz, que se escucha tapada por el conjunto que sigue cantando el estribillo pero enseguida, haciendo uso del recurso al grito que caracterizaba la manera de anticiparse, el cantante da un alarido por encima de lo que es ya un griterío, tratando de “enderezar” la canción hacia sus propuestas de nuevas líneas improvisadas. Lo logra: las dos últimas líneas son cantadas claramente. El tema se cierra en un pico de euforia tal que se escucha la voz de una mujer gritando: “*Everybody is happy!*”⁶¹.

Otra característica de la poética de las *freedom songs* que ayudó a inscribir nuevos discursos y formas de expresar y representar la negritud podría definirse en términos de una nueva *frontalidad*. La misma iluminó el nivel de tensiones, de nuevas formas de decir, de nuevos posicionamientos públicos: se podía oír en la claridad y determinación en los enunciados, y refuerza la idea de que las freedom songs fueron una acción directa no violenta que no rehuía de la confrontación y el desafío.

Mientras *Freedom Now!* era una *freedom song* de una sola línea repetida y cantada a buen ritmo que parecía traducir a una forma musical la impaciencia y el rechazo las posiciones políticas moderadas, los avances lentos y los reclamos de prudencia (provenientes tanto de blancos como de negros), todo un conjunto letras muy directas, que incluían denuncias con nombre y apellido, demandas personalizadas y expresión de deseos, conformaron una de las novedades irreductibles de las canciones del Movimiento. En ese sentido, la frontalidad dio a las freedom songs una fuerza incisiva que, en contrapunto, dejaba ver una toma de distancia de “los nuevos negros” respecto a sus antepasados. Ese doble código de los spirituals esclavos, al que Mueller (2012:20) llama “canciones de protestas codificadas”, se reveló innecesario, o indeseable, en la coyuntura abierta a mediados de los años cincuentas. Incluso podría hablarse de una inversión de signo: la esperanza lejana (de salvación y redención *post mortem*) y el lamento (por las injusticias y penas terrenales) fueron convertidos en exclamaciones de hartazgo, impaciencia, enfrentamiento, rechazo, firmeza. Esa *diferencia retórica*, en tanto forma de ocupar el espacio público, constituyó un punto de ruptura lo suficientemente notable y poderoso como para no poder insistir sin más en la continuidad de las

61 Sin embargo, la improvisación no siempre era totalmente espontánea. El uso del verso “*No segregation*”, por ejemplo, era bastante habitual; se encuentra en numerosas versiones de *Oh Freedom* y forma parte de lo que Floyd, Jr. define como *ayudamemorias* (1995: 34) que hacían que el colectivo de cantantes pudiera prever los próximos movimientos. Esos *ayudamemorias* solían expresarse en los estribillos que, por lo general, tendían a repetirse en las diferentes versiones, cumpliendo una función orientadora. Eran, en las letras, la marca estable de la canción y, en buena medida, la forma de seducir e invitar al canto así como de generar un contexto para la improvisación.

freedom songs respecto a las expresiones musicales negras anteriores.

Por eso, la mención a Ross Barnett, el racista gobernador de Mississippi entre 1960 y 1964, en *Get your rights, Jack*, en el momento en que el estado estaba siendo foco de acciones militantes, no fue excepcional. La frontalidad de las *freedom songs* permitió abundar en denuncias con nombre y apellido⁶². Quizá la más notable de esas canciones haya sido la que lleva como título los apellidos de los jefes de la Policía de Albany, Georgia: Laurie Prichett y Mayor Asa Kelly, protagonistas de la represión al movimiento en esa ciudad del sur a finales de 1961. *Oh, Prichett, Oh, Kelly* se basó en el spiritual *Rockin' Jerusalem* y fue compuesta por Bertha Gober y Fannie Lee Culbreth, integrantes de SNCC, mientras estaban presas en la cárcel del condado de Dougherty, Georgia. Cantada en un tono de lamento, y con un timbre ligeramente épico, la canción tenía una estructura de *Call and response* sobre la que se desplegaba “un solo muy sincopado mientras el canto del coro define y sostiene el tiempo. Las dos secciones juntas forman un coro que es repetido después de cada verso” (Reagon, 1997: 9). La letra iba directa al grano, acusando a los susodichos de retener a los militantes en las cárceles mediante el alza, manipulada, de las fianzas a pagar: *Oh Pritchett / Oh Kelly / Oh Pritchett / them cells / I heard God's children / Crying for mercy / Freedom, Freedom, Freedom / Lord, I heard God's children / Praying in jail / Bail getting higher / Praying in jail / Bail getting higher / Praying in jail*.

La denuncia frontal fue también la marca de la versión de *We Shall not be moved* que se cantó en ocasión de la marcha desde Montgomery hasta Selma, Alabama en 1965, duramente reprimida. Fue dedicada a George Wallace, gobernador de Alabama, un activo opositor a la integración racial y la desegregación en el sur que en su discurso de asunción en 1963 había proclamado: “En el nombre del mejor pueblo que ha pisado esta tierra, dibujo una línea en el polvo, arrojo el guante a los pies de la tiranía y digo: 'Segregación ayer, Segregación hoy, Segregación siempre’” (PBS, 2015). Fiel a sus dichos, Wallace ordenó la represión de la marcha de 1965, ejecutada con dureza por la policía estatal, munida de gases lacrimógenos, caballos y bastones a la salida del puente Edmund Pettus. En el caso de esta versión de *We shall not be moved* cantada entonces, no había rastros de lamento como en *Oh Prichett*, sino más bien un tono desafiante, enojado, basado en un canto firme, casi a gritos: *We shall not / We shall not be moved / Just like a tree that's planted by the waters / We shall not be moved / Wallace is our enemy / He must be removed / Wallace is our enemy / He must be removed*.

De firmeza y gritos se compusieron también las estrofas en la maravillosa versión masiva de *This little light of mine* grabada también en Selma pero en 1963. Los presentes, entre los que se

62 En este punto, discrepo con la interpretación de Sanger (1995), para quien las canciones no tenían “a los blancos segregacionistas como audiencia”.

escuchan voces de niños y jóvenes, pudieron cantar versos como “*Tell Governor Wallace, I'm gonna let it shine*” o desafiar frontalmente al sheriff racista de Dallas County, Alabama, cantando “*Tell Jim Clark, I'm gonna let shine*”.

No obstante, contra lo que podría pensarse, la frontalidad no quedó reservada exclusivamente a los racistas consumados: el presidente John F. Kennedy fue destinatario de varias *freedom songs* que, sin cuestionarlo abiertamente, lo representaban siempre en un lugar (donde, en cierta medida, él mismo se había puesto) a mitad de camino entre un faro de esperanza y un hombre demasiado lento para las urgencias negras. Cuando, en 1961, Alabama ardía y Georgia reprimía las manifestaciones negras, los pedidos de intervención federal de los estados se multiplicaron. Entonces, circuló una versión reescrita del *spiritual* *Go down, Moses* que en tono imperativo se dirigía al presidente recientemente elegido: *Go down Kennedy / Way down in Georgia land / Tell old Pritchett / To let my people go*.

Aunque la esperanza quedaba delatada en ese pedido de un ejercicio de autoridad y protección, la interpelación frontal a Kennedy no siempre tenía esa forma aterciopelada: declaraciones más filosas respecto al primer presidente católico de la historia de los Estados Unidos poblaban la ya mencionada *Calypso Freedom*. En una de sus versiones, cantada en Albany en 1961, una banda local de rock n' roll propone un ritmo decididamente más rápido que el del tema original que, enseguida, es marcado por las palmas de los presentes. Esa base da espacio sonoro a unas voces que por momentos gruñen. Entre ellas, una voz eufórica lidera un coro que canta “*Freedom, freedom, freedom comes and it won't be long!*”. El tema destila una alegría rabiosa que se inscribe en la letra de aquella canción. Como en *Go Down Moses*, aparecía el imperativo, sólo que esta vez quedaba vinculado a un reproche:

Freedom comes and it won be long / Come, Mr kennedy take me out my misery / can't you see what segregation is doing to me / Everybody! / Freedom comes and it won be long / Well, I come Jackie Kennedy / take out my misery / Well, J. F. Kennedy / ain't doing so much for me / Everybody! / Freedom comes and it won be long

En paralelo a las denuncias, los reproches y las críticas, la frontalidad sirvió para instalar un ánimo de determinación y seguridad, como en *Ain't scared of your jails* (basada en *Old Gray Mare*, un viejo tema *country* blanco), un baluarte de las expresiones de convicción. La canción, como tantas otras, recibió distintas letras, acordes a las situaciones y necesidades. Entre ellas, la versión propuesta por el líder estudiantil y percusionista Lester Cobb en Birmingham se hizo famosa por su uso en las manifestaciones de 1963. La ciudad, reconocida por su rígida estructura segregada y por su inexistente integración escolar ya entrados los años sesenta (Southern School News, 1963), fue durante ese año escenario de violentas represiones que en agosto llevaron a prisión a cientos de negros, entre ellos a Martin Luther King. La versión de Cobb, más corta que otras, decía: *I ain't*

a-scared of your dog / 'coz I want my freedom / I want my freedom / I want my freedom / ain't a-scared of your/ dog / And I want my freedom now!

Una versión más larga, registrada en Mississippi en el álgido 1964, declinaba algunas especificidades de esa libertad no sólo deseada sino exigida, llevaba al extremo la pérdida del temor volviéndose, por ello, completamente frontal y desafiante:

Ain't scared of your jails / cauze I want my freedom now / Ain't scared of your dogs / cauze I want our freedom now / ain't scared of your jails / cauze I want my freedom now / Gonna be a registrer voter / cauze I want my freedom / Gonna keep on fighting / till i get my freedom / Ain't scared of your sticks / cauze i want my freedom / You can put me in the jail / cauze i want my freedom / I'm gonna tell my friends / that i want my freedom / You can talk about me / that i want my freedom / I don't mind die / cauze i want my freedom / i tell my friends / that i want my freedom / ain't scared of your jails / cauze i want my freedom.

Emociones similares, las del hartazgo y la decisión de cambiar las cosas, se expresaron en *Fighting for my rights*. La canción fue compuesta sobre el hit radial *Lonely Avenue* (1959), uno de los temas pioneros del soul, a cargo de Ray Charles, uno de sus más importante exponentes hacia finales de los años cincuentas. Como en tantas otras de sus canciones, Charles lloraba la soledad del amor no correspondido pero en la versión freedom songs, aquel lamento individual se convertía en increpaciones colectivas a la larga historia de la hipocresía blanca y loas a la firmeza en la lucha. Se sumaba, además, un elemento escasísimo en la poética de estas canciones: el insulto (materializado aquí en el uso de la expresión “where the hell”):

Now i'm tired of segregation (free!) / Now i want my equal rights (free!) / So where the hell respect the education (free!) / So where the hell now talk of integration (free!) / That's why i'm fighting for my rights / My cell had no windows (free!) / And the air couldn't come through (free!) / And I felt so hot and stuffy (free!) / That I didn't know what to do (free!) / Still i was fighting for my rights / Now my mom, well, (free!) / She did told me (free!) / Now i 'm on her dying bed (free!) / Now if my son (free!) / Don't get his freedom (free!) / I rather see him dead (free!) / That's why i'm fighting for my rights.

Esta versión era bastante más corta y su letra variaba respecto a la que compuso Charles Neblett, quien ostentaba una suerte de récord al haber estado preso por motivos ligados a su militancia en SNCC en cuatro estados sureños: North Carolina, Missouri, Georgia y Mississippi (Assim, 2004). En Charleston, recuerda Neblett, “Encendieron la calefacción, cerraron las ventanas y no nos dejaban tener ningún contacto con el exterior”, gestos que seguramente le recordaron la primera estrofa del tema de Ray Charles (*Well my room has got two windows / The sunlight never comes through / I'm so sad and lonely, baby / Since I broke off baby with you*) y lo llevaron a jugar con la letra en una situación complicada⁶³, alcanzando un texto provocativo que se ligaba a otros en lo que quizá sea el punto máximo de desafío y frontalidad: estar dispuesto a morir.

You know I'm tired of segregation / And I want my equal rights / Segregation did me wrong / Made me leave my happy home / That's why I'm fighting for my rights / Fighting for my rights / You know I'm fighting for

63 Lo cual niega rotundamente la afirmación de Sanger (1995:32) de que las canciones contemporáneas sólo eran cantadas “informalmente, para aliviar tensiones”.

my rights / (You know I'm) fighting for my rights / My mother, yeah, she told me / On her dying bed / Son, if you don't get your freedom / You know I'd rather see you dead / Well my father, yes, he told me / A long, long time ago / Son, if you don't fight for freedom / You'll be a slave forever more / Well-a I want my freedom / And I want it now / And no matter what happens / I'm gonna fight on anyhow / Well my cell it had two windows / But the sun could never come thru' / And I felt so sad and lonely / You know I didn't know what to do. / Well an old lady told me / And she was very brave / She said before she'll be a slave / She'd be buried in her grave.

Con esta letra se producía también una suerte de metatexto muy representativo de las *freedom songs*: los últimos dos versos eran una modulación del coro del *spiritual Oh freedom*. De esta manera, un tema *soul* (*Lonely Avenue*) era modificado e integraba, actualizando, un fragmento de la herencia musical afroamericana, disolviendo las fronteras musicales entre tradición y contemporaneidad.

A esas declaraciones de hartazgo, incondicionalidad y potencia militante, podían sumarse agresiones verbales o figuras humorísticas y paródicas. Algunas ironías iban dedicadas a mostrar la hipocresía blanca, como la variación sobre *Jesus loves Me, this i Know*:

Jesus loves me cause I'm white / Lynch me a nigger every night./ Hate the Jews and I hate the Pope/ Jes'me and my rope./ Jesus loves me, the Citizens' Council told me so.

Otras, como en una versión de *We shall overcome*, trabajaban el lado menos esperanzador y ácido de la coyuntura racista, ficcionado una *freedom song* cantada por blancos racistas. Es decir, una especie de *segregation song*: *Deep in my heart, I do believe/ We shall keep the niggers down/ They will never be free-eee-eee/ They will never be registered./ We shall keep the niggers down.*

Estas percepciones sarcásticas estaban lejos de aquel humor cultivado por el blues, mucho más nihilista y desesperanzado. Construir imágenes filosas y poner graciosamente en ridículo a los racistas no podía provenir de esa música que había construido su poética a partir de cierta resignación y frustración y de la imposibilidad de imaginar un futuro mejor. Las *freedom songs* aportaron, aunque sea marginalmente, un nuevo tipo de interpelación humorística sobre el racismo. En ese sentido, tuvieron un rasgo alegre y festivo, que funcionó como estrategia de resistencia, protesta y expresión de un movimiento social.

Las posibilidades de modificar las letras una y otra vez, de proponer nuevas frases y figuras con el objetivo de expresar firmeza colectiva y de situar a responsables directos del mantenimiento de la estructura racista dieron a la presencia negra una imagen más frontal que nunca. Ese desplazamiento entró entre los gestos que estaban cambiando la experiencia racial: muchos negros y negras querían -casi a cualquier precio- decir lo que pensaban.

El canto colectivo

El sentido de las *freedom songs* se jugó en las situaciones de *canto colectivo*. Tal como

sostiene Denise Sullivan “*el canto en las reuniones de masas no sólo proveía entretenimiento sino que servía como modo de que las audiencias participaran en el evento*” (2011: 76). Y no sólo cuando se le requería ese involucramiento si nos atenemos al recuerdo de un participante en una asamblea:

Era en una iglesia en Georgia. Estaba teniendo lugar una reunión. De pronto, una señora vieja se levantó de su asiento y empezó a cantar. This little light of mine, I'm gonna let it shine!. Al principio la gente la acompañaba aplaudiendo y marcando el pulso con la planta de los pies pero, al final, todo el mundo empezó a cantar (Newport Folk Festival, 1963).

Era en instancias como éstas en las que la improvisación expresaba sus formas más intensas. Y fue en esas formas de practicar el canto colectivo donde lo musical se entramó con la vida cotidiana del activismo, un aspecto que Andrew Young destaca al recordar que las concentraciones solían “*empezar con un rezo para luego cantar durante una hora lo que la gente quería*”, lo cual revela también la extrema importancia que tenían los participantes en las decisiones musicales (Werner, 2008: 34). Esa *demand musical* podía ser intensa: un participante recuerda que “*a veces, cuando yo llevaba la voz cantante en una canción, estaba con la gente y no me dejaban ir. No podías cortar la canción sin darle una conclusión. El canto podía durar horas*” (en Erenrich, 2010: 316). Otro cantante frecuente, Len Chandler, también experimentaba el impulso al canto prolongado cuando, en una entrevista, recuerda haber compuesto “*algo durante la tarde y cantarla en una asamblea por la noche, durante cuarenta y cinco minutos seguidos*” (Sullivan, 2011: 49), una escena habitual que marcaba el poder estético de la repetición y su función aglutinante.

La conexión emotiva (no necesariamente el desborde) fue constitutiva del canto colectivo; en palabras de Johnson Reagon, las canciones eran “*un camino para cantar. Cantar era el objetivo. Y cantar hacía correr estos sonidos a través de tu cuerpo. No podías cantar una canción sin cambiar tu condición*”. Algo de eso experimentó la gente reunida en una iglesia de Birmingham en 1961 en el marco de una convocatoria del *Alabama Christian Movement for the Human Rights* (ACMHR), un agrupamiento fundado en 1956 por el reverendo Fred Shuttleworth y que, desde su nacimiento, tuvo contacto estrecho con la SCLC de Martin Luther King. Como parte de sus actividades, el ACMHR había organizado un espacio de canto y coro que a veces oscilaba entre el canto congregacional y el formato coral europeo (con 42 voces). Aquel día de 1961, Carlton Reese, activista de la organización y miembro fundador del coro, se sentó al piano y comenzó a cantar *Marching on to freedom land : We're marching on to freedom land / We're marching on to freedom land / That's our street from day to day / as we walk the narrow way / we going forward, we going forward / one day we'll go to be free, oh!.* Luego de cantar la primer estrofa solo, cuando vuelve a comenzar el primer verso, Reese canta: *We're marching* y enseguida grita, en un tono bajo e imperativo, *Come on!*. Unas pocas voces, tímidas, se unen para la segunda mitad del verso: *To*

freedom land... Reese vuelve a gritar, con mayor énfasis que la primera vez: *Come on!* Las voces se multiplican y comienzan a cantar, por así decir, solas. Reese las deja seguir, guardando un silencio que sólo rompe para ir recordando los comienzos de los siguientes versos, orientando a los cantantes, garantizando la atmósfera. La canción prosigue en el estilo de la fluidez lírica y la improvisación, con la voz líder proponiendo líneas y los presentes cantando hasta el final, mostrando el proceso de acortamiento (incluso, la eliminación) de la distancia entre músicos y públicos. Los presentes, que habían comenzado como oyentes, acababan siendo cantantes en una multitudinaria polifonía que proponía una experiencia comunitaria. En ese sentido, por esa habilitación de la participación de la gente en el nivel de base puede decirse que las *freedom songs* democratizaron al Movimiento por los Derechos Civiles (Bimmler, 2008: 4)⁶⁴.

Esta imagen comunitaria, de diálogo continuo entre los participantes que propiciaba el canto colectivo, impregnaba el resto de las prácticas. Un activista de SNCC recuerda que el caso de la anciana que, de pronto, se ponía a cantar estaba lejos de ser excepcional. Era frecuente que *alguien, no un músico ni nada, simplemente alguien en una reunión o en la oficina, arrancaba con una línea de una canción, alguien más la tomaba y alguien más sumaba un verso y, para el final, todo el mundo se estaba abrazando con todo el mundo, y amándose unos a otros* (Sanger, 1995: 35).

Esa figura de comunidad no refería a la uniformidad, sino a un flujo de variaciones, comparable quizá al que caracterizaba a las letras y la improvisación como aparición sorpresiva. La voz líder cambiaba, los cantantes podían ser todos los presentes, los roles se ocupaban y desocupaban constantemente, el aporte no imponía armonización entre voces sino una suerte de *acople sin forzamientos*. Mientras que el canto coral tradicional busca disciplinar y ordenar las voces singulares, la llamada y respuesta permitía a los individuos moverse al frente y liderar el grupo, para luego retroceder y permitir a otro liderar. Además, no faltaban las desafinaciones sin que ello deviniera en motivo de exclusión. Como si se tomara nota de este ir y venir de lo singular a lo colectivo, en una de las versiones de *This little light of mine* se cantaba el ida y vuelta de la experiencia íntima a la política, del corazón propio al territorio. Entre palmas, tarareos y acentos se escuchaba: *Down in my heart / I'm gonna let it shine / Let it shine, let it shine, let it shine / Down in South America / I'm gonna let it shine*⁶⁵.

Llamadas y respuestas, palmas, coros, gritos, comentarios. El canto colectivo excedía largamente el apego a la letra para implicar una mezcla de cantos, voces, escuchas, marchas, vaivén del cuerpo y otros actos que, vale marcarlo, no terminaban nunca en baile. *Las freedom songs no se bailaban*: y aunque esto podría ligarlas a la música estrictamente militante, lo cierto es que el conjunto de gestos y movimientos, a diferencia de las canciones de protesta en un sentido

64 Nuevamente, las tensiones entre aspecto y la política serán desarrollados en el capítulo 10.

65 *South America* significa aquí el Sur de los Estados Unidos y no el sur del continente americano.

clásico (indicar un problema social, un enemigo, una denuncia: en otras palabras, transmitir exclusivamente consignas políticas), pretendía funcionar como una “política de la transfiguración” (Gilroy, 1993: 32) es decir, una acción de cambio en el presente que tenía como fin, zanjando diferencias inter e intrarraciales (de clase, género, generacionales, culturales, educativas) producir *una nueva voz comunitaria*. Quizá por ello se llamaran *canciones de libertad*. Cantar *freedom songs* no era encarnar la emanación de una cierta comunidad previa sino participar en una forma de constituirla y alterarla, de transitar lo colectivo como transformación.

Esa afectividad y pertenencia producidas en el canto colectivo tenían múltiples consecuencias: eran una suerte de energía disponible para acciones del Movimiento, puesto que “*podía usarlas como un instrumento para hacer cosas, darles forma y cambiarlas para que lograran alcanzar lo que me planteaba*” (Sanger, 1995: 10); simultáneamente, ponían en escena una emotividad que, de cara a los conflictos raciales, encerraba un alto valor al desarmar los estereotipos racistas que suponían a los negros sexualidades desaforadas, tendencias a la sumisión y la obediencia o falta de capacidades artísticas, un aspecto que las *freedom songs* compartieron, como veremos más adelante, con el soul. En este sentido, las *freedom songs* fueron un momento y un objeto musical significativo en una disputa cultural en curso. Como un hilo invisible (invisible como el sonido) fueron la forma en que un cuerpo colectivo, polifónico, disonante y cambiante se hacía presente. Las canciones elegidas, los tonos, los modos de canto, las letras, revelaban que los negros eran capaces de otros comportamientos y de otras emociones⁶⁶.

Una de las consignas estrella de los años sesentas fue “Poné tu cuerpo en la línea de combate” (Gitlin, 1987; Reed, 2005). Esa idea activa, callejera, de activismo propició una infinidad de vivencias tensas, cara a cara con aquellos que se oponían a la igualdad o la desegregación. Por ello, como otra arista de esa voz comunitaria, las *freedom songs* fueron una especie de modulador emocional, un recurso para las situaciones de enfrentamiento, una performance para desarmar escenarios violentos y amenazas de descontrol o, por el contrario, para avivar el fuego en momentos de necesidad (Sullivan, 2011: 49). Bruce Hartford, participante de la SCLC en Alabama daba a la música un rango elevado, sosteniendo que “*las freedom songs fueron elementos esenciales en las tácticas de acción directa no violenta*”. Dispuestas en el tenso espacio público que los conflictos y novedades en las relaciones raciales estaban generando, las canciones eran una superficie de contacto con un otro reactivo a los cambios ante el cual se desplegaba un desvío del modo físico de la lucha⁶⁷. El uso de las canciones se anclaba en una confianza en su potencia como acción: “no

66 Veremos otro aspecto de este asunto en el capítulo 7, al trabajar las visualidades e imágenes de negritud que configuraron a las *freedom songs*.

67 El activista escritor nigeriano Obi Egbuna sintetizó esta visión de la acción directa no violenta: “*Uno descubre rápidamente que la Resistencia Pasiva de Ghandi no es una filosofía no-violenta después de todo. Por el contrario, es una de las filosofías más violentas alguna vez ideada por la mente humana. La diferencia sobre ella consiste en que no*

había nada que pudieran hacer para bloquear una canción. No podían detener tu sonido. A veces rogaban 'Por favor, dejen de cantar'. Sabías que tu palabra estaba siendo oída. La música daba un sentido real de plataforma” (Reagon, 2006).

El sonido del canto colectivo se conectaba con una dimensión performática ligada a escenas de masas callejeras como las que los estudiantes secundarios y universitarios armaron durante las jornadas de protesta en Birmingham durante abril y mayo de 1963. Todo comenzó con una serie de sit-ins a principios de abril, duramente reprimidos. Días después, Martin Luther King y la SCLC se hicieron presentes en la ciudad. La respuesta distó de ser diplomática: King terminó encarcelado y escribiendo desde la cárcel: *“Debo confesar que no le temo a la palabra 'tensión'. Siempre me he opuesto firmemente a la tensión violenta pero hay un tipo de tensión no violenta y constructiva necesaria para el crecimiento”* (King, 1963a). Los días siguientes vieron marchas de estudiantes a los que policías les echaron perros encima y chorros de agua. La presión social ejercida fue muy alta: para mediados de mayo se acordó la desegregación de negocios y el establecimiento de comisiones birraciales (Marable, 1984)⁶⁸. Por la intensidad y masividad de la lucha, por la escala de la represión, por la difusión mundial de los eventos, esos meses de 1963 en Birmingham fueron decisivos (Van Rijn, 2007: 14). No sólo por la conquista puntual, sino porque sin Birmingham difícilmente hubiera habido Marcha a Washington y Civil Rights Act y Vote Act, las dos grandes leyes que el Congreso de Estados Unidos dictó en 1964 y 1965, respectivamente. En esa victoria, *hubo muchos ingredientes necesarios que hicieron del movimiento de Birmingham el gran éxito que fue; entre los más importantes estuvo el hecho de que el movimiento de Birmingham era un movimiento cantante grandioso.* (Lest We Forget. Vol 2, 1963).

Tal como recuerda el activista Bruce Hartford: *“de alguna manera, a través del canto y el sentido de solidaridad construíamos una barrera psicológica entre nosotros y la turba. Casi podías ver nuestro canto resistiendo los empujones”*. La disposición espacial y gestual del canto colectivo era fundamental en la puesta en escena de las freedom songs en escenarios de confrontación. Como esa noche de 1963, cuando un grupo de policías irrumpió en una reunión:

Se quedaron en la puerta, asegurándose que todos supieran que estaban ahí. Entonces, comenzó una canción. Y la canción se aseguró que el sheriff y sus oficiales supieran que estábamos ahí. Nos volvimos visibles, nuestras imágenes se agrandaron cuando los sonidos de la libertad llenaron el espacio de esa iglesia. (Reagon, 1997).

Alguien gritó: *“nos van a tener que matar para que dejemos de cantar”*.

La frontalidad lírica se volvía performática conectándose, así, con los usos colectivos. La

se ve el daño que produce y que, mientras el enemigo es arrullado por la ilusión de moralidad e intenciones pacíficas, el arma de destrucción es esgrimida tan invisible y efectivamente que su poder de impacto es, en el plano práctico, catastrófico. Por lo tanto no es acertado decir que Gandhi eliminó la violencia de la Revolución. Lo que hizo fue volverla invisible” en Revista Eco Contemporáneo 7, Buenos Aires, 1965.

68 Sin embargo, estos acuerdos no pacificaron la ciudad. Al día siguiente, un ataque del KKK a una iglesia acabó con la vida de cinco jóvenes negros. Hartos, los negros respondieron.

música se configuraba ella misma como un “hacer frente”. Mientras Guy Carawan afirmaba en 1963 que “*El canto, a veces, despoja de su hostilidad a los guardia cárceles, a los policías, a los transeúntes y a los participantes de turbas racistas*” (en Sanger, 1995: 17), Len Holt, secretario del CORE y protagonista también de las jornadas de Birmingham relata con precisión el recuerdo de una escena que tuvo lugar unos días después de la represión más obscena y violenta:

El capitán dijo: 'Los declaro bajo arresto por marchar sin permiso, alterar la paz y violar la orden de itinerario de la Corte de Jefferson County'. La confusión estalló. Los jóvenes manifestantes empezaron a vociferar una freedom song; mientras daban unos pasos acelerados que parecían un híbrido entre la carrera del pavo y el twist cantaban 'I ain't scared of your jail, cause I want my freedom!, I want my freedom!' Por las siguientes dos horas esta escena se repitió a medida que los grupos de estudiantes, uno tras otro, iban saliendo de la iglesia, con la cabeza en alto, ovacionados por los espectadores. Se repetían las freedom songs en aquellos que eran cargados en colectivos, con un ruido continuo de golpes contra el piso y los lados de los ómnibus: una cacofonía de libertad. Ese día los perros se mantuvieron fuera de la vista, el tanque antidisturbios no estaba en la calle, las mangueras permanecieron cerradas, las macanas policiales no flamearon. Los miles de espectadores se mantuvieron en calma. La salvaje policía de la semana anterior fue contenida. (Eyes on the Prize iii, 1987)

Casi emulando el encabezado del *Montgomery Advertiser* del 6 de diciembre de 1955, el *Birmingham World*, aunque sin comprender la diferencia entre un slogan y una freedom song, tituló al día siguiente del acontecimiento: “*Manifestantes coreando consignas terminaron en la cárcel*” (Birmingham World, 1963: 2).

Las freedom songs cumplieron la función de aglutinar a los militantes y, en cierta medida, protegerlos de los ataques y agresiones no sólo en escenas que concentraban mucha atención pública. También se las cantaba en momentos de frágil soledad y exposición a la violencia racista. Por ejemplo, en los condados del Mississippi profundo durante 1963 y 1964, donde Bob Moses, maestro de escuela newyorkino y activista de SNCC, se instaló con el objetivo de sostener los proyectos educativos de su organización (las *Freedom Schools*) e incentivar el registro electoral de la población negra, dos derechos (la educación y la participación electoral) que el suprematismo blanco se había encargado de obstaculizar desde principios del siglo XX. Muchos activistas sufrieron amenazas y ataques. Moses recuerda que el 27 de marzo de 1964, la puerta de la casa de su compañero George Green fue baleada. Ante ese acontecimiento, “*esa mañana marchamos hasta la iglesia y comenzamos a cantar*” (Zinn, 1965: 104).

La soledad y el temor se expresaban con particular intensidad en las ocasiones en que los activistas y participantes del Movimiento eran encarcelados. En consecuencia, la cárcel fue un territorio de *freedom songs* como cuando en 1961, Frederick Leonard fue encerrado en una prisión de Mississippi junto a otros compañeros, a causa de su involucramiento en los freedom rides que tanta resistencia blanca estaban levantando; allí tuvo lugar una escena que denota el tipo de emoción que la música era capaz de generar. La canción estrella fue la frontal y desafiante *Ain't*

scared of your jails. Leonard cuenta que, estando en el calabozo, comenzaron a cantarla. Ante eso, los guardiacárceles amenazaron con quitarles los colchones. Alguien les respondió: “*llévense los colchones; yo me quedo con mi alma*”. Y enseguida comenzaron a cantar: *You can take the mattress away / but I want my freedom / I want my freedom, I want my freedom / You can take the mattress away / but I want my freedom / I want my freedom, I want my freedom now!*

Esa capacidad de la música era reconocida -y hasta temida- por los propios policías, que amenazaban a los detenidos una y otra vez con quitarles los colchones, golpearlos o, como vimos con la reescritura de *Lonely Avenue*, con subir la calefacción en pleno junio. Cuando Charles Sherrod, director de la filial de SouthWest Georgia del SNCC y freedom singer, fue llevado junto a otros compañeros a la cárcel en Terrell County, Georgia, el sheriff Zeke Matthews les advirtió: “*No quiero ninguna maldita canción ni ninguna maldita oración en mi calabozo*” (Zinn, 1965: 65). El sheriff sabía lo que pedía: testigos habían visto llorar a los policías ante las canciones, lo cual volvía a la situación de encierro una paradoja: debía demostrar el poder blanco y acaba exponiendo la potencia del movimiento negro. Bien podría decirse de las freedom songs que, en tanto herramienta musical, fueron también una experiencia emotiva: el canto colectivo podía llevar a escenas de vergüenza y desborde emocional que ponían en riesgo la fortaleza (sensible) racista.

Pero el racismo contaba con armas emotivas muy poderosas: testimonios de militantes, activistas, simpatizantes y habitantes de los estados del Sur coinciden en indicar que una de las emociones más frecuentes era el *miedo* que provocaba estar desafiando abiertamente al suprematismo blanco (Marable, 2000; Reed, 2005). En tanto nueva música de un nuevo negro, las freedom songs lo enfrentaron, como a la represión y los ataques, esquivando connotaciones martiroológicas y acentuando, en cambio, una imagen de convicción que Lisa Todd narra como recuerdo personal en ocasión de su participación en la Convención del Partido Demócrata de 1964, durante la cual militantes por la liberación negra acabarían tomando distancia del partido gobernante:

Siempre quedará en mi memoria. El ómnibus dejando atrás Atlantic City estaba lleno de activistas y representantes de la delegación del Partido Democrático por la Libertad de Mississippi. Cantábamos. ¡Deberías haber estado allí! 'Roll Freedom Roll, Roll Freedom Roll, debo conseguir mi libertad antes de morir'. Cantamos: 'This little light of mine', 'Ain't Going To Let Nobody Turn Me 'Round' y 'Freedom Is A Constant Sorrow'. Luego, alguien empezó a cantar 'This May Be The Last Time. This May Be The Last Time, I don't know'. De hecho, no sabíamos si íbamos a vivir para cantar, para trabajar, para rezar o para jugar juntos porque había una guerra. A pesar de que muchos de nosotros abrazábamos los principios de la no-violencia, los racistas blancos a los que nos oponíamos no lo hacían. (Todd, 2014).

En consonancia con esa sensación de asimetría en la batalla en curso, ese mismo año, Lawrence Guyot, activista negro y dirigente del *Mississippi Freedom Democratic Party* excluido de aquella Convención, explicaba en una entrevista que el Movimiento no era más grande pura y

simplemente porque “el terror lo impide”. En las grandes ciudades, se implantaba bajo la forma de la represión policial, la indiferencia social y la mirada vigilante; en las localidades pequeñas, semiaisladas, la presión subía: se podía perder el trabajo, recibir amenazas constantemente, sufrir ataques en las viviendas o caer bajo las balas (Payne, 1998). *This may be the last time*, decía la canción que cantaban en aquel regreso de Atlantic City a Mississippi. En efecto, la sensación de temor se traducían en miedo a morir, miedo a ser golpeados, a ir a la cárcel.

Ese miedo, que muchas veces impedía la articulación política de los negros, era enfrentado, narrado y elaborado en las canciones. Coretta King, la esposa de Martin Luther, les atribuye un poder calmante, terapéutico: “*cuando había miedo o incertidumbre, la música lograba lo que el rezo y los discursos no lograban*”. El canto colectivo, las sonoridades festivas o melancólicas, los gritos: la canción operaba como un regulador emocional: “*Descubrí que la única manera de aplacar el terror dirigido contra mí era cantar*”, recuerda Lisa Todd (en Erenrich, 2010: 300). La escena de Marie Dozier creando, en 1958, la línea “*We are not afraid*” para la canción *We shall overcome*, rodeada de policías que la estaban obligado a sentarse en la oscuridad mientras revisaban las pertenencias de todo el mundo, refrenda la importancia de la creación musical como forma de *respuesta colectiva al miedo*. Lo mismo sucede con la propuesta de Hollis Watkins durante los proyectos educativos y electorales de SNCC en Mississippi en 1964:

Entendiendo y mirando todo aquello con lo que te podés enfrentar, cuando la actitud y el espíritu decaen, hay una canción que solemos cantar para ayudarnos a superar el miedo. Irónicamente, se llama 'Ain't scared cause I want my freedom'. Cuando comenzás a sentir el temblor en tus piernas y tu cuerpo, llamas a una o dos personas más, o lo hacés solo, y empezás a cantar (...) Sabiendo que la policía tendrá perros, agregás un verso para los perros (...) y agregás versos para lo que sea que pienses que vas a enfrentar. Eso te dará coraje. (Muhammad, 2003).

Para iluminar la relación entre canto colectivo, improvisación y procesamiento del temor, Watkins no se apoyaba en abstracciones: cuando, junto a su compañero Bob Moses, fue encarcelado en Magnolia Penitentiary, Mississippi, envió una carta a la sede central de SNCC en Atlanta, Georgia, con el objetivo de informar su situación, escribió:

Esto es Mississippi, el centro del iceberg. Hollis [Watkins] está liderando una freedom song con su tenor: 'Michael row the boat ashore, Alleluia, Christian brothers don't be slow, Alleluia, Mississippi next to go, Alleluia'. Esto es un temblor en el centro del iceberg. (Levy, 1992: 94).

El temblor del iceberg tenía la forma de un canto cálido y, también, de una sorpresa. Cantar bajo el temor o la tristeza suponía otorgarle a las *freedom songs* la fuerza de lo inesperado, de lo que se suponía que no debía ocurrir.

En la mezcla de géneros, operaciones estéticas, puestas en escena y usos, las *freedom songs* configuraron un momento creatividad y resignificación de la música popular negra. Autoafirmación

en la lucha, estrategia de resistencia, recurso para elaborar demandas raciales y esbozar futuros deseables, las especificidades de las creaciones musicales que tuvieron lugar en el Movimiento por los Derechos Civiles resultaron en un tipo de acción directa no violenta que definió características fundamentales del movimiento de lucha negra. A contramano de posiciones que han hecho hincapié en la continuidad entre la esclavitud y sus canciones y las *freedom songs* de los años cincuentas y sesentas del siglo XX (Abdullah, 2009; Banfield 2011; Mueller, 2012), éstas signaron una crisis del ordenamiento cultural negro: las tradiciones fueron reescritas, lo sagrado y lo secular entró en nuevas relaciones, la música impregnó decisivamente la política y las identificaciones raciales. Como veremos en los capítulos siguientes, la música negra (sus sentidos, sus discursos, sus usos) se alteró irreversiblemente gracias a la aparición de las *freedom songs*. Éstas, por transitiva, alimentaron nuevas experiencias e imágenes de negritud.

Por ello, no queda sitio para una hipótesis continuista o una narración de equivalencias históricas, donde los esclavos de ayer habrían sido los activistas de los sesentas (Mueller, 2012)⁶⁹. En cambio, al observar el mapa desde un foco que deja ver los géneros contemporáneos utilizados, las nuevas poéticas y las nuevas retóricas, así como las crisis culturales que la movilización política precipitó y la música volvió audible, la supuesta continuidad queda opacada por las innovaciones y novedades que signaron a las *freedom songs*. Por un lado, porque la resemantización de canciones y *spirituals* que venían siendo cantados conllevó una operación creativa en el presente que supuso un modo disputar la memoria histórica negra, en el mismo momento en que se cuestionaba la inexistencia de la historia negra en los libros escolares y en la divulgación (Housewright, 1969)⁷⁰. Al respecto, Len Chandler recuerda que en las iglesias de su pueblo natal, Akron, Ohio, estaba muy mal visto salirse de los himnos cristianos (Sullivan, 2011: 31), razón por la cual recuperar la música esclava y, encima, alterarla no fue un proceso sencillo, muchos menos lineal o libre de tensiones. Por otro lado, porque el uso de canciones *pop* daba cuenta de una actitud no tradicional a la hora de construir estrategias y símbolos para una disputa política y cultural contra el racismo. La brecha se agranda si se tiene en cuenta que, de ese mundo *pop*, no sólo se eligieron las canciones del *r&b* y el *soul* sino de géneros “blancos” como el *country*. Más aún, al ser, en un nivel inédito por repercusiones y escalas, una correa de transmisión entre las preocupaciones políticas y la música comercial, las *freedom songs* aportaron a experiencias y representaciones de la negritud que intersectaban pasado y presente, tradiciones y novedades.

Sostener la continuidad es, por lo tanto, perder de vista la complejidad cultural de la

69 Mueller homologa a Harriet Tubman (organizadora de las principales fugas de esclavos del Sur al Norte y Canadá durante las primeras décadas del s. XIX) con Fannie Lou Hammer (campesina, militante y songleader en Mississippi en los años sesentas).

70 Como veremos en el capítulo 10, hubo luchas por la legitimación política de los *spirituals* como materia de canto.

población negra, sus diferencias internas, sus saltos creativos, sus apropiaciones y sus desprendimientos. En otras palabras, la historicidad de los procesos de racialización. Las freedom songs nunca fueron monumentos o memoriales sonoros sino una música viva, modificable y renovadora, no exenta de conflictos: una práctica musical que, al tiempo que redefinió lo que se entendía por música negra, participó en procesos de reescritura de la historia, reformuló discursos políticos y transformó la cultura negra. En años de profundas reconfiguraciones de las relaciones raciales y de la visibilidad y significación de la cultura negra, las canciones creadas al calor de las acciones del movimiento de lucha expresaron creaciones artísticas, memoria musical, contaminaciones entre sonidos religiosos y seculares y puestas en escena de nuevas presencias negras (frontales y desafiantes) vinculadas a la expresión de emociones y discursos que diseñaron una nueva voz comunitaria afroamericana. En todos esos sentidos, las *freedom songs* marcaron profundamente las décadas posteriores a 1955, expresando una de las aristas del poder que tuvieron las especificidades de la nueva música popular negra en la definición de nuevas negritudes en Estados Unidos.

Capítulo 5.

Soul: un género llamado Alma.

Un nuevo sonido

Si las iglesias, las calles, los locales políticos y las cárceles fueron los sitios de nacimiento y multiplicación de freedom songs, no fue ese repertorio la única novedad en la música popular negra hacia mediados de los años cincuentas. Otros sonidos estaban atrayendo oídos negros. Y aunque compartían con las freedom songs cierto manantial sonoro, sus derivas fueron otras. Virando en tonos, estéticas e imágenes, el *r&b* de mediados de los años cincuentas entró en un vendaval caracterizado por la tracción de la música religiosa negra hacia nuevos territorios, por la renovación de los géneros negros predominantes y por ser tocado casi exclusivamente por jóvenes negros urbanos (Szwed, 1966: 359).

Podés estar acá haciendo algo durante dos o tres años sin que nadie lo sepa. Entonces viene alguien y ve lo que hiciste como de golpe y dice: 'lo empezaste ayer'. Y decís, 'No, por Dios, hace años que lo hago'. Tenés que ser descubierto en lo que estás haciendo. Eso es lo que pasó. El público no estaba enterado pero he estado tocando 'I got a woman' desde mucho tiempo antes de grabarla. (Gilliland, 1969).

respondió Ray Charles en una entrevista que John Gilliland le hizo para su programa radial *Pop Chronicles* en 1969. Pero lo cierto es que cuando el público se enteró (es decir, escuchó) el impacto de la canción fue notable.

Ray Charles no fue el primer músico ciego negro en ganar fama⁷¹. Antes de él, los bluseros Skip James, Blind Willie McTell, Blind Willie Johnson y el quinteto gospel *Five Blind Boys of Mississippi* habían vivido en una oscuridad poblada de sonidos y cierto reconocimiento. Tampoco fue, por supuesto, el primer músico negro masivo, con fans entre los blancos: Louis Armstrong, Duke Ellington, Sara Vaughan habían estado antes; Nat King Cole, Sammy David Jr. y Johnny Mathis le eran contemporáneos, lo mismo que Ruth Brown, Little Richard o Fats Domino. Pero Charles fue el primer músico negro en alcanzar la masividad bajo criterios nuevos, cuando los años de maduración silenciosa estallaron, once meses antes de la primer *freedom song*, en el hit de enero de 1955 *I got a woman*. La canción se basaba en el gospel *My Jesus Is All the World to Me* y tenía ritmos de *r&b* pero Charles, en otro gesto afín a las *freedom songs*, manipuló su letra, convirtiéndola una historia procaz: el narrador frecuenta a una mujer fuera de la ciudad, con quien tiene sexo y una relación amistosa. El canto de Ray Charles, carrasposo, a veces desafinado, le imprimió a la canción un tono festivo. El efecto fue perturbador: Charles hizo colisionar la calle, la pista y el bar del *rhythm & blues* con el púlpito, el encuentro religioso y su fervor extático. El alma

71 No deja de haber algo llamativo en que sea un músico ciego un protagonista principal en una sociedad definida, en buena medida, por el color.

y el cuerpo. El Soul.

Al año siguiente James Brown apareció con *Please, Please, Please*, un tema que le debía mucho al gospel y se lo pagaba con intensidad. Los años inmediatamente posteriores abrieron las compuertas y la música popular negra reforzó su giro estético y sus novedades: Ray Charles editó *Movin' On* en 1958 (otro favorito de los activistas); al año siguiente Isley Brothers publicó *Respectable* (con rastros de doo wop), Jackie Wilson *Talk That Talk* (donde el soul entraba en relaciones con el *country* y unos toques de *Big Band*) y Marv Johnson se hacía famoso con *You got what it takes*. 1959 volvió a encontrar a Ray Charles alimentando el fuego no sagrado editando, por Atlantic, *This little girl of mine*, cover lujurioso del *spiritual* *This little light of mine*, y *Lonely Avenue*, inspirada en varias canciones del grupo gospel *Pilgrim Travelers*, a las que acopló una letra terrenal (Guralnick, 1986). Ese mismo año terminó de incorporar lo profano en un cuerpo sonoro previamente sagrado con *What I'd say*, donde bajo un esquema de *call & response* con *The Raylettes*, su coro femenino, lanzaba onomatopeyas alusivas al acto sexual⁷².

Los antepasados *blues* y *r&b* habían sido dados a las temáticas sexuales pero siempre respetando la puerta -física y sonora- de la iglesia. Con sus operaciones estéticas, Ray Charles y los demás entraron, se llevaron el *spiritual* y el *gospel*, los vincularon a pasiones terrenales, los pusieron en medio de la pista y, así, fusionaron el sábado a la noche con el domingo a la mañana. El gesto indignó a muchos fieles, que veían con preocupación la salida del gospel de sus iglesias y circuitos religiosos (algo que, por otros motivos, se repitió con las *freedom songs*) y consideraban el hecho un pacto con el diablo (es decir, con el negocio de la música popular pero, sobre todo, con su su mar de estímulos, sensaciones, emociones y promesas). Así como las *freedom songs* sacaron la música de la iglesia con reparos de un sector de la población negra, la situación con la música de Ray Charles fue igual de tensa:

Al principio no todo el mundo estaba de acuerdo. Recibía cartas que me acusaban de prostituir el trabajo de Dios. Mi música les parecía sacrílega, decían que me apoderaba de las canciones de la iglesia y ponía a la gente a bailarlas en bares y locales nocturnos. (Charles, 2006: 106).

Lo mismo sucedió con Sam Cooke. A diferencia de Charles, Cooke era una estrella del gospel cuando decidió cambiar el rumbo y mezclar lo que hasta entonces no se podía mezclar: “Llevaré la fibra gospel al mainstream”, se prometió (BBC, 2008). Por si acaso, decidió firmar con seudónimo su primer canción no gospel (*Loveable*, de 1956, bajo el casi inútil *Dale Cook*) y tenía razón: su primer canción firmada, *You send me* (1957), despertó muchas molestias entre los reverendos de Chicago, su ciudad. Aquellas cartas y estos reverendos tenían razón: el *soul* se constituyó, sino contra, al menos a pesar de la iglesia negra (Rudinow, 2011); nació como una

72 Como hemos visto en el apartado anterior, *This little light of mine*, *Lonely Avenue* y *What I'd say* fueron utilizadas como materia de *freedom songs*.

suerte de sismo en la memoria cultural y las costumbres afroamericanas, un trastocamiento de los lugares habituales que debilitó fronteras sociales y raciales y modificó las relaciones con las tradiciones musicales. De hecho, en una de las primeras reseñas sobre los éxitos de Cooke en el mundo secular, Ren Grevatt asumía cierta desorientación: “*Cooke no podría jamás ser clasificado como un mero artista de rock n' roll o un cantante blues, sino que él atribuye su éxito a sus seis años con Soul Stirrers al tiempo que un sentimiento y amor profundo por el blues*” (Grevatt, 1959c: 8)⁷³. Ese reconocimiento de que Cooke estaba caminando entre fronteras y que esas fronteras eran, en sí mismas, un territorio, resuena en las palabras que la cantante soul Nina Simone expresó algunos años después,

la emergencia de los pioneros del soul (Ray Charles, Sam Cooke, Little Willie John, James Brown) coincidió con la llegada a la madurez de una generación mucho menos estricta respecto a las distinciones entre lo sagrado y lo secular (...) Nunca creí en la separación del gospel y el blues. Siempre han sido lo mismo. Pero mi madre y los demás eran tan religiosos que no te permitían tocar un boogie-woogie en casa pero te permitían usar el mismo boogie-woogie para tocar un gospel. (Garland, 1969h: 157).

El propio Ray Charles no podía evitar oscilar entre lo heredado y lo inaudito: mientras aseguraba que se mantenía fiel a los estilos que había mamado de niño reconocía que “*esa combinación entre gospel y blues era nueva*” (2007: 159).

Buscando definir esas novedades de la música popular negra, el cantante negro Roy Hamilton hablaba en 1969 de “*una inflexión espiritual en el pop*” marcada, en buena medida, por la exposición de la piel del gospel al contacto con el mundo no religioso, algo que Hamilton conocía de primera voz, gracias a canciones soul como “*You can have her*” (1961). Esa inflexión, que Floyd, Jr (1995: 256) ve como un componente de “*una tendencia dramática general en la música negra*” desde finales de los años cincuentas, fue uno de los cimientos estéticos y performáticos definitorios del soul, un gesto estético innovador que, resignificando el pasado musical, derivó en una secularización de lo sagrado. Esa capacidad de “sacar el espíritu afuera”, una suerte de metáfora psicológica del gospel saliendo de la iglesia, era lo que Marc Elliot creía que diferenciaba a James Brown de la mayoría de sus antecesores e, incluso, de muchos de sus contemporáneos, a finales de los años cincuenta cuando “*la mayor parte de los artistas del momento trabajaban para conseguir éxito comercial. James Brown, en cambio, quiso establecer una conexión emocional. El grito, el quejido, los movimientos; Brown lo daba todo y ése era precisamente el mensaje*” (Brown, 2008: 8). El propio Brown caracterizó ese salto hacia el soul en términos de la posibilidad de una expresión más extensa e intensa: “*nos alejamos del sonido suave, pulido y casi siempre asexual del doo wop. Nos adentramos en un sonido musculoso y directamente influido por el gospel que ponía el énfasis en el ritmo, lo que a su vez nos permitía liberar todo el ardor que teníamos dentro*”

73 Soul Stirrers era un famoso grupo de gospel que Cooke había integrado durante varios años.

(2008: 21).

Abandonando los solos de vientos, echando mano de modos de canto *call & response* (aunque sin olvidar las voces armonizadas del doo wop de las décadas anteriores), una canción *soul* generalmente se componía de una melodía primaria en guitarra, acentuada rítmicamente por el resto de los instrumentos, mucha presencia de instrumentos rítmicos y mayor flexibilidad en la incorporación de nuevos timbres, sonidos y voces. El resultado, en palabras Smokey Robinson, líder de *The Miracles* y compositor, era “*algo que no era r&b pero era negro*”, con un *beat* más intenso que el viejo *r&b*, mayor presencia del bajo y, como veremos a más adelante, novedosas formas de cantar. Otro rasgo lo alejaba del rock n' roll de mediados de los cincuenta: tal como recuerda Ramsey, Jr, en su casa toda la familia escuchaba y bailaba esos “nuevos sonidos” que se habían deshecho de su pasado subordinando la guitarra eléctrica, tan central en el rock n' roll a otros instrumentos (Ramsey, Jr, 2003). Además, incorporó rarezas, como en el caso de las canciones producidas en los años sesentas en Detroit por el sello *Motown*, en las que se podían escuchar cadenas, gritos, zapateos y golpes; o ruidos propios de fallas en los amplificadores en varias canciones grabadas en el famoso Studio Sigma de Philadelphia (Jackson, 2004). Esa experimentación se prolongó, con el paso del tiempo, en la incorporación de nuevos instrumentos y timbres: sintetizadores, cuerdas, vientos y el uso intensivo de coros femeninos y masculinos y sonidos callejeros, que expresaban los entornos industriales y urbanos donde existía. A finales de los sesentas, inspirado en el encuentro con las conquistas del rock psicodélico, el *soul* se vistió con sonidos cuasi sinfónicos, “*lujosos, intrincados, rítmicamente intensos*” (George, 2014: 76), recurriendo a violines y violas, a arreglos de vientos, texturas melódicas y vocalizaciones hiperintensas⁷⁴.

Todos estos aspectos resultaron en un estilo masivo de música popular que concebía la estructura de la canción de manera novedosa, “*en el que la arquitectura oculta que soportaba la melodía y la letra era principalmente rítmica*” (Fitzgerald, 2007: 8). Ese ritmo no venía en los genes de los negros ni se anclaba en las tradiciones musicales. A pesar de las insistencias en las continuidades, estos nuevos sonidos, como las *freedom songs*, hablaban de nuevos negros. Los hijos de los protagonistas de la generación de la Segunda Guerra Mundial tenían nuevas vidas. Al respecto, Tom Down, productor del sello Atlantic, pintaba un fresco esclarecedor:

La música que venía de Detroit era el producto de una generación de gente que había migrado desde Memphis, Birmingham y zonas así hacia el Norte para trabajar en la industria automotor o alguna otra industria. De esa manera, entraron en la gran vida urbana. Detroit había sido completamente encolumnada, todo a tiempo, todo sobre el pulso. Venía de la gente negra pero no del campo, del trabajo, de la fábrica. Venía de la vida diferente a la que se estaban adaptando. (WGBH, 2015).

74 Philadelphia fue cuna de lo que el mundo conoció como *Philly sound*: una deriva glamorosa y aterciopelada del soul, plena de vientos, falsettos y arreglos de cuerdas.

En un artículo breve titulado “*African Negritude, Black American Soul*” publicado en la revista Africa Today en 1967, el francés W. A. Jeanpierre arrojaba una definición esencialista del Soul. ligándolo a la negritud africana y sus tradiciones. El autor precisaba que

era la habilidad de hacer contacto, o comunicar con la gente y las cosas, en un modo único, peculiar de cada pueblo cuyo capital emotivo no ha sido vaciado por el proceso deshumanizante que una cultura altamente tecnológica impide que emerja cualquier sentimiento interno (11).

No obstante este romanticismo y la apología de lo premoderno, la relevancia de las tecnologías del sonido y de los medios de comunicación -a los que nos referiremos más adelante- en la música popular negra fue, como en otras músicas, fundamental. Sus soportes tecnológicos, sus canales de circulación, los intereses económicos ligados a ellos participaron activamente en la experiencia musical. Viceversa, la cultura de masas se vio profundamente transformada por aquella.

Por todo eso, a través de sus nombres propios y del público que los compraba, escuchaba, bailaba y comentaba, el *soul* constituyó “*una nueva comunicación musical directa que tenía un componente emocional al que potenciaba*” (Sullivan, 2011), una creación musical que presentó a un negro urbano más seguro de sí, a veces desafiante, frontal e incisivo, a veces erótico (más que meramente sexual), otras preocupado por la vida cotidiana o ensimismado en sus pensamientos. Una creación que incidió decisivamente en los cambios que estaban modificando panoramas económicos, comunicacionales y culturales. En una coyuntura de transformaciones raciales y sociales, el *soul* fue ámbito de nuevas experiencias que redefinieron la negritud así como las formas del contacto y el encuentro racial.

Las emociones

En una coyuntura de intensificación de las acciones en favor de la desegregación y de cuestionamiento de los estereotipos raciales, la música *soul* colaboró en instalar nuevas presencias y subjetividades negras. Mientras las *freedom songs* hablaban “del mundo”, de lo que sucedía en él, de “la realidad” y de problemáticas colectivas y sociales, el *soul*, como subespecie *pop*, tendió a trabajar con lo personal y emocional (Fabbri, 2006). En ese sentido, el género abrió una paleta amplia de posibilidades musicales, emocionales y exploratorias lo individual.

En efecto, los artistas *soul* enfatizaron colectivamente el papel que la fidelidad a sus sentimientos y emociones tenía en su hacer musical. Ray Charles, por ejemplo, creía que su voz, a veces dulce, otras áspera, a veces crooner de jazz, otras negro del Sur profundo, debía servir para cantar unas canciones que “*no sólo afectarán a los otros sino también a uno mismo*”. El asunto funcionó como una frontera entre ellos y otros músicos, blancos y negros. “*Lo que algunos llaman*

carisma, yo lo llamo soul”, dijo alguna vez James Brown. Tener o no tener “soul” se convirtió en un juicio de valor, un criterio de distinciones y en la característica de una nueva voz negra. Ese carisma, de acuerdo a Solomon Burke, uno de los grandes cantantes, se enlazaba a la honestidad, por lo que una imagen de un *profundo sentido de sí mismo* quedó inscripto como rasgo diferencial del género, al tiempo que los artistas buscaban producir una voz singular, haciendo públicas emociones y experiencias con las que el público se podía identificar. “*No hay nada manufacturado en ella sino una mujer negra que suena como si hubiera pasado por muchos cambios*”, afirmaba Phyl Garland, crítica de música negra, de Esther Phillips, una cantante nacida en Galveston, Texas, en 1935 y reconocida por canciones como *Release Me* (1962), *When a woman loves a man* (1966) y *I never found a man (to love me like you do)* (1972). Aun si Garland exageraba intentando resaltar una supuesta naturalidad, era cierto que el soul se presentó como una búsqueda sensible que no se preocupaba tanto por la prolijidad como por otros asuntos, adecuadamente resumidos por Lyonne Hollifield, una “fanática”, en un artículo sobre música negra publicado: “*los artistas negros parecen más interesados en lograr un sentimiento global en la canción que en asegurarse que todas las palabras estén siendo pronunciadas correctamente y de la manera habitual*” (Ebony, 1967k: 54).

Una de las canciones que logró sintetizar todo eso fue la hermosa *Sittin' at the of the bay* (1967) de Otis Redding. La canción tiene una cadencia lenta, suenan una guitarra y un bajo mezclados bien adelante, mientras la batería casi no cambia el ritmo y los vientos aportan unos arreglos esporádicos. La voz de Redding, durante años un granjero de Georgia, se presenta especialmente nasal, rodeada de murmullos, gritos apagados, silbidos y un tono reflexivo y melancólico para construir una canción, por así decir, crepuscular:

Sittin' in the morning sun / I'll be sittin' when the evening comes / Watching the ships roll in / Then I watch them roll away again, yeah / I'm sittin' on the dock of the bay / Watchin' the tide roll away, ooh / I'm just sittin' on the dock of the bay / Wastin' time / I left my home in Georgia / Headed for the Frisco Bay / Cuz I've had nothing to live for / And look like nothing's gonna come my way / So, I'm just gon' sit on the dock of the bay / Watchin' the tide roll away, ooh / I'm sittin' on the dock of the bay / Wastin' time / Looks like nothing's gonna change / Everything still remains the same / I can't do what ten people tell me to do / So I guess I'll remain the same, listen / Sittin' here resting my bones / And this loneliness won't leave me alone, listen / Two thousand miles I roam / Just to make this dock my home, now / I'm just gon' sit at the dock of a bay / Watchin' the tide roll away, ooh / Sittin' on the dock of the bay Wastin' time.

Grabada en el sello Stax, la letra de *Sittin'...* dibujaba un escenario industrial pero aplacado, donde el tiempo se detiene para alguien que no tiene o no quiere tener demasiado para hacer. La repetición de los movimientos, el ir y venir de las olas, se convierten en el arrullo sobre el cual el narrador experimenta la soledad, el cansancio, el exilio, pero también la posibilidad de pensar y sentir algo que lo vuelve único. Una larga melodía silbada al final de la canción parece congraciarse consigo mismo, como si hubiera decidido, finalmente, seguir el camino.

En esa línea de pasiones tristes o melancólicas, otra joya, portadora de una oscuridad e

intensidad menos existencial que desesperada, fue el himno a la desolación amorosa que Joe Simon construyó en *Drowning in a sea of love* (1972), una balada con un coro femenino espectral producida por Kenneth Gamble y Leon Huff en Philadelphia. Simon, nacido en Simmesport, Louisiana, había dado sus primeros pasos vocales en la iglesia; su voz, nasal y muy melódica, convierte a *Drowning* en un artefacto intensamente emotivo, un éxtasis invertido, la caída afectiva de alguien que anda por el mundo sin demasiada dirección (en esto se asemeja al hombre de *Sittin' at the dock of the bay*) y todo se complica aún más cuando queda solo:

I've been down one time / I've been down two times / But now I'm drowning, drowning in the sea of love / Let me tell ya all about it / I've been out here so very long, I've lost all my direction / Baby when you came my way I thought I'd found my protection / But a strong wind came into my life, surely took me by surprise / & I can't seem to control these tears that's falling from my eyes / Listen to me / Baby I depended on you, for a love & affection / But now you gone and deserted me, can't you see that I'm in desperation / I'm in the middle of a bad love storm, ew yeah I just can't let it boy / I Looked around and all I could see, was water coming over me / All I do is cry, all I do is walk around and cry / But right now I'm drowning, oh I'm drowning in the sea of love / But that's alright, I don't mind drowning for your love / That's alright baby, hear me when I say it's alright / You got the kind of love that make me feel alright / You got the kind of love baby that make me cry all night long / You got the kind of love baby make me do things I don't wanna do / And it's alright

Los cortes abruptos en la melodía y el paso del relato al lamento hicieron de *Drownin'* el relato de una caída desgarradora y suplicante.

Aunque Marvin Gaye llegaría a sintetizar esa tristeza del soul no sólo en sus canciones sino, de una manera genialmente martirológica, afirmando que “*Los grandes artistas sufren por el pueblo. El artista más grande fue Jesús; el resto de nosotros sólo puede imitar su perfecto sufrimiento*” (Ritz, 1985: 32), lo cierto es que en las antípodas de esas profundidades y flagelaciones, el soul tuvo también canciones donde el clima era de tranquilidad y relajación, como *You and Me* (1970), de Penny & The Quarters, una banda con un cantante masculino y uno femenino y el enorme hit *I'll be around* (1972), en el que el cuarteto The Spinners, con Bobby Smith llevando la voz cantante y soportado en una sencilla armonía de dos acordes y una percusión de bongos, se despiden dulcemente de un amor al que terminan prometiéndole: *Whenever you call me, I'll be there / Whenever you want me, I'll be there / Even if I have to crawl, I'll be there / I'll be around / Just call me on the phone, I'll be there / I'll never leave you alone, I'll be there / Just call out your name, I know I know you know / I'll be around*

Todavía más lejos de aquellas profundas tristezas, el soul se caracterizó también por picos de alegría y explosiones festivas, como *Hold on, I'm comin'* (1966) de Sam & Dave, uno de los dúos más festivos del sello Atlantic. Portadores de una energía desbordante, la letra de *Hold on* era pura autoconfianza y fortaleza: *Don't you ever feel sad / Lean on me, when the times are bad / When the day comes and you're down / In a river of trouble and about to drown.*

Allí donde Joe Simon se ahogaba, Sam & Dave salían a flote, capaces de ayudar a otros y mostrando que las emociones y vivencias que habitaban la poética *soul* podían ir de la soledad al compañerismo y la complicidad, pasando por la melancolía y el amor.

Gracias a canciones como éstas, músicos, críticos y público coincidían en ver al *soul* como un sonido y una poética que elaboraba una infinidad de matices emotivos. Marc Eliot, biógrafo de James Brown, medía la magnitud y calidad de los cambios que el *soul* había suscitado en ese sentido: “*Tras la llegada de Please, please, please en 1956 ni el sonido, ni la imagen ni la emoción ni la cultura de la música moderna, estadounidense y negra fueron lo mismo*” (2008, iv). Ocho años más tarde, en marzo de 1964, la revista *Ebony* le dedicaba algunas palabras a una de las más interesantes voces negras femeninas en ascenso, Aretha Franklin. Su tono crudo y desafiante había impactado al redactor que la había escuchado poco antes en un recital en Chicago: “*Aretha se lanza a la canción con una urgencia emocional tan eléctrica que puede enviar a un grupo de borrachos ruidosos a aplaudir a una ceremonia de iglesia negra*” (*Ebony*, 1964c: 34)⁷⁵. La electricidad como metáfora de la emotividad fue también la figura con que Ray Charles respondió a la pregunta por el *soul* en la revista *Time*: “*El soul es como la electricidad, no sabemos exactamente qué es pero es una fuerza capaz de iluminar una habitación*” (*Time*, 1968h: 3).

Fuera lo que fuera, había que sentirlo. Era el ofrecimiento del género, al que Sam Cooke podía estar aludiendo cuando en 1961 editó *Feel it*, un tema muyailable, con un piano jugando en los notas más altas y un contrabajo caminando sobre una base de batería decididamente acelerada que imprimía un tono febril, nocturno y urbano, festivo a la canción. Sobre esos sonidos, Cooke cantaba una letra que no había escrito y que parece ser una invitación, la del *soul*, a abrazar la sensibilidad en lugar de buscar modos de huir de ella:

Feel it, feel it / Feel it, feel it / Baby when the band is playing / Oh and that solid beat / Oh, make you wanna move / make you wanna groove / Make you wanna pat your feet / Don't fight it, don't fight it, feel it / No, now when we dance close together / With your cheek close to mine / And you begin to feel a funny little thrill / Moving up your spine / Don't fight it, don't fight it, feel it / Oh now, baby when the swinging music / Oh, makes you wanna flip / Oh, don't be in pain, trying to restrain / Go ahead and move your hips/ Oh, baby when you're dancing near me / And I feel I wanna tease / Oh and when I do, the feeling gets you / When you feel you wanna squeeze / Don't fight it, don't fight it, just / Feel it, feel it, feel it / Oh now, baby / When the swinging music / Oh, make you wanna flip / Oh, don't be in pain, trying to restrain / Go ahead, shake them hips / Oh, baby when you're dancing near me / And I feel I wanna tease / Oh and when I do, the feeling gets you / When you feel you wanna squeeze / Don't fight it, don't fight it, just / Feel it, feel it

“Sentir” funcionó como una suerte de imperativo estético en el género. Tanto que artista y canción debían volverse indistinguibles. La canción se convertía en un objeto vivo, él mismo sensible, al cual el cantante le debía mucho más que una prolija performance. Esa, por así decir, *donación del alma a la canción* alcanzó una definición preciosa en el aviso publicitario que

⁷⁵ El impacto emotivo, por lo demás, volvía a tener, en el cronista, la forma ambivalente de la iglesia y el bar, el domingo y el sábado.

Imperial Records lanzó para promocionar *Take good care of her* (1966). Cantada por Mel Carter, el tema tiene una orquestación de balada gospel que no se sale demasiado de las formas por entonces habituales de la balada. Sin embargo, su slogan consignaba y sintetizaba la imagen que el *soul* quería dar de sí mismo: “*Cuando Mel Carter canta una balada, la balada sabe que está siendo cantada*”. Su fuerza estaba en ese acento: los artistas debían sentir lo que hacían y el público, por su parte, podía desplegar sus emociones. Reseñando conciertos, la periodista Phyl Garland decía que Nina Simone: “*Para sus fans parece una astuta hechicera, despojándolos de sus defensas humanas habituales y atrayéndolos a partes prohibidas de sí mismos donde el dolor y el éxtasis crudo de la intensidad emocional debe ser enfrentado sin posibilidad de esconderse*” (Ebony, 1969h: 160). Para Ray Charles ahí se alojaba la verdad del *soul*: “*Es soul cuando podés hacer eso, cuando podés llegar al corazón de la gente*”; un señalamiento importante, si se considera que resaltaba un aspecto subjetivo involucrado con las emociones y no meramente con el sexo, tomando distancia del prejuicio blanco respecto a la genitalidad de la música popular negra. En esa línea, la cantante Carla Thomas era tajante: “*Este sonido fue definido 'soul' porque la gente se para y canta desde sus entrañas, lo que sea que sientan lo dejan salir*” (Rudinow, 2010: 1). Sentir era expresarse o transformarse, no meramente excitarse. Así, mientras la idea de que los negros estaban usando “*las palabras que querían y no la que los blancos querían escuchar*” circulaba en ciertos discursos políticos (Malcolm X en Marable, 2000: 420) y, como vimos, en las *freedom songs*, el *soul* produjo un fenómeno específico pero afín con el tipo de emociones y performances que suscitaba.

Con el correr de los años sesentas y setentas, la idea de un núcleo sensible, una conexión emotiva, un acercamiento que bien podía inclinarse sobre alegrías o tristezas, entusiasmos y desazones ganó terreno en las novedades de la cultura musical negra. Esas *emociones soul*, esas expresiones, por así decir, sinceras e iluminadoras, pueden ser leídas como caminos posibles ante el racismo y la segregación. Contar historias de lucha y de acción comunitaria, como en las *freedom songs*, era una cosa, pero transferir la energía de la lucha y devolverla en términos personales, tomar la crisis racial en curso y convertirla en un problema más humano que político era el nuevo genio del nuevo sonido (Sullivan, 2011). Marvin Gaye, convencido de que el mundo esperaba que cantase algo tan estupendo que la vida conocida se alteraría irreversiblemente, lo expresaba en términos casi religiosos, cuando decía que se proponía buscar la verdad en las actuaciones, combinando sinceridad, amor, deber y un acercamiento positivo a la gente (Fong-Torres, 1972). La canción *soul* asumió y se presentó como un acontecimiento emocionalmente significativo. Para ello era imperioso, según el cantante Solomon Burke, “*hacer saber que sentís las palabras*”, y que éstas fueran capaces de modular la energía ambiente. Convencido de eso, en los primeros instantes de *Everybody needs somebody to love* (1964), escrita junto a Jerry Wexler y lanzada por Atlantic,

Burke recitaba toda su confianza en el poder transformador de la canción: “*Creo que si todos la cantan, esta canción podría salvar al mundo*”. La salvación prometida por el *soul* casi nunca tenía que ver con grandes relatos colectivos o impulsos militantes sino con un trabajo musical sobre dilemas existenciales, alegrías y dolores, sensibilidades y realidades cotidianas que llevaron a los artistas *soul* a insistir en que estaban produciendo una música más sensible y honesta que otras.

Esa transparencia y frontalidad (distinta a la de las *freedom songs* y, sin embargo, consonante) que venía a poner en escena lo que “verdaderamente” se sentía no era un signo irrelevante en un país acostumbrado a menospreciar a sus pobladores negros y, como derivación, a simplificar o reducir su espectro emotivo y subjetivo (Tucker, 2008). En ese sentido, subrayar la emoción y las sensibilidades de esta música negra empalmó con otras dimensiones de la coyuntura racial a la que, en mayo de 1960, un redactor de *Ebony* definió en términos de finales y novedades diciendo que “*La América blanca ya no necesita adivinar lo que la América negra siente o quiere o preguntarle a terceros qué quiere la América negra. Ahora, todo el mundo lo sabe*”. Esa “sinceridad” *soul* no fue, a diferencia de lo que algunos escritores hubieran querido, la emergencia o reaparición de un alma negra esencial sino una construcción musical en un momento donde la complejidad social de la condición negra y la experiencia de la negritud se estaba volviendo visible y comenzaba a redefinir lo que quería decir ser negro.

Crudeza y suavidad

No parece casual que, en el mismo momento en que el país era territorio de movimientos y organizaciones negras con nuevas prácticas y nuevos discursos (entre ellas, prácticas de canto colectivo), el *soul* haya sido señalado por las innovaciones que propició en las formas de cantar (Brackett, 1992). Tan significativos como la apropiación del *gospel*, la voz y el canto fueron marcas diferenciales que no sólo permitieron distinguir al género de otras músicas (la chatura del *pop* blanco, las quejas y rusticidades del *blues*, la sacralidad *gospel*) sino también convertirlo en un lugar de condensación de las marcas expresivas de la experiencia negra.

Las emociones y la voz quedaron ligadas: los modos de cantar fueron protagonistas en la presentación y autorrepresentación del *soul* como una música capaz de generar y expresar emociones profundas en artistas y públicos. Una fanática de Ray Charles creía que el secreto del éxito de su ídolo radicaba en que “*veía y sentía con su corazón y cantaba desde su alma*” (*Ebony*, 1964c). En efecto, esa relación sensible con la música formaba parte de una exploración estética que Ray Charles recuerda en su autobiografía: “*Había trabajado con mi voz mucho antes que con ningún otro instrumento, y cada vez era más conciente de que mi voz reflejaba mi naturaleza y mi*

manera de ser mejor que cualquier otra cosa” (2007: 124). Trabajar la voz, cantar *desde adentro* de la canción, transformarse en la canción misma era un horizonte estético y performático común a los artistas *soul*, que Marvin Gaye, más que como reflejo del interior, enunciaba como si se tratara de un efecto alucinógeno: “*En 'I heard through the grapevine' [1968] creía en cada palabra de la canción. Me estaba pasando a mí. Las dudas, los amigos murmurando en mí oído, las sospechas*” (Ritz, 1985: 99). De esa forma, el *soul* construyó su “nueva sensibilidad” como algo que se expresaba en el canto: *una profundidad aflorando a la superficie*. Una profundidad que, antes que una voz comunitaria, revelaba especificidades e individualidades, multiplicando así la paleta de negritudes que la música volvía posibles.

¿Qué negritudes propiciaron los cantos *soul*? Al caracterizar al género, Nelson George (1988) sostiene que supuso una forma “*más elemental*” de presencia del músico negro, una caracterización compartida con otros investigadores (Banfield, 2010; Guralnick 1986). Retomando esta imagen podría considerarse un repertorio musical en el que la relevancia del grito, la palabra dicha a medias, casi forzada, hizo aparecer unos negros crudos, frenéticos, impacientes, explosivos. Esos negros y negras se encontraban en los alaridos de Etta James en *Something got a hold on me* (1966), que cantaba moviendo apenas el cuerpo porque su garganta parecía requerir toda su energía; en Otis Redding cantando *I can't turn you loose* (1965), explotando al máximo lo que Guralnick (1986) define como “*su estilo de ruego*” y Doershuck como “*una voz estrangulada, hiperventilada y desgarradora de las entrañas*” (2007). La crudeza de Redding inundó su fantástico cover de *I can't get no Satisfaction*, de los Rolling Stones (1965), del cual Keith Richards dijo que era mejor que la versión original: la insatisfacción ansiosa de Otis apenas le permitía terminar las palabras, que se van acumulando como una avalancha de cosas que, queriendo ser claras, terminan siendo un magma de confuso⁷⁶.

Así como aullidos en *falseto*, gritos y chillidos caracterizaron buena parte de la obra de James Brown, la crudeza habitaba también el tono desafiante de Aretha Franklin en su versión de *You send me* (1971), en la que instilaba su líquido crudo en la suave balada de Sam Cooke, cargándola de alaridos y pasajes casi relatados, apoyada en un coro femenino que cantaba “*Send me baby, send me baby*”, dando la impresión de que duraría por toda la eternidad. Esa misma crudeza se alojaba en las funciones hipnóticas de los alaridos de Wilson Pickett en el poco conocido *Take this love I got* (1963) y en su clásico *Mustang Sally* (1965), donde sus gritos y su voz áspera alcanzan una corporalidad abrumadora (un logro, es preciso decir, compartido con el ingeniero en sonido), dando la sensación de que Pickett se va a abrir como un muñeco de peluche bajo el efecto de sus propios agudos. Esa corporalidad de la voz es de la que hablaba la escritora Phyl Garland

⁷⁶ Denise Sullivan (2009: 112) sintetiza bien comparando la voz de Redding con un saxo.

cuando en “*Sounds*”, su columna mensual en *Ebony*, describía, primero, la forma de cantar de Nina Simone diferenciándola de las voces de conservatorio: “*no es la afilada herramienta de un cantante entrenado pero tiene algo que a esas voces les falta: una naturalidad terrenal, la grosería propia de un instrumento casero que debe haber sido recortado en el campo*” (Garland, 1969h: 159) y, más adelante, la de Esther Philips describiéndola como una “*voz cruda, discordante para algunos. Su estilo está perforado de cinismo y un tono alimonado, ácido, donde otros son más agradablemente blandos* (Ebony, 1970b: 6).

Tampoco fue blanda Tina Turner, artífice de un *soul* con un fuerte tono sureño (de hecho, había nacido en Nutbush, Tennessee) y ritmos y armonías bastante *rock n´ roll*. En temas como *Poor Fool* (1962), *River Deep-Muntain High* (1966) o *Proud Mary* (1971), Tina canta con esa furia y energía que la acerca mucho más al blues callejero, al *country* blanco o a la pequeña iglesia rural que a la entrañable sensibilidad de la congregación urbana: Tina era, en ese sentido, la contracara de Aretha Franklin.

La *crudeza*, en efecto, emergió como un rasgo distintivo del *soul*, al que recurrieron tanto hombres como mujeres. No obstante, a diferencia del planteo de George (1988), el género no fue sólo una modulación del grito y lo elemental. No todo fue crudo. Contra el prejuicio racista (que era también un imperativo estético) de la desaforada pasión negra⁷⁷, el *soul* exploró registros dulces, tranquilos, pausados, dialógicos e hizo proliferar emociones, afectos y sensibilidades que, opuestas a la crudeza, incidieron en la emergencia de una negritud polifacética. Incorporar esta otra modalidad del canto *soul*, muchas veces desoída como diferencia respecto al modo más áspero, abre la posibilidad de pensar al género en una pluralidad expresiva fundamental para comprender las variaciones internas y sus sentidos.

Cuando Sam Cooke, oriundo de Chicago, la segunda ciudad con mayor población negra en el país grabó *You send me* (1957) no apeló a la crudeza; en cambio, “*fue el lado dulce de la ecuación: suave, urbano, poseyendo una de las más cadenciosas, agraciadas y oscilantes voces en la historia del pop estadounidense*” (Guralnick, 2005). Decisivo en la incorporación en la música popular negra de algo que llamaré *suavidad visceral*, Cooke ofreció canciones fundamentales para la balada *soul*: *Summertime* (1957), *I Love you (for sentimental reasons)* (1958), *Only Sixteen* (1959), *Chain Gang* (1960), *Cupid* (1961). Sobre baterías tocadas -por lo general- con escobillas, arreglos de cuerdas y coros femeninos, Cooke desplegaba una voz que, en un registro tenor, bien podía soltar breves notas casi quejosas o modular un canto cuidado y delicado.

Como los quejidos, alaridos y desgarros vocales, también un mar de dulzura, susurros y

⁷⁷ Este prejuicio se puede ver operando en Sue Clark, para quien artistas como The Fifth dimension y Nancy Wilson, por “ser finos”, debían ser excluidos de la categoría Soul (Billboard, 1969h: 24).

murmuraciones se expandió por la música⁷⁸. Todavía joven, el *soul* vio nacer las baladas *For your precious love* (1958) y *Rainbow Valley* (1959), compuestas por Curtis Mayfield y cantadas por Jerry Butler en un tono suave y ligeramente gospel que, afirma un fan, “*me llevaba a un lugar de éxtasis*” (Record Row, 2011), y a una de las canciones más famosas del s. XX: *Stand by me* (1961), el enorme hit de Ben E. King. Inspirado en los Salmos -lo que demuestra la insistencia de elementos religiosos más allá de las puertas del Templo- el tema se abre con el encuentro entre un bajo y un shaker que no abandona jamás la canción y que, en cierto sentido, es una metáfora de lo que se ruega que permanezca [*stand by*].

Esa vereda suave del *soul* se aterciopeló cuando Isaac Hayes desplegó en su disco *Hot Buttered Soul* (1969) una voz hipergrave, que susurraba, recitaba y se estremecía en canciones particularmente extensas (*Walk on by* sobrepasa los doce minutos, *By the Time I get to Phoenix* alcanza los diecinueve). Su estilo, caracterizado por un ritmo acentuado y cortante, con breves frases en la guitarra, un piano usado percusivamente y los vientos guiando todo lo demás mientras la voz de Hayes se contrapunteaba con coros femeninos casi espectrales, dejó una profunda marca en el lado dulce y romántico del género y presentó a un hombre negro tiernamente viril. Retomando ese camino, el *soul* de Philadelphia (Cummings, 1975), muy reconocido entre finales de los sesentas y mediados de los setentas y encarnado en *Billy Paul*, *O'Jays* y *Spinners*, generó unas nuevas sonoridades que, además de recuperar el *falsestto* para la música popular, “*no excitaba al oyente por su intensidad profunda ni lo dejaba maravillado por su madura frialdad, sino que parecía provenir de un remoto mundo etéreo de amor, tristeza y pureza*” (Jackson, 2004: 42). El público los amaba: unos estudiantes del *North Carolina University College* alababan a *Delfonics*, un cuarteto estrella de Philadelphia, resaltando: “*han agregado una riqueza y un estilo sin precedentes en la música negra*” (Campus Echo, 1969: 1). Particularmente aterciopelado, a veces popular, a veces glamoroso, pleno de vientos, sintetizadores y arreglos de todas las cuerdas posibles. Ese mundo dulce no tenía mucho que ver con “lo elemental”.

Sin perder la distinción de género y roles sexuales socialmente asignados, ese modo dulce alimentó, no obstante, la configuración de un negro hipersensible, una virilidad blanda, susceptible y preocupado hasta la divinización por la mujer. Junto a Hayes, podría mencionarse a Marvin Gaye, Al Green, Barry White y Teddy Pendergrass. El rasgo es importante porque incidió en la posibilidad de desmontar la imagen de un negro semental (Poussaint, 1970j: 140). En paralelo, las referencias femeninas del *soul*, Aretha Franklin, Gloria Gaynor, Ann Peebles, Millie Jackson, desarticulaban la idea de voracidad y erotismo grosero que solían estructurar el prejuicio sobre la vida sexual de las

78 Disiento, en este punto, con Stephens (1984), quien indica la existencia de la balada *soul* recién a finales de los setentas. A mi entender, existe una relación entre el *soul* más pop de principios de los sesentas y la balada, aparecida hacia los últimos años de la década.

mujeres negras sin por ello resignar la sensualidad y el goce sexual; pero, además, incorporaron la ternura, la dulzura y, sobre todo, una versión más independiente de la mujer afroamericana (Fiedelstein 2013; Poussaint, 1970). Duo mixtos como Peaches & Herb, Tami Terrell & Marvin Gaye y Ashford & Simpson, presentaron esas alianzas entre hombres sensibles y mujeres seguras de sí mismas, un fresco que venía a refutar un prejuicio racista frecuente respecto al trato que negros y negros se propinaban entre sí a la hora de los vínculos amorosos, conyugales y familiares (Coles, 2006; Moynihan, 1965). Por la vía de las canciones dulces y suaves, el soul armó un juego donde los negros divinizaban mientras la negras se ponían firmes (Stewart, 1980)

Esas voces, su despliegue y las opiniones vertidas sobre ellas solían marcar (o suponer) una diferencia con los cantantes blancos, algo que el escritor James Baldwin se encargó de blandir:

las voces de los blancos suenan tan impotentes, tan indefensas y fatuas que uno no se atreve a especular acerca de la temperatura de los profundos tímpanos de donde nacen esas vocecillas valientes y asexuadas (Baldwin, 1964: 50).

Asexuadas, frías, frágiles: juicios como estos se repetían una y otra vez, produciendo a las voces y sus variaciones como articuladores de diferencias raciales que traficaban diferencias afectivas (Middleton, 2006: 94). *La voz era vehículo de afectos racializados*. A las voces blancas siempre les falta “algo”, esa electricidad de la que hablaba Ray Charles. Una estudiante universitaria de North Carolina, fanática del soul, elevaba el juicio a rasgo universal: “*los músicos negros tienden a usar más modulaciones vocales y expresiones sensuales. Muchas veces los músicos blancos pronuncian las palabras con un tono que suena negro pero sus canciones carecen de esas cosas*” (Black Ink, 1977: 1). Los fans de Isaac Hayes concidieron con Baldwin y la estudiante de North Carolina cuando, en 1969, su estrella reversionó *By the time I get to Phoenix*, una canción hecha famosa en 1965 por Glen Campbell, un músico pop blanco. Hayes la incluyó al final del ya mencionado *Hot Buttered Soul*, convirtiendo un tema pop de dos minutos y cuarenta y cuatro segundos en una balada de dieciocho minutos, con una intro que parece que no terminará jamás, donde todo es oscuro, salvo un platillo de batería que aporta el único brillo. En la apertura del tema, Hayes comenta que consideraba a *By the time...* como “*una canción muy profunda, con un sentido muy profundo. Voy a hacerla a mi manera, trayéndola al soul*”. Lo que seguía era un largo discurso ornamentado, con frases embellecidas que nunca son cantadas completamente, una voz generosa en melismas, gruñidos y murmullos (Brackett, 1992: 83). Lo dicho: los fans enloquecieron con la versión porque, decían, “*tiene algo más, algo que hacía sentir realmente el sufrimiento amoroso que la canción expresaba*” (Garland, 1970b: 2). El ataque podía tener razones poco fundadas (el blues, el folk, el jazz, el rock y el gospel conocían grandes voces blancas: Frank Sinatra, Bob Dylan, Elvis Presley, por citar los más conocidos), pero tenía efectos concretos:

enunciaba al soul como una música que era excepcionalmente honesta en lo emotivo y que ponía en escena “*la humanidad polifacética del negro*” (Ward, 1998).

Esta apreciación circulaba con frecuencia. Aretha Franklin creía que el soul era una de las causas por las cuales “*la gente negra se está volviendo más interesada en sí misma. Está volteando hacia dentro, hacia algo que promete permitirles entender sus motivaciones y a sí mismos*” (Sanders, 1971: 128). Como si aquellos carteles del Movimiento, que decían en letras mayúsculas gruesas “*I am a man*”, el reclamo de Martin Luther King de que los negros “*crean en sí mismos, crean que son alguien*” o la consigna del reverendo Jesse Jackson y su organización PUSH, “*I am somebody*”, hubieran adquirido musicalidad. Como si los estereotipos de sencillez, sexualidad y estupidez colapsaran ante estos nuevos cantos de nuevos negros, que encontraban ocasión de nacer, precisamente, en la música.

Por ello, independientemente de sus traducciones políticas, sus manifestaciones discursivas y sus tomas de posiciones (que veremos en el capítulo 10), el soul resultó una materia sonora, lingüística, performativa y apropiable que configuró modos de sentir, relacionarse y pensar decisivos para los negros y negras. En la enunciación y puesta en escena de su nueva música los negros afirmaban una suerte de superioridad emotiva y de honestidad respecto a sus sentimientos que no veían en otros músicos y en otras personas (Szwed, 1966: 361). Ese poder del soul como sensibilidad quedó expresado en la canción, aparentemente cómica, *Agent Double-O-Soul*, de Edwin Starr. Lanzada en 1965 por Ric-Tic Records, un pequeño sello de Detroit, la canción se aprovechaba del éxito que en ese mismo momento estaba teniendo la saga de James Bond con películas como *De Rusia con amor* (1963) y *Dedos dorados* (1964) para construir un personaje fantástico: un agente secreto del soul. Esa superficie irónica le sirve a Starr para marcar, por debajo, una diferencia entre aquellos que tienen y no tienen soul. De hecho, el agente cumple tareas de inteligencia de un modo abierto, sin amenazas ni secretos. Y, a veces, exitosamente

There once was a fella / Who was down on a rock and roll/He couldn't get himself together/He didn't have no kind of soul/ The office put me on his case / And I tracked him down right away / Now he's a deejay on a radio show / A station that everybody knows.

La tarea del doble agente no es conseguir y hacer circular información sino dotar de una *emoción soul* a aquellos que no la tienen, como “*ese dj que ahora todo el mundo conoce*”. De esa manera, ese *agente emocionante* revelaba una interpretación del soul que le suponía una conexión entre la superficie de las expresiones y la profundidad de las emociones. Como si fuera un atributo pero también una membrana de cara a la sociedad, en esta nueva música negra las emociones estaban más expuestas, las sonrisas no eran hipócritas, los diálogos se volvían más sinceros, las confesiones ciertas, la paz auténtica y el sufrimiento más hondo. El asunto se presentaba como

“innegociable”: Marvin Gaye estuvo cinco años sin dar conciertos y esgrimía como argumento que no haría nada que lo hiciera sentir *“emocionalmente plano, iría contra mis principios cantar mentiras”*. Ray Charles era de la misma opinión, la carta de ciudadanía soul tenía que ver con la relación con los sentimientos: *“En este estilo hay que cantar desde el corazón. [Es] un tipo de música en el que los sentimientos no se pueden fingir”*, afirmaba.

El viejo adagio racista de la sensibilidad musical negra parece, en el soul, no haber perdido su poder estereotipante sino haber sido exacerbada a través de un artificio emotivo que Ebony dejaba en evidencia a propósito de Aretha:

Tiene una cualidad vocal explosiva, con un sentimiento blusero que -dicen los críticos- sólo se logra después de largo años de sufrimiento, de andar por ahí, de perder muchos amores. [Ella] no experimentó nada de esto; sin embargo, canta como si fuera la amalgama de todas las tragedias humanas (1964c: 86).

Sucede que el hecho de que una gran cantidad de las canciones más importantes del período, presentadas como sinceras y entrañables, hayan sido compuestas por personas distintas de quienes las cantaban establecía una distancia entre el guión y la performance que no puede ser perdido de vista. Que, muchas veces, esos compositores fueran blancos amplía la brecha un poco más. Y que los propios músicos reconocieran la operación termina de resaltar cierta *teatralidad* en el compromiso:

Si yo fuera un actor haciendo el papel de villano y vos venís a ver eso y yo lo hago muy bien, te olvidás completamente de que mi nombre es Ray Charles. Bueno, eso no es real, es algo que fue escrito en papel. Pero es el modo en que el actor hace el papel, lo que te arrastra. Tenés emociones efectivas: llorás, odias al muchacho. Creo que eso mismo pasa en una canción. (Gilliland, 1971).

Obra de artistas y productores (Stephens, 1984: 28), el artificio emotivo del soul, realizaba una suerte de prejuicio pero también afirmaba una potencia y permitía una constatación: *el negro es emotivamente complejo*, un elemento nada irrelevante para una coyuntura de movimientos políticos, sociales y culturales fuertemente críticos del racionalismo moderno e inclinados a las “políticas de la expresión” (Gitlin, 1987; Rozsack, 1969). La paleta podía ser amplia, como la que el artículo de *Time* asignaba a Gladys Knight *“sea que cante con desfachatez, astucia o viajando sobre un terciopelo, es una maravilla de energía emotiva”* (Time, 1975). Esa imputación cultural racializada en términos de aporte sensual hizo del soul la complejización emotiva que invitaba a pensar en una profundidad subjetiva y no sólo en la superficie del placer. Que el género se llamara “alma”, por lo demás, aportaba decididamente a una mirada más compleja, donde el cuerpo jugaba con otros registros. En ese sentido, más allá de esencialismos, lo que puede asegurarse del soul es que en tanto género de esa nueva (presencia de la) emoción negra hizo del artificio emotivo uno de sus componentes estéticos y político cultural fundamentales.

Si el viejo blues había sido la puesta en escena musical del lamento y el gospel la del fervor

religioso y alabanza, la diversidad de formas de canto y de emociones del soul, al deambular por diferentes afectos y colores emotivos personales, alteraron el molde racista: el negro no sólo sentía sino que su complejidad emotiva impedía el aplanamiento o el estereotipo. O, en todo caso, obligó a construir nuevos porque miles de canciones sobre problemas diarios, amores perdidos, diversiones banales y enunciados románticos permitían a los negros “afirmar su entera complejidad humana” en un registro que excedía largamente las palabras para volverse emociones, cuerpos, sensibilidades (Ward, 1998 243). Euforias, calmas, tristezas, miedos, romanticismos, crudezas, suavidades. Ni la explosión eufórica ni el recurrente desgarró irreparable sino más bien una diversidad de relaciones entre sonidos y afectos. *El soul significó un cambio cultural profundo en el lenguaje y las performances racializadas de las emociones, y en las maneras de valorarlas.* Le hizo a la negritud, la música y las emociones algo que las cambió radicalmente.

Puestas en escena, bailes y recitales

Esas novedades estéticas y subjetivas hicieron que, en palabras de Ward, “*los hermanos y hermanas del soul pensaran que las viejas funciones comunitarias y salvíficas de la religión negra serían encontradas, desde ahora, en los territorios de la cultura popular*” (1998: 247). El asunto excedió a los artistas, el público tuvo un protagonismo en los recitales que habla de nuevas prácticas de escucha, formas de usos y experiencias con la música. El recital se convirtió en una experiencia social que producía “*sensibilidades colectivas*” y nuevas actitudes ante la performance (George, 2008: 1; Stephens, 1984: 21).

Como los artistas, los lugares del *soul* fueron múltiples. Los registros fotográficos y audiovisuales muestran todo tipo de sitios alojando recitales que se anunciaban en flyers y afiches, algunos a color, otros blanco y negro, con fotos, caricaturas o solamente el texto con nombres de artistas, dirección y precio de la entrada. Desde el lujoso Copacabana de New York y las salas de Las Vegas a los grandes lugares de la cultura musical negra (el Apollo de la calle 125 en Harlem, el Regal de Chicago, el Royal de Baltimore, el Howard de Washington), pasando por teatros, salas de cine, colegios, centros comunitarios, gimnasios y escuelas. Y, por supuesto, bares como el Harlem Square Club de Miami, al que Guralnick describe en ocasión de un recital de Sam Cooke en 1963: “*luces de baja intensidad de colores parpadean, un cartel ha sido colgado para anunciar el cumpleaños de alguien, y una decoración de oropeles proclama vivamente el ambiente festivo, transformando la estructura, símil a la de un garage familiar, en un reino de fantasía*”. Junto a esos lugares, el circuito de clubes, salones universitarios y militares, siempre significativos para la música popular norteamericana (Southern, 1983), también hizo lugar al *soul*. Periódicos

estudiantiles de la época anunciaban una y otra vez la llegada de artistas a sus salones, combinando, cuando era posible, grandes nombres nacionales con bandas locales; los destacamentos militares (poblados de reservistas en el contexto de la Guerra de Fría y sus numerosas guerras calientes) alojaban recitales en los cuales no pocas veces eran los propios soldados los que tenían grupos: *The Majesteets*, *Tickled Pink*, *Pharoahs* se contaron entre sus filas. A estos lugares “públicos” se sumaba la trama de zonas menos expuestas, donde el soul era una suerte de himno nacional. Desde bandas tocando en casamientos a fiestas privadas en patios, terrazas y sótanos.

En esos lugares, la “*inflexión espiritual*” de la que hablaba Roy Hamilton excedió los sonidos y las voces y se desparramó en letras, gestos, expresiones y movimientos. Matizando la secularización, invocar a Dios fue un tópico recurrente en las letras: Wilson Pickett compuso, hacia 1964, *In the midnight hour*, teniendo en mente palabras y emociones propias de una religiosidad que, a esa altura de la noche, invocaba algún tipo de existencia divina (BBC, 2008). En su gran hit *People get ready* (1964), *The Impressions* cantaban dos versos absolutamente indistinguibles de la poética gospel: *All you need is faith to hear the diesels hummin' / Don't need no ticket, you just thank the Lord*. Esa presencia del Dios (es importante aclarar) cristiano resurgió algunos años más tarde, cuando Donny Hathaway compuso *Thank you Master for my Soul* (1970), un tema magnífico en el que agradecía al Señor por su alma sobre una melodía en un órgano que podía haber formado parte del mobiliario de cualquier iglesia negra:

Thank You, Master, for my soul / Thank You, Master, for my soul / You gave me food to eat / you kept shoes on my feet / You kept me / Lord, i know (i) haven't been so good this week / but You continue to Bless me / & i just want to take time to thank You, for my soul / Thank You, Master, thank Ya for my soul / Lord, thank Ya, thank Ya, Master, thank Ya for my soul / 'cause you didn't have to hear my moanin' / Lord, You didn't have to hear my groanin' / but You kept me, yeah / you put shoes on my feet, you kept food for me to eat, yeah / & Lord, how You Blessed me / but most of all, thank Ya, Master, for my soul / thank You, thank You / That's alright! / wooooooooo-hoo! / Thank You, Master, Lord, thank You for my soul / thank You for my hands, thank You for my feet / thank You, Lord, thank You for my mind / thank You for my soul / Lord, i know i haven't been so good this week, God / but You kept me / you didn't have to hear my moanin', / You didn't have to hear my groanin', hey-hey / but Lord, You Blessed me / & Lord, i want to thank You / i just got to say "much obliged" to You, Master / 'cause the walls of my room was not the walls of my grave / my bed was not my cooling board (y'all don't know what i'm talkin' 'bout) / my sheet (my sheet) was not my wine (was not my wining sheet) / & i want to say thank Ya, thank You

Además de los sonidos y las letras, las referencias y apropiaciones del gospel tenían traducciones performáticas: Little Milton, Smokey Robinson, Aretha Franklin y Al Green podían semejar pastores en pleno sermón, muchas veces al borde del recitado, otras directamente echando mano de él. Marvin Gaye, hijo de un reverendo, gritaba en sus conciertos “*Lord, have mercy!*” como el mejor *preacher* de barrio. Su estilo tenía tal carga religiosa que, dejando de lado sus letras procaces, sus bailes obscenos y la explosión libidinal que provocaba en su público femenino, algunos pastores lo reconocían como uno de los suyos: por ejemplo el reverendo Jesse Jackson, quien luego de escuchar

What's going on? (1971) dijo que Marvin era “un ministro igual a cualquiera de los hombres que se subían al púlpito” (Time, 1971).

Dedos índice al aire, venas del cuello hinchadas, capas, pañuelos y toallas para secarse la transpiración, lentas caminatas a lo largo del escenario, miradas fijas sobre el público, puños cerrados, sonrisas a medias, chistes, diálogos imaginarios, monólogos, aplausos: el repertorio no dejaba de aludir a los domingos por la mañana. Como las sonoridades y las formas de cantar, las puestas en escena y la relación entre artistas y público aludía en parte a prácticas y eventos religiosos. “Era una liberación física y una redención religiosa”, recuerda James Brown, a la que el público estaba invitado a participar. Como en aquél concierto de Aretha Franklin en 1971, al que el cronista de Ebony Charles Sanders (que acompañó a Aretha durante esa gira con la intención de narrar la experiencia) recordaba como un acontecimiento desbordante, de intensa identificación entre la cantante y los concurrentes:

Podía haber 16000 personas involucradas en algo espiritual con ella, algo parecido al día de Pascuas⁷⁹. Gente de todo tipo que se movía con la música, y que mientras Aretha los elevaba cada vez más, empezaban a gritar y saltar sobre sus asientos. He visto hombres de cincuenta o sesentas años correr hacia el escenario sólo para intentar tocarla. (Saunders, 1971kl).

En esa línea, el historiador y fan del soul, J. Szwed narra su experiencia en un concierto que Ray Charles dio a mediados de la década de los sesentas,

presenciado mayormente por negros. Charles (que ahora tiene un organista y un panderetero) alienta a sus coristas y músicos con 'Tocálo, hijo' y 'Cantála, hija'. Sobre acordes abiertos, él canta, gruñe y silba sus canciones entrelazadas con respuestas del público tales como 'Yeah', 'Muy bien' y 'Es la verdad'. Por un momento, toda la audiencia se une a él en la canción, sumergiéndose en sus ritmos. (1966: 362).

A una audiencia similar, un por entonces muy joven Stevie Wonder les gritaba en 1964 en un concierto en Detroit, su ciudad por adopción: “¡Quiero que aplaudan, que golpeen el piso con sus pies, que salten de aquí para allá, hagan cualquier cosa que quieran hacer!” (Smith, 1998). Esa *estética participativa* (Brackett, 2005: 789) se replica una y otra vez en los registros de los recitales, donde se puede ver a los músicos invitar a la gente a subir al escenario para bailar, cantar o dialogar con ellos o darles consignas, construyendo una canción que “*invitaba a hacer algo*” (Sullivan, 2011: 4). Invitar a la acción y la participación debajo del escenario formaba parte de recursos performáticos que, aunque en mucha menor medida y con otros objetivos que en las freedom songs, estaban pensados para acortar la distancia entre artistas y público. En sus memorias, James Brown se enorgullece de sus innovaciones en los escenarios:

Quería invitar al público a pasar una noche conmigo: mis canciones, mis amigos, mis instrumentos, mis mujeres y mi soul (...) Transformé el vodevil racista de los shows minstrel⁸⁰ en soul negro y, a partir de ahí,

⁷⁹ El resaltado es mío.

⁸⁰ Los *minstrels* eran espectáculos de varieté, bailes, música y sketches satíricos llevados adelante por blancos con la cara pintada de negro. Fueron muy populares durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX (Middleton, 2006).

en una fuerza cultural.

Ese *proyecto de performance envolvente*, que alcanzaría formas más plenas aún en el funk, demostraba que, como también para las *freedom songs*, la situación y la puesta en acto era vital para el soul. De hecho, James Brown convirtió esa inclinación del género en un acto pionero: *Live at the Apollo* (1963) fue el primer disco de la historia de la música que se grabó sin silencios entre las pistas, buscando lograr la mayor cercanía posible entre la asistencia al concierto y la audición del registro. La propuesta había sido rechazada por Nathan King, el dueño del sello en el que por entonces grababa Brown, porque creía que nadie compraría un disco con esas características; decidido a hacerlo, el artista costeó de su bolsillo la grabación (que tuvo lugar en octubre de 1962) y lo lanzó de todas formas. Los efectos demostraron que la idea golpeó un punto sensible y un oído predispuesto: además de ser un éxito en términos de ventas, el experimento se volvió un *modus operandi* frecuente de la producción de discos en vivo, mucho más allá de la música popular negra.

Todos ese repertorio performático, participativo y emocionalmente convocante se expresó también en los diversos bailes que artistas y público desplegaron arriba y abajo de los escenarios. A principios de los años sesentas, Michael Harrington, un sociólogo blanco que investigaba en torno a las condiciones de vida de los negros, escribió sobre la situación del soul en Harlem, New York. En un tono que parece escandalizado, contrabandeaba un elogio: “*En el Teatro Apollo se presentan algunos de los espectáculos menos inhibidos que puedan aparecer en un lugar público en New York*” (1962: 88). Esa desfachatez llevaba a que negros ancianos, acostumbrados a otros modales, se escandalizaran de lo que las jóvenes generaciones afroamericanas eran capaces de hacer y, sobre todo, de mostrar. A Tina Turner, por ejemplo, un cronista de Soul Magazine la describió como una performer “*ágil y con minifalda, sacudiendo y agitando partes de su anatomía que no parecían aptas para moverse tan espectacularmente*”. Ese espectáculo iba un poco más allá del erotismo; sorprendida, una señora llegó a decir que Tina “*parecía bailar como si estuviera teniendo sexo en el escenario*”. Algo que Ray Charles, en cierto sentido, confesaba como probabilidad inscripta en sus conciertos. Sino sobre las tablas, al menos detrás o después: “*la música te puede poner a tono. El ambiente se caldea, los ritmos, las letras y los sentimientos son físicos, no sólo musicales. Con aquel panorama, parece evidente que va a haber sexo*” (2007: 183).

A pesar de esos despliegues y juicios, la energía física podía procesarse en formas intensas pero menos explícitamente sexuales del movimiento. James Brown, por ejemplo, suplementaba su canto apasionado con “*una explosiva puesta en escena que mezclaba cosas de bailarín callejero, boxeador y pastor*” (George, 2008). De hecho, el atletismo inverosímil de Brown decantó en una leyenda: hubo una noche, en el Apollo, que bajó del escenario pesando dos kilos menos que cuando había subido. Los shows de *Sam & Dave*, *Otis Redding* y *Jackson 5* tendían a incorporar saltos,

movimientos de cadera, pasos de baile acelerados, zapateos, inspiraciones y exhalaciones que diseñaban un esquema más bien aeróbico. Ese mismo esquema era el que Arthur Conley desplegaba perfectamente, con adornos acrobáticos como pasarse el micrófono de mano y mano, mirando a los costados, riendo, o pisando el pie del micrófono para que, al balancearse, le permitiera crear una especie de baile con el objeto. Todo eso dotaba al concierto de dinámica. En las ocasiones que decidía cerrar sus recitales con su enorme hit *Sweet Soul Music* (1966), una canción que constituía un festejo del género al que él mismo pertenecía, Conley abandonaba el escenario bailando.

Sin embargo, Harrington, Ray Charles y los adultos mayores ofendidos parecen haber parcializado su mirada de los bailes soul. Así como no todo el soul era un canto crudo, tampoco sus movimientos y pasos encajaron en esa definición. Una cantidad abismal de coreografías y bailes fueron creadas con el objeto, en palabras de Chloe Atkins, él mismo un gran bailarín y coreógrafo de Motown, “*de darle un dramatismo físico a las canciones. [Los músicos] hacían movimientos asociados a lo que la canción tenían para decir*” (Smith, 1998). Y no siempre la canción tenía para decir “sexo” o algún tipo de mensaje “primario” (Scarufi, 2009). Del público que iba en 1973 a ver a Isaac Hayes, que no tenía mucho que ver con lo primario sino más bien con la sofisticación y la delicadeza, con la seducción más que con el mero coito, un periodista escribió que “*lo único que importa es estar ahí, ver cada movimiento que hace. Y cuando suena el último acorde, a medianoche, todos se sienten un poco más humanos*” (Mason, 1973j: 172). Esa humanidad se expresaba, como en las formas de cantar y sentir, en las diferentes posibilidades de movimientos.

Coreografías pretenciosas, como las de Jackie Wilson en *Higher and Higher* (1967), *The Temptations* en *My girl* (1967) y *Cloud Nine* (1969), Jackson 5 en *Dancing Machine* (1974) y las de *The Manhattan* en *Let Just kissed and say goodbye* (1976) refutan la caracterización reduccionista por el flanco de la dificultad. Otras, mientras tanto, la ponían en duda al alejarse de la sensualidad y encaminarse hacia el ridículo, como *The Radiants* en su *Voice Your Choice* (1966), que abusaban de la mímica para representar gestualmente cada palabra de la letra, o hacia la torpeza, como de *Four Tops* haciendo *It's the same old song* (1966), tan descoordinados e infantilizados que los propios cantantes se reían de sí mismos mientras bailaban.

Sin caer en el ridículo o la torpeza, mucha de la experienciaailable de *The Impressions* y *The Supremes*, se alejaba de la sensualidad, y todavía más del sexo, por una vía “ascética”. *The Impressions* cultivaba una cierta dificultad para los movimientos gráciles: en los recitales se los puede ver casi luchando contra sí mismo, limitándose a mover la cabeza durante la canción, refutando en acto el prejuicio de que “*todo negro sabe llevar el ritmo*” (Munro, 2011). *The Supremes*, por su parte, demostraba en *Come see about me* (1964) y *Stop! In the name of love* (1965) que el grupo no se volvió famoso gracias a sus movimientos. En varios registros

audiovisuales de *Stop!...*, cuya letra cuenta la triste historia de un amor en descomposición, se puede ver a las chicas sonriendo insulsamente en el preciso momento en que cantan “*Stop! In the name of love, before you break my heart*”, una línea que no evoca emociones felices (Rudinow, 2010: 16), creando un desfase performático y emotivo (Bardet, 2011). Sus bailes solían limitarse a un delicado y económico movimiento de pies y caderas, y algún juego con manos y brazos que tenía lugar en el otro extremo del mundo en el que vivía Tina Turner. Con ellas, la estereotipada fogosidad afroamericana era refutada y el artificio emotivo del *soul* convertido en una ligereza, algo que les valió tanto críticas como elogios⁸¹.

Sensuales, eróticos, torpes o complejos, los pasos de baile y los movimientos de danza del soul no murieron en la orilla del escenario si no que se inscribieron en los cuerpos de las mujeres y los hombres del público, en una época en que se empezaban a abandonar los patrones rígidos de movimiento y orden al bailar, tendiendo, entre otras cosas, a formas de baile con menos contacto físico entre los partenaires o directamente individuales (Ehrenreich, 2007; Jackson, 2004)⁸². El público marcaba el tono, tal como Sharryn Watts, cronista de la revista Soul de Los Ángeles, creyó necesario remarcar cuando, bajo el título “*The man behind the James Brown Myth*”, reseñó los conciertos que JB dio junto a Bobby Byrd y The Dramatics en el Civic Auditorium de San Francisco durante la semana del 17 al 24 enero de 1972: en sintonía con la estética participativa, para Watts “*el público no había sido meramente receptivo, había sido contribuyente*” (1972: 2).

Esa participación, esa contribución bailada al soul, era motivo de un orgullo que el cantante Richard Temple trató de expresar en su apertura de *That Beatin' Rhythm* (1971) afirmando: “*Ustedes saben, bailar es parte de la vida. Es una de las emociones de los jóvenes de Estados Unidos y son ellos los responsables de instalar la mayoría de los pasos de baile del mundo*”. Víctima o portavoz de una soberbia nacionalista, exageraba; no obstante, era cierto que, en esos años, la invención popular negra dio vida a numerosas formas de mover el cuerpo con la música. Algunas decantaban en “instituciones” o códigos: The Twist, The Fly, The Monkey, The Jerk, The Mashed Potato, The Calypso y The Watusi, del que un anónimo bailarín recuerda que: “*Apareció en los primeros años sesentas. De todos los bailes soul, era el más sexy. Te acercabas a tu pareja femenina y hacías algunos movimientos filosos o te meneabas con ella. No te abrazabas. Yo creo que el baile se originó, como muchos otros, en la calle 125th de Harlem*” (Blindman's Blues, 2004). El hecho de que el ex bailarín subrayara que había otros bailes no sexys y que en el Watusi “no te abrazabas” refuerza la idea de que el soul difícilmente pueda leerse en sencillos términos de sexo y genitalidad, además de poner en evidencia que el género estaba haciendo resonar y volviendo

81 En el capítulo 8 ensayaré algunas explicaciones sobre este asunto.

82 Para un detalle minucioso de los nombres y formas de baile, más allá del Soul, durante los Sesentas en Estados Unidos: <http://parkaavenue.blogspot.com.ar/2013/06/the-dance-crazes-of-sixties.html>.

audibles procesos transformadores de las relaciones interpersonales

Muchas veces estos bailes se inventaban en las pistas y, desde allí, iniciaban un camino hasta el escenario. No era extraño que se les dedicara una canción: en 1960, *Chubby Checker* dedicó al twist su famoso tema homónimo; *The Orlons* honraron al *Watusi* en 1962 con un video donde podían verse blancos y negros bailando “separados pero iguales”⁸³, y *Dee Dee Sharp* a *Mashed Potato* en, precisamente, *Mashed Potato Time* (1962), un hit de millones de ventas entre público blancos y negros cuya letra decía: *Everybody is doin' fine / They dance alone or in a big boss line / And they discovered it's the most, man / The day they did it to Please, Mr. Postman*, en alusión a otra canción, *Please, Mr. Postman*, un corte grabado el año anterior por *The Marvellettes* (un cuarteto soul femenino de Detroit) que había sido un éxito fenomenal, poniendo al sello Motown en el camino del renombre y que, dos años más tarde, versionaría una banda inglesa en ascenso conocida como *The Beatles*⁸⁴.

Con el correr de los años, la centralidad del baile se convirtió en un tópico lírico recurrente del soul. El conjunto de canciones que hablaban de bailar no cesó de ampliarse⁸⁵, lo cual da la pauta de la relevancia que tenía, armando un ida y vuelta entre las canciones, los artistas y el público. Tal vez por eso *Dancing in the streets* (1964), del trío femenino Martha & The Vandellas, editado por Motown, se convirtió en un himno generacional. Al inventario de movimientos que solía distinguir a los temas dedicados a los pasos de bailes, estas tres mujeres de Detroit le sumaron una topología que festejaba la posibilidad de bailar en el espacio público a escala nacional. La canción, cantada en un tono alegre y eufórico, tenía una letra que conformaba “*un listado de las más importantes ciudades negras del país conjugada con un catálogo de estilos negros de baile, que daban la impresión conjunta de una nación cultural negra*”(Ward, 1998: 212), un aspecto clave en los años siguientes, y que decía :

Callin' out around the world, are you ready for a brand new beat? / Summer's here and the time is right for dancin' in the street. / Dancin' in Chicago (dancin' in the street) / Down in New Orleans (dancin' in the street) / In New York City / All we need is music, sweet music, / There'll be music everywhere / There'll be swingin' swayin', and records playin', / Dancin' in the street / Oh it doesn't matter what you wear, just as long as you are there. / So come on every guy, grab a girl, / Everywhere, around the world / There'll be dancin', they're dancin' in the street. / This is an invitation, across the nation, / A chance for folks to meet. / There'll be laughin' singin', and music swingin' / Dancin' in the street / Philadelphia P.A., Baltimore and D.C now, / Can't forget the Motor city, / All we need is music, sweet music / There'll be music everywhere / There'll be swingin' swayin', and records playin', / Dancin' in the street / Oh it doesn't matter what you wear, just as long as you are there. / So come on every guy, grab a girl, / Everywhere, around the world / They're dancin', dancin' in the street / Way down in L.A., every day they're dancin' in the street / Lets form a big strong line, and get in time, / We're dancin' in the street. / Across the ocean blue, me and you / We're dancin n the street.

83 Aspecto que abordaré en el capítulo 11.

84 Para una historia completa del periplo de Mr Postman desde su creación para The Marvelettes a su éxito como parte del repertorio de The Beatles: <http://www.beatlesebooks.com/please-mister-postman>

85 The Contours, *Do you love me?* (1962), Chris Kerner, *The land of 1000 dances* (1962) y Candie & The Kisses (1964), por citar algunos.

Junto a su ecumenismo danzante (aunque nacionalmente limitado), el llamado a la expresión, la reunión y el fortalecimiento parecían dialogar con figuras y fenómenos que en ese mismo momento signaban los discursos y conflictos raciales. Aunque el trío y los compositores (Brian Holland, Lamont Dozier y Eddie Holland) negaron haber considerado esa relación al momento de componerla, lo cierto es que el público sensible a las agendas raciales en curso la significó como una declinaciónailable del Movimiento. Como sea, había algo en los bailes, los conciertos y los climas del soul que, más allá de la discursividad política, ponía en crisis zonas sólidas del racismo y la segregación, de los estereotipos y las expectativas, al configurar la apertura de todo un campo expresivo afroamericano.

A propósito de ello, el cierre de un concierto de 1967 de Sam & Dave, un dúo newyorkino famoso por sus recitales, sintetiza las líneas de fuerzas que constituyeron al soul como nueva música de nuevos negros. Sobre el final de *Hold on I'm coming*, uno de los hits más importantes de la historia del género, editado ese mismo año por Stax, la banda entra en un breakdown de bajo, vientos y batería. Montado en esa marea sonora repetitiva, Sam comienza a interpelar al público, entre los que se ven negros y blancos sentados juntos en primera fila, repitiendo la expresión “*Do me a favor!*”. El público grita “*Yeah!*”. Durante unos momentos todo tiene aire de *call & response* entre pastor y fieles. Luego, Sam grita “*Stand up!*”. La gente, hasta entonces sentada, se levanta de golpe y aplaude, marcando el ritmo. El baile está al borde de comenzar pero guardias de seguridad pasan empujando a la gente, evitando que se acerquen al escenario y, aparentemente, de que bailen. Desafiando claramente esas condiciones, Sam se baja del escenario y se acerca bailando a la gente, mientras la policía intenta mantener separados a público de artistas, tarea en la que fracasa. La gente y los artistas bailan, algunos con estilo, otros a duras penas, pero todos buscando *alimentar expresivamente* ese espacio y ese tiempo. El Soul fue ese complejo de fuerzas heterogéneas, sonidos, cantos, performances y bailes que, redefiniendo los límites sonoros de la música popular negra y presentándose como el ámbito la expresión de múltiples emociones y afectos, contribuyó a transformar y exponer la complejidad humana de la población negra.

Capítulo 6.

Funk: un mundo de grooves orgullosos.

Un género patchwork

Desde 1959, y durante más de una década, una banda de sesionistas participó, sin figurar en los créditos, en todos los temas que grababa el sello Motown: se llamaba Funk Brothers. Cuando bautizaron la formación no fue por pioneros ni por profetas: estaban mirando hacia el pasado. La palabra “funk”, que no había alcanzado el poder de dar nombre a un género, seguía siendo una noción ligada a sus sentidos previos, algunos deudores del período esclavista, que la vinculaban al sudor y el mal olor, otros a la escena del jazz de principios de los cincuenta (Vincent, 1995).

Pocos años más tarde, hacia el último tercio de los años sesentas, diferentes innovaciones musicales, muchas de las cuales se dieron desde el *soul*, se condensaron alrededor del nombre “*funk*”, de modo que esa palabra tomó sentidos inéditos y abarcó sonidos radicalmente nuevos. No se trató de una sustitución del *soul*; de hecho, este género no estaba pasando de moda ni dejando de producir innovaciones: desde finales de los años sesentas una reinvención -más orquestada- se convirtió en un sonido masivo que gobernó parte de los años setentas (Jackson, 2004). No obstante, el género estaba dejando de ser la principal referencia estilística en la nueva música popular negra.

Es por ello que la historia del funk se puede rastrear siguiendo la ruta que he trazado hasta ahora para el *soul* para tomar, luego, una bifurcación. Y aunque, a diferencia de las *freedom songs* (nacidas en el sur del país) y del *soul* (aparecido, simultáneamente, en el norte automotriz y el sur agroindustrial), el funk creció en una dispersión geográfica (Los Ángeles, New York, Cincinnati, Detroit), ese camino tendrá sin dudas, las marcas de James Brown y sus temas parteaguas: *Out of sight* (1964) y *Papa's got a brand new bag* (1965). El padrino del *soul* fue el padre del funk porque en esos temas los cambios de acordes casi no existían mientras que los elementos rítmicos, ya importantes en el *soul*, se volvieron ellos mismos la canción (Palmer en George, 2008: 101). El propio Brown (2008) sostiene que su secreto estuvo en cambiar el acento rítmico, pasándolo del segundo y cuarto golpe al primero y el tercero, dando vida así a lo que llamó “El Uno”. De allí en más, Brown hizo un uso intensivo del recurso que lo llevó a marcar las reglas del juego funk durante casi una década a través de piezas como *Ain't that a groove* (1966), *Ain't it funky now* (1969), *Get Up (I feel like being a) Sex machine* (1970) y *The Payback* (1974). De su encuentro con “el Uno” y sus características George Clinton, cerebro delante y detrás de Funkadelic Parliament, otra banda clave del período, contaba en una entrevista que

Bootsy [Collins, guitarrista de Funkadelic] me enseñó ese ritmo, el Uno. Bootsy vino con todas esas teorías de James Brown y yo me atiborré de ellas y las conservé. 'En el uno, armémonos en el uno. Uno, dos, tres,

cuatro. Uno, dos, tres, cuatro. Uno'. Y, entonces, cuando todo está en el uno todo el mundo toca lo mismo. Es mucho más grande cuando todos están tocando. Suena fuerte, no importa lo que sea. (Smith, 2005).

Sin embargo, la insistencia de James Brown en reclamar la paternidad exclusiva del funk podría chocar con algunas otras aspiraciones y experiencias. Por ejemplo, las de *The Packers*, una banda oriunda de Memphis. En 1965, un sello llamado *Pure Soul Music* les editó un tema que llegó al séptimo puesto del chart de Billboard, *Hole in the wall*. El título tiene una precisión quirúrgica: agujereando la pared del soul, el tema está en el borde del funk; de hecho, es difícil evitar la tentación de verlo premonitoriamente. Al año siguiente, aprovechando el éxito del single, lanzaron su disco titulándolo *Hole in the wall*. Con once canciones, confirmaban lo anunciado. Cuando en 1968, editaron *Soul Time* por Tangerine Records, nadie se hubiera opuesto a que el single se llamara *Funk Time*. El tema se precipita en los nuevos sonidos. Solos de saxos, un bajo gordo y caminante, palmas y gritos masculinos y femeninos dan al tema una característica festiva, muy funky.

En ese sentido, hay que subrayar que *las derivaciones soul hacia el funk fueron múltiples* y difícilmente puedan ser adjudicadas a un único artista. De hecho, la bifurcación respecto al soul que tuvo lugar en ciertas obras de 1967 refuerza esta imagen: *Cold Sweat*, del propio James Brown, los bajos de Larry Graham en *A Whole New Thing*, el disco debut de *Sly & the Family Stone* y los primeros signos de funk en una banda hasta entonces soul, *Isley Brothers*, aportaron elementos esenciales al nuevo género: síncopas, polirritimias, arreglos de instrumentos subordinados al ritmo, bajos tocados con el pulgar (Vincent, 2013). Ese mismo año, como una suerte de corolario lingüístico de la novedad, *Dyke & the Blazers*, una banda de Buffalo, New York, sacó *Funky Broadway*, una canción en la que la palabra “funk” se filtró, por primera vez, en un título y en una letra que arman una escena urbana, nocturna, festiva y erótica. El tema ofrecía una polirritmia marcada por las trompetas, el órgano y la batería, sobre la cual la voz de Arlester Christian, cruda, quejosa y con picos de agudos, parece arrastrarse sobre el piso sonoro, en lo que podría ser el encuentro entre un baladista soul y una banda funk.

Every town I go in, there's a street / Name of the street / Funky, Funky Broadway / Down on Broadway / There's a nightclub / Now, now, name of the nightclub, now baby / Funky, Funky Broadway / Down on Broadway / There's a crowd, now / Name of the crowd, baby / Broadway Crowd / Down on Broadway, ya / There's a dance step, ha / Name of the dance / Funky, Funky Broadway / Wiggle your legs now, baby / Shake your head up / Do the shing-a-ling now, baby / Shake, shake, shake, now / You don't know, baby / You don't know now, woman / Do the Funky Broadway / Lord have mercy / Oh, you got me feelin' alright / Dirty filthy Broadway / Don't I like Broadway, ha / At Broadway, look-ee here / Down Broadway, there's a woman / Name of the woman, ha / Broadway Woman / Down on Broadway, yeah / There's a man, ha / Name of the man, now

Como una década antes con el pasaje del r&b al soul, la aparición del funk produjo una migración estética considerable. *The Impressions*, *Isley Brothers* y *Gladys Knight*, consumadas formaciones soul, recompusieron sus sonidos bajo la nueva estrella. Un camino similar recorrieron

Joe Tex, Parliament y Stevie Wonder. Los cambios podían ser parciales (los artistas no se desprendían completamente de sus sonidos soul) o bien rotundos y sorprendentes, como los que la crítica de música negra Phyl Garland vio en Patti Labelle & The Blueberries y que la llevó a advertir en *Sounds*, su icónica columna de crítica musical en la revista *Ebony*, que:

Luego de doce años siguen juntas pero no se hagan la idea de que están entre las ciudadanas ancianas del Soul, cojeando por ahí con sus últimos doo woops. Nada más lejos. Han venido con un sonido nuevo que toca el fondo de la olla del soul y lo hace burbujear como un brebaje irresistible (Garland, 1974b: 25).

Juntos a esas migraciones y reconfiguraciones tuvo lugar un parto múltiple a lo largo y ancho del país que pobló de centenares de nombres propios el mapa funk: desde estrellas como *The Meters*, *Ohio Players*, *Funkadelic*, *Kool & The Gang*, *Earth, Winde & Fire* y *KC and the Sunshine Band* a los ignotos *The Majestics Arrows*, *The Fantoms* y *The Kats*, pasando por las ligas medias donde podrían encontrarse *The Gators*, *The Rimshots*, *Pleasure*, *Captain Sky* y *Marva Whitney*.

Tal como dijo Fred Wesley, compositor, arreglador y trombonista de James Brown desde finales de los sesentas hasta mediados de los setentas (cuando comenzó a arreglar temas para *Funkadelic Parliament*): “si tenés una línea de bajo sincopada, un respaldo muy muy fuerte de la batería, una contralínea de guitarra o de teclado y alguien cantando souleadamente arriba de todo eso en un estilo gospel, entonces tenés funk”; pero no era sencillo llegar a eso (Wesley, 2002: 24). Aquel “brebaje irresistible” fue un género complejo, no tenía nada de sencillo ni le faltaban ambiciones. Tal como ha sostenido Peter Shapiro (2011: 139), “aunque es percibido como suelto, libre y fluido, lo cierto es que el funk es tan rígido como cualquier motor de corriente continua”. Los contrapuntos y polirritmias daban la sensación de que cada caminante decidía sus pasos pero lo cierto es que la atención que exigía ese diálogo complejo hizo del funk un género que requería *expertise*. No es casual que grandes instrumentistas provenientes del jazz, como Miles Davis, King Curtis, Herbie Hancock, Maceo Parker, hayan sido capturados por los desafíos musicales del funk. Era, en palabras de Vincent (1996), “demasiado caliente y negro para ser rock, demasiado positivo para ser blues y demasiado salvaje para ser soul”⁸⁶.

El ritmo, como vimos, era el componente troncal. Además de que la sección rítmica incrementó sus instrumentos y su demografía, las formas de tocar también cambiaron. En este punto podía verse una diferencia entre el soul y el funk: mientras el primero recurría poco síncopas y estaba construido fundamentalmente en corcheas, el segundo hacía un uso mucho más intensivo y protagónico de las síncopas al tiempo que se basaba en una estructura en semicorcheas (Danielsen, 2010: 18), lo cual le daba una impronta ensamblada, enérgica y articulada. La guitarra, por su parte, era tocada, generalmente, en un tono brillante y con un estilo *staccato*. Esta técnica la convertía en

86 “Caliente, negro, positivo, salvaje” son adjetivos que podrían referir sin problemas a los estereotipos racistas. En el capítulo 9 mostraré cómo una buena parte del funk se apropió de esos estereotipos para construir una nueva negritud.

un instrumento percusivo: “*un ataque cortante y claro, seguido de una decadencia rápida y muy poco sustain*” (Hughes, 2003).

En ese avance de lo rítmico, una de las estrellas del funk fue el bajo eléctrico. El instrumento se hizo un lugar y creó “un nuevo lenguaje”, caracterizado por el uso intenso de síncopas y nuevas técnicas de toque (Banfield, 2011). El impacto fue profundo; Quincy Jones, compositor y músico, recuerda que “*cuando fue introducido el bajo, el resto de los instrumentos se tuvo que sentar en el asiento de atrás*” (George, 1988, 38). En efecto, en sus grandes bajistas, el funk tuvo su columna vertebral y su sello propio. El *double thumbing*, mediante el cual, el dedo pulgar toca primero una cuerda y luego la inmediatamente superior, le imprimió una dinámica potente y dialógica. Primero con James Brown y luego con Funkadelic, Bootsy Collins le aportó al género un uso dominante del recurso y, por transitiva, un nuevo protagonismo al instrumento. Quizá la noción de *groove*, entendida como “*un adjetivo que describe una cualidad rítmica firme, emocionalmente comunicativa y sentimental*” (Urban Dictionary, 2015) haya encontrado en Collins una declinación poderosa y en el funk su territorio preferido. Su ejemplo cundió hasta volverse “lo funk del funk”. Por su parte, con Larry Graham (*Sly & The Family Stone*, *Betty Davis* y *Graham Central Station*) el bajo funk fue causa de la invención del *slappin'*, una técnica que consiste en golpear con el costado del pulgar las cuerdas agudas mientras, con el índice, se estiran y luego se sueltan las cuerdas graves de forma tal de hacerlas golpear contra la caja del instrumento⁸⁷. Esas técnicas, y sus utilidades específicas por las cientos de bandas que aparecieron desde finales de los sesentas, definieron en gran medida el espacio sonoro singular del funk.

En ese proceso, el género fue también activo en la incorporación de nuevos instrumentos. Percusiones africanas y cajas de ritmos cubrían un espectro rítmico que iba desde la artesanía africana (o afro) a la fabricación tecnológica europea, estadounidense o japonesa. Las congas conviviendo con la caja de ritmos hicieron célebre a Timmy Thomas, quien las utilizó en *Why can we live together?* (1973). Junto a esos recursos percusivos, teclados y sintetizadores se encumbraron entre los artífices del sonido funk. El Clavinet, por ejemplo, un clavicordio amplificado eléctricamente que fabricó la empresa Hohner de Trossingen, Alemania Occidental, entre 1964 y los primeros años ochentas. El instrumento había sido pensado por sus fabricantes para músicos dedicados a la música clásica y tradicional europea. Sus usos lo desviaron; el Clavinet se volvió un instrumento frecuente en el funk, para acompañamientos y solos. Claude 'Coffee' Cave II, tecladista de *Mandrill* lo usaba desafortunadamente en el tema *Mandrill* (1971); hubo otros grandes ejemplos: Billy Preston en *Outa-Space* (1971), *Keep On Truckin* (1973) del ex-Temptations Eddie Kendricks

⁸⁷ El propio Graham cuenta que esa técnica fue el modo que tuvo de subsanar la ausencia de batería en una banda familiar que integró de adolescente (PeterStip, 2015).

y las manos de Herhall Happiness Kennedy en *Hair*, de *Graham Central Station*. De todos aquellos que lo tocaron, probablemente Stevie Wonder sea el más reconocido y recordado. Sus *Superstition* (1972) y *Higher ground* (1973) hicieron del Clavinet un instrumento que cumplía funciones de bajo, aportando unos timbres electrónicos que alejaban al funk de una supuesta tradición (Hughes, 2003: 124). No habría funk sin tecnologías e instrumentos electrónicos.

Junto al Clavinet, los sintetizadores analógicos fueron otros instrumentos frecuentes que profundizaron la ruta electrónica. Por ella anduvieron Syl Johnson, con su versión de *Come Together* (1971) de The Beatles, Shuggie Otis con *Outta my head* (1974), *Lakeside* con casi todo lo que hizo desde mediados de los setentas y Cameo con su segundo disco *We all know who we are* (1978). Unos y otros planteaban desafíos estéticos, sobre los cuales el pianista Herbie Hancock -un hito del funk y luego del jazz- reflexionó a partir del uso que dio a los sintetizadores en otro disco decisivo, *Head Hunters* (1973). A propósito del asunto, Hancock comentaba, en una entrevista, las relaciones creativas que mantenía con los sintetizadores:

Para producir matices en un sintetizador tenemos que usar controles a los que no estamos acostumbrados. Si se siente demasiado mecánico para mí, afectará negativamente mi toque, a menos que quiera producir un sonido mecánico.

Aprender a usar instrumentos electrónicos no es una acción que abone la idea *enraizada* del funk; en cambio, los recursos y aprendizajes necesarios muestran que el género no desandaba ninguna “vía natural” sino que coqueteaba con los últimos inventos en tecnologías del sonido⁸⁸.

Mientras el soul blandió una deuda, o una herencia, interracial a través de sus citas y referencias al gospel y, en menor medida, al blues, el funk prestó un oído a la psicodelia blanca y las experimentaciones aledañas que estaban teniendo lugar en el rock blanco. Al respecto, Sly Stone aseguró que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el disco de The Beatles, tuvo una repercusión notable en sus inquietudes y recursos musicales (Selvin, 1998). La resonancia psicodélica excedió a la familia Stone, otras bandas funk fueron permeables a la contracultura blanca, nunca escondieron su interés ni sus influencias psicodélicas; en cambio lo patentizaron en piezas como *Spill That Wine* (1970), de War; el maravilloso cover de *Ohio Machine Gun* de Jimi Hendrix a cargo de Isley Brothers (1971), *It Just Began* (1972), de The Jimmy Castor Bunch; *Super Natural* (1973), de Edwin Birdsong y *Cosmic Truth* (1975), de The Undisputed Truth.

Entre todas las experiencias entre el funk y la psicodelia, *Funkadelic* fue sin dudas uno de los puntos más alto del encuentro. George Clinton, su líder y director creativo, expresaba su admiración por esos sonidos distorsionados, los efectos en las voces, las texturas y las baterías

⁸⁸ Desde otra perspectiva, en el capítulo 9 analizaré este aspecto cuando me detenga en las representaciones de la negritud vinculadas al cosmos, el futuro y la tecnologías electrónicas y no a la tierra, el pasado y lo rural o eléctrico.

reverberadas (Smith, 2005). Su banda, una población inestable de no menos de diez personas, profundizó la línea lisérgica del funk en temas como *Maggot Brain* (1971), *You can't miss what you can't measure* (1973), *Let's Take It To The Stage* (1975) o *Hardcore Jollies* (1976). Cada uno de ellos torna algo risibles las proclamas puristas sobre el funk que lo presentan como una entidad plegada sobre los saberes y tradiciones musicales negras (George, 1988; Vincent, 1995). La acepción esencialista de negritud que se deriva de esa mirada pierde fuerza frente a estas constataciones del interés por otros sonidos y géneros, que demuestra la compleja construcción de la negritud en la música negra.

Es sobre el privilegio otorgado a los bajos particularmente percusivos, la incorporación de nuevos instrumentos y una atención a las novedades del rock psicodélico que forjaron en parte la estética musical que le fue propia, que hay que comprender la apertura y curiosidad (más que un saber o una repetición) del funk hacia la música africana. Si las *freedom songs* se alimentaron de los *spirituals* y la música de radios y el soul retrabajó el sonido gospel, el funk buscó elementos (no fórmulas) más allá de las fronteras geográficas estadounidenses, en el espacio del Atlántico Negro o, al menos, en una idea del mismo (Gilroy, 1993). En ese sentido, el género amplió el repertorio musical definido como música afroamericana. Esos africanismos (Mausltby, 2005) se reprodujeron a lo largo de los años en una gran cantidad de canciones y discos y se podían oír en bandas como *War*, *Ohio Players*, *Lafayette Afro Rock Band* y *Mandrill*⁸⁹. De ésta última, Kenneth Highsmith recuerda la primera vez que los vio, a comienzos de los setentas, en Philadelphia: “*Estaba hipnotizado. Eso era auténtica música africana*”. Sin embargo, a pesar de esas certezas étnicas, es difícil homologar las bandas funk a la consecución de una autenticidad africana⁹⁰. Lo que puede afirmarse, en cambio, es que el funk abrió nuevas puertas a los intercambios musicales y las exploraciones estéticas que referían (muchas veces idealizadamente) al África. De esa manera, los africanismos, más que elementos africanos *per se*, pueden ser considerados resultantes de una invención afroamericana: un modo de intervención cultural que busca construir una procedencia como forma estética de existencia en un contexto social racializado (Tagg, 1989).

La desconexión, o mejor, la diferencia entre las dos orillas del Atlántico se hizo patente en 1974 cuando, en ocasión de un megarecital en Zaire (actualmente la República Democrática del Congo), los músicos de James Brown (junto a los de una joven Celia Cruz) se pasearon por la ciudad de Kinshasa y entraron en contacto con los músicos callejeros. Cuando éstos últimos les acercaron los instrumentos locales, algunos de cuerdas y otros de percusión, los músicos del otro lado del Atlántico, demostraron su total ignorancia al respecto. No los conocían; no sabían cómo

89 En el capítulo 9 veremos esos africanismos configurando parte de la cultura visual y las estéticas funk.

90 En el caso de Mandrill es todavía más complicado: sus influencias latinas y caribeñas son evidentes.

tocarlos. Los nativos, entonces, les enseñaron. La escena arma una imagen que, más que el retorno afroamericano a las raíces, presenta un terreno de diferencias que son puestas a trabajar culturalmente (Levy-Hinte, 2008). En ese sentido, mientras las referencias de las *freedom songs* y el *soul* eran hegemonícamente nacionales, el funk propició (concreta o imaginariamente) elementos para la configuración, en Estados Unidos, de una nueva expresión musical del Atlántico Negro, ese espacio plurisecular que la experiencia de la esclavitud había inaugurado y que la diáspora conformó como una zona cultural posible.

Un ejemplo sonoro que sintetizó ese imaginario repliegue sobre lo esencial y el efectivo despliegue de hibridaciones fue el disco *African Rhythms* (1975), de *Oneness of Juju*, una banda liderada por James "Plunky" Branch que llegó a abrir recitales de *Patti Labelle*, *Ray Charles* y *Earth Wind & Fire*, entre otros. Invocar la "unicidad a los Juju", unos amuletos y palabras que funcionaban como elementos de brujería en la costa oeste de África, podría pensarse como una demostración de la fuerza de las costumbres y tradiciones. En efecto, el disco se abre con unas percusiones sobre las cuales una voz masculina (seguramente la de Branch) dice, en tono solemne, "estos son ritmos africanos, que nos han llegado desde las antiguas tradiciones africanas. Siéntalos, aplaudan, pónganse de pie". Inmediatamente después esa invocación, que parece traer la aldea africana, el cuadro se trastorna completamente. La referencia a la tradición se diluye en una corriente de vida industrial, eléctrica y electrónica: guitarras con *waw waw*, trompetas, voces filtradas, estribillos pop. La letra insiste sobre lo africano (*African rhythms makin' clap your hands / African rhythms should make you wanna dance / Let the rhythms take you to the truth, Africa*) pero esa invocación, que se presenta como retorno al legado, acababa siendo una excusa (o un discurso) para un proceso creativo. En *Oneness of Juju*, como en tantas otras formaciones, tuvo lugar el nacimiento y crecimiento de "un nuevo tipo de *Rhythm & Blues*, un mundo de *grooves* supernaturales" (Leeds and Weigner, 1996).

Como en las *freedom songs* y el *soul*, el canto fue materia de invenciones en el *funk* y no quedó exento de modificaciones. Si el *soul*, como otros géneros populares, se basaba en uno o varios vocalistas mientras los músicos solían quedar atrás en importancia performática, con el funk esa disposición estética musical fue profundamente afectada (Vincent, 1995; Ward, 1998). Por un lado, yendo a formaciones más colectivas que produjeron la relativa disolución del cantante individual en la banda. Por otro, porque estableció nuevas relaciones entre el canto y la música, favoreciendo una interacción permanente y dinámica entre aquél y los músicos, propiciando un "proceso compositivo colaborativo" (White, 1977: 7) que, al prestar más atención a lo instrumental, liberó un campo expresivo.

En ocasiones, la disolución de la voz cantante en la banda y el canto colectivo llevó a piezas

profundamente conmovedoras, como *Ship Ahoy* (1973), con la cual el trío O'Jays quiso recordar la traumática experiencia de viajar en un barco negrero hacia un destino de esclavitud. Tampoco faltaron, en otra muestra de afinidad con la psicodelia, los trances y las lisergias: *I wanna thank u falettin be mice elf again* (1969), de Sly & The Family Stone; *Funky Dollar Bill* (1970) y *March to the witches' castle* (1973), de Funkadelic Parliament; las extensas *Skin Tight* y *Fire* (ambos de 1974), de Ohio Players y los ya mencionados Oneness of Juju haciendo *Liberation dues* (1975). Esa difuminación llevó a un recurrente uso del canto colectivo y la participación de todos los músicos en escenas de alto dramatismo, un aspecto que acercó al funk a las freedom songs. Por ejemplo, en uno de los temas paradigmáticos del género, *Say It Loud, I'm Black and I'm Proud* (1968), James Brown “quería que sonara con si hubiera un millón de personas cantando conmigo en el estudio. Le pedí a todos los que participaban en la grabación que trajeran a sus amigos, familiares, a todo el mundo que conocieran” (Brown, 2008: 125)⁹¹. Aquella estética participativa, que las freedom songs y el soul habían explorado intensamente, se continuó en el funk. Los músicos de Funkadelic, por ejemplo, opinaban que el éxito de *We Want The Funk/ Give Up The Funk (Tear The Roof Off The Sucker)* (1976) radicaba en esa estética colectiva: “Una frase como 'Queremos el funk' puede ser lo más cursi del mundo pero cuando todo el mundo la está cantando a la vez se llena de poder”.

Esa suerte de *invitación* devino un rasgo estético que acabo desplazando al cantante del centro de la escena. Unas veces la invitación era a sumarse a la euforia, como en el caso de las canciones *Caesar's Palace*, de Charles Wright and the Watts 103rd street Rhythm Band (1970), *Party Time*, de The Masters (1974) o *Soul fingers* (1968), de Bar Kays. En estos casos lo colectivo del canto funk se expresaba en una multiplicidad de voces, yendo de la figura al fondo, y viceversa, a lo largo de los temas. El efecto general era el de “gente en una fiesta”; una fiesta, más precisamente, urbana, metropolitana⁹². Murmullos, gritos, risas, fragmentos de conversaciones (como si fueran diálogos a gritos de un balcón a otro), alguna voz que se sobreponía por sobre las demás. Esa estética del canto grupal (donde había más que canto *stricto sensu*) tenía en el funk un uso afín al de las freedom songs, aunque imaginario: involucrar, situar a la canción en una escena de sociabilidad, provocar una imagen multitudinaria del hecho musical (Copland, 1952). Ese efecto de grupalidad y multitud no se agotó en la creación musical y los cantos sino que fue la matriz de un momento y una expresión decisiva del funk como performance y uso: la fiesta.

91 Para volver sobre la distancia entre expresión y autenticidad que vimos en el apartado del soul, es interesante marcar que, muchos de los integrantes de ese coro ad hoc eran niños blancos, hijos de los productores e ingenieros de sonido afectados al disco de Brown.

92 Agradezco a Mariel Ghilino este señalamiento.

La fiesta y los bailes funk

En su migración funk, James Brown nunca abandonó la estrategia que había creado a principios de los sesentas: ofrecer recitales frenéticos, casi sin cortes, que lograran no sólo atraer y mantener la atención de los presentes sino colocarlos en una situación en la que no tuvieran otra opción que sumarse al despliegue enérgico del cantante y su banda. El cierre de su recital en el teatro Olympia en 1971 es ilustrativo: uno de sus músicos toma un micrófono y se acomoda junto a Brown, mientras la banda toca *Get up, Get into it, Get involved* (1971) a un ritmo más acelerado que la versión de estudio; Phelps "Catfish" Collins va arengando a la gente a que se levante y baile. Mueve las manos y los brazos al modo (universal) de pedir que alguien se ponga de pie. Y la gente, negros y blancos, responde: baila, agita los puños, algunos sonríen, otros seriamente, algunos desahogados, otros ensimismados. Durante varios minutos se repite el *breakdown*, los gritos, las arengas. De golpe, Brown decide abandonar el escenario. Pero la banda no se detiene, continua contagiando su furia a los presentes. Unos minutos más tarde, sin que la música se haya detenido o aminorado, Brown vuelve al escenario y retoma su canto, la intensidad, si fuera posible, sube un grado y la máquina avanza así hasta el final.

Algo similar era el panorama cuando el presentador de *Funkadelic* abría los recitales de la gira *The Mothership Connection* de 1976. En el momento en que gritaba “¡Directamente desde Chocolate City, Parliament Funkadelic!”⁹³, la gente entraba en éxtasis. A un largo relato de los orígenes míticos del funk (del que hablaré en el capítulo 9) le sucedía *Cosmic Slop* (1973) y, luego, otros doce temas que se extendían durante una hora y media. La puesta en escena era demoledora: cada músico tenía un atuendo absolutamente singular y grotesco, luces focalizadas y tenues daban al ambiente tonos verdes, amarillos, azules y rojos, escaleras y estructuras se coronaban en una gran nave espacial (la Nave Madre de la Conexión...) que bajaba, enloqueciendo a los presentes. El tono general era más bien aeróbico, como apresurado o impaciente. Escenas como éstas fueron frecuentes en los conciertos. Los recitales de *Ohio Players*, *Earth, Wind & Fire*, *Lakeside*, *Cameo* se convirtieron en maratones arriba y abajo del escenario.

Apuntalados en los largos temas que caracterizaron al género (que podían durar una media hora en las ocasiones de recitales), tan diferentes de las canciones soul, un recital de funk podía convertirse en un largo estado de trance. Incluso de acciones conjuntas: en otro concierto de *Funkadelic*, esta vez en 1978 en el teatro Capitol de Passaic, New Jersey, George Clinton se paseó por el escenario pidiéndole a la gente que pusiera sus manos sobre sus cabezas mientras los invitaba a gritar “*Shit! Goddamn! Get off your ass and jam!*”, el estribillo del tema homónimo grabado en 1975. La escena se extiende por más de diez minutos (en un recital que duró tres horas...), durante

93 Veremos más adelante la importancia, en el funk, de una imagen envolvente de la música y sus símbolos.

los cuales Clinton compartió el micrófono con los concurrentes pegados al escenario. Cada uno de aquellos a los que Clinton les ponía el micrófono delante tenía la oportunidad de gritar la frase sobre el *riff* de guitarra de Eddie Hazel, que llegado cierto punto parece que se va a extender por toda la eternidad. Como las freedom songs y el soul, pero en un esquema mucho más cargado, abundaban los diálogos con el público, los gritos, los silbidos. La escena tiene, consecuentemente, muchos componentes del viejo y querido gospel, remachados en una frase con la que Clinton agita la participación colectiva: “*Tenemos algunos no creyentes esta noche, ¡quiero a todos gritando!*”.

Tan diferente y similar a la vez a Curtis Mayfield, cuya fuerza no estaba en la expresión ni en la arenga del público sino en una imagen de *dominio* esas fuerzas, de paz y tranquilidad (Peretti, 2009). Como pocos, Mayfield encarnó la definición, tan cara al funk, de *cool*. Un tipo “fresco”, autocontrolado, cuya medida se vuelve una especie de ética (George, 2014). En un concierto dado hacia 1972 en el teatro de la Universidad de Hofstra (New York), en el cual Mayfield tocó todos los temas de *Super Fly*, su exitosísimo disco reciente y referencia ineludible a la hora de ver las relaciones del funk con el cine, Curtis y sus músicos apenas se mueven, sacudiendo las cabezas y los hombros, en una honra física al *groove*. Sin embargo, el recital es, a su manera, arrollador: construye una experiencia grupal que tiene algo amistoso y relajado. El público, ciertamente, baila, grita y aplaude, completamente capturado por el carisma de Mayfield que, cuando habla, busca, más que una respuesta, comunicar una idea o impresión. La participación del público no se da bajo la forma del baile o el diálogo con los artistas sino como un ingreso a un mundo en el que son bienvenidos. Mayfield es un anfitrión, y la escena que se diseña no es de desborde sino, lo contrario, de contención. Un rasgo adjudicable también a los recitales de Herbie Hancock cuando, hacia mediados de los años setentas, el pianista/tecladista y su banda *The Headhunters* dieron con un sonido y una puesta en escena que llevaba al público a un ambiente de relajación, suaves movimientos de cabezas y una sensación *funky* de control de la situación.

Si, como vimos, el soul había construido una puesta en escena interesada en la profundidad emotiva del artista y, por ende, en la posibilidad de una expresión de sentimientos y sensaciones múltiples, el funk fue, aunque aledaño, por otro camino. Un camino cuyo sentido estaba en un impulso eléctrico (Bolden, 2008), en una provocación no agresiva. Más que una expresión comunitaria o emotiva de la negritud, *el funk fue la exploración de la energía y los deseos en su afirmaciones y ambivalencias*. Las percusiones encendidas, los bajos gordos y gomosos que golpeaban los pechos, los *riffs* de guitarra y una carga y modulación energética pocas veces vista arriba y abajo de los escenarios hicieron del funk la posibilidad de una nueva fiesta en la música popular negra. Esa fiesta acarreó novedades significativas para las experiencias y representaciones de las negritudes. En ese sentido, la idea de Ward (1998), según la cual el cuerpo de la fiesta *funk*

fue un mero cuerpo hipersexualido, no parece precisa. Si bien muy diferente al crooner del jazz o al grupo vocal o los cantantes baladistas del soul, el funk formuló condiciones para nuevas negritudes que excedieron al macho semental y la mujer sumisa de los que habla Ward.

Primeramente, el funk propició un desplazamiento del énfasis del alma, lo emotivo, lo inmaterial, al cuerpo, su sudor, sus sensaciones, sus movimientos. Pero ese desplazamiento, “*esa transición de los agudos a los bajos, de la voz al cuerpo, de lo emocional a la motricidad*” (Hanson, 2008: 350) no fue una oposición: como vimos, al soul nunca le faltó cuerpo (abundó en performances y bailes); como veremos, el funk tampoco careció de espiritualidad. Pero uno y otro organizaron diversamente esas relaciones. La imagen se aclara con unas palabras: cuando, en 1970, *Funkadelic* sacó un disco titulado, imperativamente, *Free your mind and your ass will follow*, subvertía esa relación de profundidad y expresión que el soul había construido hasta entonces. Aquí, más que expresar algo profundo se trataba de reorganizar las energías y las ideas. El primer tema, llamado como el disco, era una pieza de diez minutos de pura lisergia funk hecha de guitarras distorsionadas, bajos y gritos que en ciertos momentos parecían disgregarse en un caos sonoro y en otros, confluir en un punto común. Clinton, medio pastor, medio yonqui, exclama:

Free your mind and your ass will follow / The kingdom of heaven is within / Open up your funky mind and you can fly / Free your mind and your ass will follow / The kingdom of heaven is within / Freedom is free of the need to be free / Free your mind and your ass will follow / The kingdom of heaven is within / I have never, never never / Never in my life / Have this gettin' to me / Free your mind and your ass will follow / Not like you / You are as free as you want to be (your ass will follow) / Well, I discovered that this life that was given to me / Is not really mine (Free your mind and your ass will follow) / If it were mine, I would have fun all of the time (...)

Más expresarse, se trataba de liberarse. Y como si ese ente bifronte mente-culo que había pergeñado *Funkadelic* se hubiera dividido, en 1973 *Amnesty*, una banda de Indianápolis, lanzó su único disco, *Free your mind* por el sello *Lamp*. Cultores de un funk melódico y complejo, cargado de bajos, congas y vientos, está claro que *Amnesty* había escuchado a *Funkadelic* sin por ello caer en imitaciones. La letra era un alegato por la liberación mental, una situación a la que el narrador decía haber llegado. La clave estaba en: “*Free your mind of other's happiness / and begin again / why don't you take your lives between your own hands*”.

Tres años más tarde, como si se hubiera visto impelido a completar la frase de *Funkadelic* que *Amnesty* había partido en dos, Hamilton Bohannon editó el disco *Dance Your Ass Off*, otro clásico del funk. A diferencia de las múltiples partes, instrumentos y dinámicas de las canciones de *Amnesty*, *Bohannon* se preocupó por poner la guitarra bajo el mandato absoluto del *beat* y someterla a una existencia constante, repetitiva, muy diferente de otras guitarras funkies, caracterizadas por fraseos cortos y ataques punzantes. Sus temas funcionaban por adición progresiva de instrumentos (trompetas, redoblantes, guitarras) y cortes abruptos. En el tema *Dance your ass off* -traducible por

“A mover el culo”- un minuto después de repetir la misma música, *Bohannon* comienza a cantar en un tono agudo una letra absolutamente simple, deudora de las poéticas imperativas (subir, bajar, moverse, agacharse) que forman parte del bagaje retórico de la música popular para bailar:

Make a lot of noise, make a whole lotta noise / and dance all night / Let's dance and dance and party all night / We hit the party, yeah! / All right / I sad, hahaha / (coro) hahaha / I love the way you dance / make me wanna make romance to you / Let's dance and party down / and when we go to dance / when we go to walk / now wake up when you walk / Repeat after me : I sad aha ha / (coro) aha ha / We gonna rack your soul / and set your beat on fire / let dance your off / dance your o off / dance your ass off!!!

Esos dos afluentes, las mentes y los cuerpos, formaron, en el funk, un sólo río. Estaba todo en un mismo plano, en *una superficie común* donde el cuerpo, la mente y los sentidos se condicionaban (y liberaban) musicalmente, lo alto y lo bajo se trastocaban en un carnaval al que tanto dios como el sudor habían sido invitados. Espíritu materializado, materia animada (Moten, 2009): el funk se acercó más a esa figura que a la carnalidad sin más.

Ese andamiaje de cuerpos y espíritus se expresó en los bailes del funk, que proliferaron en un sentido que intensificó la tendencia del soul a multiplicar pasos. Reforzando una tendencia previa del “género llamado alma”, en el funk la gente se tocaba todavía menos al bailar, lo cual refuerza la necesidad de matizar su supuesto exclusivismo erótico y sexual. Sin embargo, quizá llamativamente, la baja de los contactos no fue en desmedro del agrupamiento de bailarines: al contrario, la relativa distancia y focalización en los cuerpos individuales por sobre la pareja dada como unidad de baile, derivó en una práctica de baile colectivo (a veces coreografiado, la mayoría de las veces no) característico del funk. Los recitales y fiestas se convertían en situaciones de baile de “iguales pero distanciados”, como puede verse, por ejemplo, en el programa de televisión *Soul Train*⁹⁴ o en *Wattstax*, el festival que el sello Stax organizó en 1972 en el estadio Coliseum de Los Ángeles en ocasión del séptimo aniversario del estallido social en el barrio de Watts, Los Ángeles (Vincent, 2013). Este concierto, en el que tocaron *Staples Singers*, *Bar Kays*, *Isaac Hayes*, *Rufus Thomas* entre muchos otros, permitió ver cien mil personas, la inmensísima mayoría negras, reunidas en torno al soul y el funk en lo que pasaría a la historia como “*El Woodstock negro*”. Además de estrellas, latas de cerveza y circulación de dólares, las filmaciones de ese día permiten ver la increíble cantidad de pasos de baile que el funk fue capaz de inducir en una multitud de bailarines “suelos”. En las tribunas, el campo de juego y las calles aledañas se veían personas de todas las edades desplegando los pasos más famosos y codificados (como el *Funky Chicken*) y los más espontáneos. A veces en grupo, a veces solos, otras veces -más raramente- en pareja. De hecho, la pareja, si la había, era, antes que un *partenaire*, un compañero o compañera ocasional en un flujo de baile que no lo requería indefectiblemente.

94 En la medida en que será objeto primordial de mi análisis sobre la relación entre medios y nuevas músicas negras, he decidido no trabajar *Soul Train* aquí.

En paralelo a esa individualización, el propio cuerpo individual pareció empezar a *fragmentarse* (Ehrenreich, 2007). Movimientos sectorizados, repentinos quiebres de la linealidad, detenciones bruscas, rostros hiperexpresivos (que iban de la alegría a la tristeza, de la caricaturización casi clown a la ausencia de gestos) hicieron del cuerpo de la fiesta funk *un cuerpo policéntrico* (Tucker, 2008), que se expresó en los estilos de bailes que se difundieron a lo largo de la década de los setentas por todo el país y que contribuyó a la remodelación de los roles y representaciones de la negritud.

Uno de los bailes más importantes (incluso por sus repercusiones en géneros musicales posteriores como el hip hop) fue el *locking*. Creado a comienzos de la década de los setentas consistía, básicamente, en “frenar” los movimientos, es decir, pasar de un movimiento veloz a un congelamiento en una cierta posición, mantenerse durante un tiempo en esa posición y, posteriormente, retomar la velocidad anterior. Bailar *locking* requería hacer hincapié en los movimientos de dedos, brazos y manos, (levantándolos, girándolos, estirándolos y sacudiéndolos) dejando más relajados los muslos y las piernas para saltos y pasos más fluidos y estar perfectamente sincronizado con el ritmo de la música (George, 2014). El tono emotivo dominante general era el frenesí, cierta ansiedad como una fuerza ambivalente, tan creativa como destructiva, la distensión como una duración necesaria y breve y un enorme autocontrol. En consonancia con su fragmentación y su policentrismo, el baile *locking* se componía, a su vez, de numerosos micropasos, cada uno de los cuales recibía nombres diferentes: *alpha*, *break down/rocksteady*, *jazz split*, *whichaway*, *kick*, *knee drop*, *leo walk*, *loco/double lock*, *pacing*, entre otros.

En simultáneo al *locking* comenzó a difundirse otro estilo de baile, llamado *popping*. Haciendo un uso extendido de mímicas, expresiones faciales, caminatas y saltos, el estilo se basaba en una técnica de contracción y relajación de distintos músculos en períodos muy cortos de tiempo, causando espasmos en el cuerpo, dando la impresión de recibir un disparo o un golpe (de allí su nombre). Estos espasmos, que solían referirse de modo sincronizado, como el *locking*, al ritmo, se inducían permanentemente a lo largo de la canción y su intensidad era proporcional a la intensidad de aquella (o mejor, dicho a la intensidad de sus distintas partes). Al reducir el desplazamiento a un muy pequeño segmento, el efecto visual era ciertamente alucinante: el bailarín daba la sensación de estar “electrocutándose”. Por lo espasmódico pero también porque parecía estar siendo bailado por una fuerza exterior. Como una suerte de homenaje a esa ilusión eléctrica, la invención del “robot” fue un punto culmine del *popping* y, más ampliamente, del funk: fue el baile que combinó las nuevas tecnologías y sus representaciones, la precisión de los movimientos, un control minucioso del propio cuerpo e, incluso, la pérdida del erotismo o, al menos, su absoluta reconfiguración (Shapiro, 2011). Es interesante que, como el uso de sintetizadores y dispositivos electrónicos que

analicé anteriormente, esa evocación del movimiento de una máquina inanimada (es decir, sin alma, sin *soul*) haya aparecido en un género al que se le computaba ser “*de raíces, originario, hiperfísico, erótico*” (Vincent, 1995). En este aspecto, el robot pone en evidencia un juego de corrientes continuas y opuestas, a través de las cuales lo inanimado podía colonizar al funk, al tiempo que el funk podía imprimirle “algo más”, una vitalidad, una energía, a los cuerpos inerte. Materia, energía y espíritu.

Otro baile fue el *electric boogaloo*, popular hacia mediados de los setentas. Tenía antepasados célebres: el *Boogaloo*, a secas, había sido un baile famoso en los años sesentas. James Brown le había dedicado *New Breed (The Boo-Ga-Loo)* en 1966, un tema muy funky; durante sus conciertos solía introducir el paso advirtiéndolo a su público “*Tengan a bien disculparme mientras bailo el boogaloo*” para luego sumergirse en una serie de movimientos frenéticos que daban la impresión, a los demás, de que estaba perdido, poseído, movilizado por fuerzas que iban más allá de su voluntad, “*bailando salvajemente, como fuera de uno mismo*” (Lucas, 2002). Inspirado en esos pasos y ese tema, la versión “elétrica” del *boogaloo* se esparció desde California. Se caracterizaba, a diferencia del *popping*, por estar focalizado en las piernas y por recurrir a movimientos de rotación de muslos, rodillas y cabeza. Como en los otros bailes, cada micromovimiento recibía un nombre: *crazy legs, fresno, neck-o-fleck, old man, Twist-o-flex, walk-out*.

Tanto el *locking* como el *popping* y el *electric boogaloo*, además de compartir cierta dosificación de la velocidad de los movimientos que expresaban ansiedad y prisa tanto como cierto éxtasis, daban, a diferencia de bailes anteriores, la sensación de ser más un control de la energía que su disipación. Como si los bailes fueran válvulas de escape y no compuertas abiertas. De allí que, en las relaciones entre gestualidad y música, tanto la hipersexualización del funk (Ward, 1998) como las ideas liberadoras de energía (Vincent, 1995) y el planteo de Cornel West según el cual el funk fue “*una particular africanización de la música afroamericana como un intento de atraer a las masas negras, especialmente orientado a el ritual negro de asistir a fiestas y bailes*” (West, 1993), aunque en parte pertinentes, no acaban de dar cuenta del sentido de los bailes funk, donde una economía de los pasos se volvía posible solo luego de cierta racionalización y disciplinamiento de los movimientos.

El funk y el deterioro social

Mucho más que el soul y las freedom songs, el funk fue el sonido ambiente de una experiencia de la condición negra como tensiones y conflicto entre pares, algunos de los cuales he mencionado en la Introducción. En una entrevista televisiva callejera, hecha 1968, sobre la

condiciones de vida y la situación racial, un ciudadano negro de Los Angeles respondió: “*El hombre [el blanco] ha encerrado a los negros. Puedes ver cómo prepara todo para no perder nada. El blanquito es astuto, no es el tonto de nadie. Logra que los hermanos negros [brothers] peleen entre sí mientras él está todo el tiempo detrás de eso*”. En efecto, el funk, la fiesta funk, dio cuenta de esa ambivalencia, del núcleo belicoso de la experiencia racial urbana.

Por un lado, expuso un impulso alegre, seductor, bailarín, enérgico y optimista. Por otro, presentó un flanco que lo diferenció del soul y que fue construyendo desde comienzos de la década de los setentas, expresado en *una línea poética preocupada hasta la desazón*.

A pesar de arengas, placeres suaves, goces intensos y bailes sofisticados, la fiesta funk no siempre fue “una fiesta”, una amalgama comunitaria en términos de reconocimiento mutuo. Marvin Gaye recordaba, a principios de los años ochenta, que “*hacia 1969 la era estaba cambiando de música*” (Ritz 1985: 96), y en ese cambio se vislumbraban otros. Una escena permite caracterizarlos: la tarde soleada del 29 de junio de 1969 tuvo lugar uno de los seis conciertos que se organizaron durante los domingos de junio, julio y agosto de ese año bajo el nombre *Harlem Cultural Festival*, un festival al aire libre realizado en Mount Morris Park. El recital de *Sly & the Family Stone* fue maravilloso. Enérgico; por momentos, febril, por momentos cool y relajado. La banda sonando impecable, una parte del público quieta, escuchando; otros bailando, aplaudiendo o simplemente meneándose, arrullados por los paisajes instrumentales o repetitivos de temas como *You can make it if you try* o *Everyday people*. Cuando llegó el turno de tocar *Higher*, uno de los temas más conocidos y exitosos de la banda, Sly se pone de pie, micrófono en mano, y camina hasta el borde del escenario. Sobre un groove de teclados, batería y guitarra, le habla al público: “*Ahora vamos a cantar una canción todos juntos. Su nombre es Higher*”. Se escuchan gritos de aprobación. Sin embargo, Sly cree necesario agregar algunas palabras, menos protocolares:

Alguna gente no siente lo que se está haciendo, no siente cantarla porque cantar todos juntos puede parecer fuera de moda. Bueno, si ustedes cantan 'Higher!' lo apreciaríamos. No esperes la aprobación del que está al lado porque el que está al lado puede estar esperando tu aprobación.

El hecho es significativo: que luego de más de una década de cantos colectivos en las *freedom songs*, Sly considerara necesario oponerse a la idea de que el canto colectivo estaba fuera de moda da la pauta de algunos cambios en curso en la población negra y en las imágenes que tenía de sí misma. El vecino no era un compañero de canto garantizado; más aún, podía ser alguien reacio.

Una impresión de disgregación similar tuvo la periodista Sharryn Watts cuando, en 1972, fue a ver un concierto de James Brown en Los Ángeles, su ciudad de residencia. Indignada escribió luego en la revista *Soul*:

algunos de los jóvenes que van a los shows parecen ir porque es una gran ocasión para vestirse y estar a la moda. En los conciertos creen que es necesario lucirse y romper la propiedad del Hombre [blanco]. Algunos de los chicos incluso creen que es piola buscar maneras de evadir a guardias y policías y entrar al show gratis (...) Los guardias de seguridad no son más que eso. No son molestias, no tienen mala onda, sólo son hombres identificables por sus uniformes que están ahí para proteger a la gente adecuada de la que no, de la que empuja y actúa 'negrilmente' [niggerish] en lugar de 'negra' [black]. (1972: 2).

La periodista, en su enojo, ponía en escena un asunto delicado: las diferencias intrarraciales. Tensiones como esas se multiplicaron; a veces, los recitales y las fiestas se volvieron ocasiones álgidas de violencia intrarracial. Tal como se puede ver en el documental *The Savages* (1966), en películas, programas de televisión y en artículos periodísticos y académicos, el problema de ese tipo de violencias había aumentado desde mediados de los años sesentas, especialmente en las grandes aglomeraciones urbanas. Sus efectos resonaron decididamente en la música; entre otras formas, como una especie de gimnasia del *riot* que los jóvenes negros de las grandes ciudades usaban también para otros objetivos.

El comentario de la cronista Watts también es valioso por la síntesis de situaciones que presenta: *la fiesta y la tensión intrarracial viajando juntas*. En sus palabras viajaba algo que podía leerse en algunas producciones musicales, como el título del disco de *Sly & The Family Stone*, *There's a riot goin'on* (1971) o *Hard Times*, la joya funk de *Baby Huey*, un músico casi desconocido que murió por sobredosis en 1970. Un año antes de su muerte, Huey había firmado un contrato con el sello *Curtom*, de Curtis Mayfield, compositor y cantante soul y funk. Bajo ese contrato grabó, junto a su banda *The Babbysitters*, ocho canciones que se convirtieron, postmortem, en *The Baby Huey Story: The Living Legend*. La primera de ellas era *Hard Times*:

Cold, cold eyes upon me they stare / People all around me and they're all in fear / They don't seem to want me / but they won't admit / I must be some kind of creature up here having fits / From my party house, I'm afraid to come outside / Although I'm filled with love I'm afraid they'll hurt my pride / So I play the part I feel they want of me / And I pull the shades so I won't see them seein' me / Havin' hard times in this crazy town / Havin' hard times, there's no love to be found / Havin' hard times, in this crazy town / Havin' hard times, there's no love to be found / From my party house I feel like meetin' others / Familiar faces, creed and race, a brother / But to my surprise I find a man corrupt / Although he be my brother, he wants to hold me up / Havin' hard times in this crazy town / Havin' hard times, there's no love to be found / Havin' hard times, in this crazy town / Havin' hard times, there's no love to be found / So many hard times... / Sleepin' on motel floors / Knockin' on my brother's door / Eatin' Spam and Oreos and drinkin' Thunderbird baby / (Wail) In this crazy town / Havin' hard times, there's no love to be found / Havin' hard times, in this crazy town / Havin' hard times, there's no love to be found / I'm sick and tired / I'm sick and tired of payin' dues baby / And I'm sick and tired of havin' so many hard, hard times baby / And from my party house, from my party house.

El fresco que pintó Huey tenía varios ingredientes de esa fiesta funk ambivalente: la mención a las casas donde tenían lugar las fiestas, la simulación como modo de satisfacer expectativas ajenas, la ilusión de estar cerca de los otros, el hecho de compartir raza y credo, la locura de la ciudad, su crueldad. Fue en esas fiestas, en ese tipo de fiestas, donde Huey encontró a

sus hermanos corruptos, tratando de detenerlo. Y aún si algunos le dieron cobijo en sus peores momentos, el cansancio y el enojo fueron mayores. *Hard Times* mostraba cómo, en esos mismos lugares donde tenía lugar la fiesta, ocurría también la traición, la desazón, la desesperanza, el hartazgo (Lewkowicz, 2002b). Y el dolor, como en *Pain* (1971), una de las canciones más conocidas de *Ohio Players*, cuyo grito de *Pain!* se acompañaba con un fuerte acento en el primer golpe del compás que daba a ese dolor todavía más realidad: *Pain / is in my heart / Tearing me apart yeah / Oh yeah / You know what I mean? / Oh pain will never never sing y'all*. Sin embargo, el padecimiento no revertía en quietud o aplacamiento: el tema era una invitación al baile. Como si dijera que ese dolor, que no se iría, podía, al menos, ser bailado. Su energía podía ser convertida en pasos en la pista.

No sería imposible definir al funk y sus ambivalencias como “un pensamiento doloroso que se baila”⁹⁵, en la medida en que volvió audibles novedades raciales que, desde finales de los años sesentas, estaban cambiando las realidades de la población negra, acelerando un proceso de diferenciación intrarracial y de deterioro social que afectaba a un tercio de la población afroamericana. Transformaciones que eran relatadas como resignaciones (así en la proclama de William De Vaughn *Be thankful for what you got* (1974), como desolaciones del estilo de *Zone*, *Rhythm Makers*, un fresco musical dedicado a los ghettos negros y su declive o incluso como narración del poder de ciertas mafias (blancas y negras), un tópico que estaba presente también en *Across 110th Street* (1972), de Bobby Womack. Esta penumbra subjetiva y social se expresó también en canciones y letras que giraban en torno a problemas sociales, crisis familiares, traiciones, desorientaciones (Stewart, 1980). En 1973, James Shaw, un cantante de Atlanta, Georgia, lanza, bajo el seudónimo *The Mighty Hannibal*, *The Thruth Shall Make you free*, una canción que era híbrido de funk y gospel; Shaw había extraído la expresión de un pasaje bíblico y la exclamaba sobre unos efectos sonoros y unas reverberancias que daban a su voz un tono imperativo celestial, creando la ilusión de que era el propio Dios quien las estaba pronunciando. El afiche promocional del single dialogaba con uno de los dilemas de los barrios negros por entonces: las drogas. El mensaje no se andaba con rodeos: “*las drogas son sólo otro nombre para la esclavitud*”. Una mano negra y una mano blanca, aunque parecieran pertenecer a cuerpos distintos, logran romper la cadena de la heroína (discernible por la jeringa que la mano cerrada está quebrando)⁹⁶. El asunto de las drogas y el ghetto fue problematizado desde finales de los sesentas, cuando el comercio creció enormemente y focalizó sus zonas de despacho en las barriadas afroamericanas. Desde entonces,

95 “El tango es un pensamiento triste que se baila”, dijo Aníbal Troilo.

96 Cabe recordar que, mientras Shaw editaba este single, bandas como Funkadelic y Ohio Players estaban conectando los sonidos del funk con la experimentación psicotrópica; algo que permite intuir que no todos los brazos negros pretendían huir de las drogas, ni todas las cabezas negras las consideraban únicamente como formas de dominación.

formó parte de las letras del soul y el funk, como en el hit de Curtis Mayfield, *Freddie's Death* (1972), incluido en la banda de sonido de la película *Superfly*, cuyo protagonista era un narcotraficante negro menor. En la canción de Mayfield, una pieza funky donde el falsetto de Curtis se luce tanto como el riff de guitarra, pegadizo e inolvidable, Freddie es el nombre de un problema y de un ejemplo que no debería seguirse:

Everybody's misused him / Ripped him up and abused him / Another junkie plan / Pushin' dope for the man / A terrible blow / But that's how it goes / A freddies on the corner now / If you wanna be a junkie, wow / Remember freddies dead

Junto a esos problemas sociales comenzaron a desfilar, desde finales de los sesentas, canciones que hablaban de comportamientos sospechosos y temores políticos o personales donde la paranoia, el rumor, la hipocresía eran tematizadas una y otra vez: *I heard through the grapevine* (1968), de Marvin Gaye, *Somebody is watching you* (1969), de Sly & The Family Stone o *Smiling faces* (1971), de The Undisputed Truth (Shapiro, 2011), una declamación contra la traición y la falsedad:

Smiling faces sometimes pretend to be your friend / Smiling faces show no traces of the evil that lurks within / Smiling faces, smiling faces sometimes / They don't tell the truth uh / Smiling faces, smiling faces / Tell lies and I got proof / The truth is in the eyes / Cause the eyes don't lie, amen / Remember a smile is just / A frown turned upside down / My friend let me tell you / Smiling faces, smiling faces sometimes / They don't tell the truth, uh / Smiling faces, smiling faces / Tell lies and I got proof / Beware, beware of the handshake / That hides the snake / I'm telling you beware / Beware of the pat on the back / It just might hold you back / Jealousy (jealousy) / Misery (misery) / Envy / I tell you, you can't see behind smiling faces / Smiling faces sometimes they don't tell the truth / Smiling faces, smiling faces / Tell lies and I got proof / Smiling faces, smiling faces sometimes / They don't tell the truth / Smiling faces, smiling faces / Tell lies and I got proof / (Smiling faces, smiling faces sometimes) / (Smiling faces, smiling faces sometimes) / I'm telling you beware, beware of the handshake / That hides the snake / Listen to me now, beware / Beware of that pat on the back / It just might hold you back / Smiling faces, smiling faces sometimes / They don't tell the truth / Smiling faces, smiling faces / Tell lies and I got proof / Your enemy won't do you no harm / Cause you'll know where he's coming from / Don't let the handshake and the smile fool ya / Take my advice I'm only try' to school ya

De todo esto hablaba *Black Experience Band*, un grupo con base en Durham, North Carolina, cuando enfrentó el problema del progreso racial con una pregunta retórica en *Have time really changed?*, su canción de 1974: *¿Han cambiado realmente los tiempos?*” (Davis, 2013). Quizá sí habían “realmente” cambiado pero no en el sentido de algunas esperanzas y expectativas. Un cambio, pues, acaecido como si se tratara de un golpe por detrás, que llevó al crítico de música Alan Light (Jackson, 2004: 137) a definir a *Back Stabbers* (1972) de O'Jays como “*el momento definitivo del período, donde el terror que corre a través de todos esos discos se encuentra con unas voces furiosas y un arreglo de cuerdas arremolinado y propulsivo*”. Pero *Back Stabbers* no era única en su especie: durante esos años se ofrecieron letras donde el presente dejaba de ser de progreso y el futuro ya no se mostraba prometedor. Ese era el panorama, por ejemplo, en las canciones que Edwin Starr dedicó contra la guerra en Vietnam y en las de Eugene McDaniels, cuando denunciaba a los

Héroes sin cabeza del Apocalipsis (1971). Ese mismo año, *Sly & the Family Stone* anunciaban que “ahí afuera había un estallido” (*There's a riot going on*) e incluían un “tema”, titulado como el disco, que consistía en tres segundos de silencio. Un silencio ambivalente, que podía leerse como una sensación de abandono (Bolden, 2008), como el pedido del artista de un instante para pensar, como el reconocimiento de que no había nada para decir o como demostración de que ese estallido no podía ser escuchado por quienes debían hacerlo.

Armarse un mundo en este mundo

No obstante estas condiciones, o tal vez debido a ellas, el funk insistió en ser un espacio de negritudes enérgicas, orgullosas y seguras de sí, manteniendo encendido un fuego narcisista. Cuando David Ritz escribió, en 1970, que le llamaba la atención “*los escasísimos signos de sentimiento militante antiblanco en la música popular negra*” no tenía forma de saber que su diagnóstico tenía algo de epitafio y que su deseo de encontrar letras un poco menos neutras ya había comenzado en el funk, para ser uno de sus rasgos característicos. Como ningún género previo, el funk fue el espacio de una poética fuertemente racializada. En la consigna-estribillo (cantada colectivamente) *Say it loud, I'm black and I'm proud!* (1968) de James Brown⁹⁷, en la certeza de que, sucediera lo que sucediera, el soul siempre estaría de tu lado (*Soul on your side* (1976) de Rhythm Makers), en la letra desafiante de *Am I Black Enough for you?* (1972), de Billy Paul y en *They Say I'm Different* (1974), de Betty Davis, donde la cantante marcaba un territorio y lo defendía: *That's why they say I'm different / That's why they say I'm strange / That's why they say I'm funky*

El funk renovó una y otra vez ese *festejo de lo negro* en canciones como *Black is Beautiful* (1969), de *Trinikas*, *Be Black* (1969) del baterista y cantante Grady Tate y *Black and Beautiful* de Michael Liggins and the Super Souls (1972), una canción de amor que bien podría leerse como una declaración hacia la raza:

You're like a stormy night, girl / black and beautiful with flame to see / and when you hold my hand, baby / i get a feeling up through all of me / now, you ain't got the finest call / but you got love that i don't know / you're black and you're beautiful / ain't you see? / what you doing it to me? / sometimes i think that you don't see / just how much you really means to me / every kiss is so much / girl you got the softest touch / like go and live without air / girl i can't live without here / you're black and you're beautiful / you give me love and affection / you give me huge direction honey

“Nosotros queríamos ser estadounidenses y nos forzaron a ser estadounidenses negros”, dijo James Brown a una periodista en 1972, reconociendo a su modo que los procesos de

⁹⁷ La letra de este tema incluye la frase “I've been burked and I've been scorned”, el título de un *spiritual* que, como mostré, había sido incorporado al repertorio de freedom songs desde mediados de los cincuenta.

integración racial no habían dado los resultados esperados. Forzados o autoafirmados, el resultado fue un orgullo racial de nuevo tipo. Y aunque ese orgullo no llevó necesariamente a la agresión hacia los blancos, provocó, a diferencia del soul y en sintonía con las freedom songs, un señalamiento directo de la negritud y la blanquedad, como en el clásico de Sly *Don't call me nigger, whitey* (1969): *Don't call me nigger, whitey / Don't call whitey, nigger / Well, I went down across the country / And I heard the voices ring / People talkin' softly to each other / And not a word could change a thing*

Además del tono lúgubre y desesperanzado que da el hecho de asistir, “en todo el país”, a un diálogo de sordos, el breve texto deja claro las dos posiciones raciales. Sin tomar partido quizá, sin ocupar un sitio para atacar el opuesto, pero introduciendo una letra en la cual todo era “negro o blanco”, o mejor, negro y blanco. En todos estos temas, aparecía la línea de color. Tal como sostienen numerosos autores (George, 1998; Jackson, 2004; Vincent, 1995) el funk operó una escisión cultural importante por la cual la música popular negra se volcó a una reivindicación de la negritud, su cultura, su cotidianeidad. En ese sentido, el funk fue el modo musical del festejo de la negritud.

Bajo estas condiciones, en lugar de la convicción militante o la profundidad emotiva, el funk se desplegó como un energía que difícilmente pueda considerarse del mismo modo que el optimismo de las freedom songs o el “baile en las calles de todo el país” al que invitaba el soul de Martha & The Vandellas a mediados de los años sesentas. En cambio, la relación de la música con la fiesta y el festejo de lo negro fue, por así decir, mucho más replegada, a veces sombría, a veces luminosa y siempre, definitivamente, menos inocente. No sería alocado sostener que la importancia dada a la espiritualidad y el control de los micromovimientos de los bailes brotaba de este movimiento de repliegue. De hecho, como forma de procesar las ambivalencias, la propia música se presentó como un lugar donde estar, un sitio donde quedarse. Ese cambio se advierte, por ejemplo, en una decisión estética: cuando en 1971 *The Undisputed Truth*, un trío de Los Ángeles, decidió hacer un cover de *Ball of confusion*, un éxito de *Temptations* del año anterior, no se limitó a cambiar la música sino que alteró también la letra, incorporando frases propias. Sobre una pieza funk de más de diez minutos que incluía casi todo lo incluíble (orquestraciones, momentos intimistas, explosiones, gritos, flautas traversas, violines, sintetizadores, voces masculinas y femeninas), Joe Harris, Billie Rae Calvin y Brenda Joyce Evans rogaban, por ejemplo por una elevación: “*Music! Right On! Take me higher. Reach up and touch the sky!*”, e invitaban a los demás a dejarse invadir por los sonidos: “*Let the music take your mind*”, porque los creían la única fuente de bienestar: “*Come on! Let the good times roll on, let the music sit down into your soul*”. Esas expresiones, con reminiscencias religiosas y ausentes en la versión original (cantada, por lo demás, por un grupo

mucho más identificado con el soul que con el funk), eran potentes y significativas. Poco tenían que ver con un mero relleno para resolver la canción. Era, en cambio, una invitación a *confiar en la música*.

Al año siguiente, *Kool & The Gang*, una banda de New Jersey que había comenzado tocando soul hacia 1964 y que luego, como otras, giró hacia los territorios del funk, decidió bautizar a su disco como *Music is the message*, una expresión que organizaba una escena donde la música no vehiculizaba nada, excepto a ella misma. *Music is the message* fue, también, como se acostumbraba, el primer tema del disco. Cinco minutos de funk impecable, con movimientos y timbres afines al jazz (a cargo, especialmente, de su saxofonista Ronald Bell) y una especie de declaración de principios impresa en pasajes como: “*This message in a music may put you in a jazz / You may want to rejoin / Give up and dance*” o “*The sound that you hear maybe be dig to your head / People, join us, there's no need to fear / There's a message in the music / that will bring you a piece of mind*”.

Ese atisbo de primacía, casi holística, de la música, mezcla de refugio, liberación y trinchera, diferenció al funk del soul. El primero se ofreció como algo distinto, o algo más, que un género musical. James Brown lo reconocía cuando escribió que, en la fase funk, “*El público se implicó más y no sólo desde el punto de vista musical*”. Muchos de sus grupos y nombres ligados al género no se limitaban al show musical; proveían, en cambio, diversos tipos de coordenadas existenciales que volvían a aquél, de un modo quizá similar al de la psicodelia, *una experiencia global*. Con ese cambio, emergió la posibilidad de construir todo un modo de vida alrededor del funk. Resonando con la nueva grupalidad que el género había construido como dispositivo de creación musical, las “bandas-tribu” (Danielsen, 2010) como *Funkadelic*, *Ohio Players*, *Creative Source*, *Blackbyrds*, *Patti Labelle* y sus fiestas proponían mucho más que un rato de diversión, la perimetración de la experiencia musical al escenario, el concierto (como era el caso de los grupos vocales del soul) y la escucha y el baile como única relación de uso de la música. La revista *Billboard* lo asumía, en 1976, como un hecho consumado cuando afirmaba que los grupos funk “*han cambiado el contenido de la música popular. Cada generación tiene su propia música, y los miembros de la generación funk saborean los sonidos concientes y sincopados de los setentas. Estos modernos juglares están llevando a su público a nuevos niveles de entusiasmo primal. Quizá son serios y dignos en un nuevo modo*” (*Billboard*, 1976d: 42). El funk era un estado mental y una disposición frente al mundo que no empezaba con la primera nota ni terminaba con la última. Era, más bien, una búsqueda de las *intersecciones entre la energía musical, la energía espiritual y la energía física* que trataba de ir lo más lejos posible, convirtiendo las cualidades del funk en un modo de vida, en una manera de sentir, pensar, relacionarse y ser: una suerte de religión kitsch. Para todo eso, *Funkadelic*

ensayó una cosmología compleja, caótica y radical. La banda tenía un mito propio de la caída: “*la Tierra languideció durante siglos por falta de Funk. En los días del Pueblo de los Thumpasaurus y los Funkapus, el Funk era aceptado comúnmente como una parte de la vida cotidiana. Era un regalo de las inteligencias superiores del universo pero la gente hizo un mal uso*”. Frente al exilio del funk de la Tierra, Funkadelic afirmaba ser el mensajero encargado de reponer el Funk en el mundo y, así, curarlo. Algunos títulos de sus discos ilustran su misión: *Free Your Mind and Your Ass Will Follow* (1970), *Standing on the edge of gettin'it on* (1974), *Hardcore Jollies* (1976), *One nation under the groove* (1978). En bandas como ésta o *Earth, Wind & Fire*, en los bailes policéntricos, con sus goces, sus placeres y sus autodisciplinas se revelaba la forma que tomó ese encuentro entre música y modo de vida del que Brian Ward afirma que conformaba “*una mezcla de utopía y escapismo. Unas visiones, significativas, de que sólo en el espacio exterior o en mundos paralelos configurados por el misticismo, la magia, las drogas o un pasado africano perdido era posible la armonía negra e interracial*” (1998: 357).

Sobre el final del período, el cuarteto *Sister Sledge* elevó a himno esta percepción del funk como experiencia de sanación. Las guitarras de Nile Rodgers, los bajos de Bernard Edwards (por entonces miembros de *Chic*) y un ritmo repetitivo armaban *Lost in music* (1979), un tema teñido de elementos de la entonces exitosa música disco en el que las cuatro chicas cantaban:

Were lost in music, caught in a trap / No turnin back, were lost in music / Were lost in music, feel so alive / I quit my 9 to 5, were lost in music / Have you ever seen some people lose everything? / First to go is their mind, huh / Responsibility to me is a tragedy / Ill get a job some other time, uh, huh / I want to join a band and play in front of crazy fans / Yes, I call that temptation / Give me the melody, thats all that I ever need / The music is my salvation / Were lost in music, caught in a trap / No turnin back, were lost in music / Were lost in music, feel so alive / I quit my 9 to 5, were lost in music / Mmm, hmm, in spotlight the band plays so very tight / Each and every night, uh, huh / Its not vanity to me, its my sanity / I could never survive / Some people ask me, what are you gonna be? / Why dont you go get a job? Uh, uh / All that I could say, I wont give up my music / Not me, not now, no way, no how, oh, oh / Were lost in music, caught in a trap, caught up in our music / No turnin back, ooh, ooh, ooh, were lost in music / Were lost in music, dont take our away our music / Feel so alive, feel / I quit, I quit my 9 to 5, yeah / Were lost in music / Were lost in music, melody is good to me / Caught in a trap, Im caught up in it / No turnin back, no, no, no / Were lost in music

Perderse, salvarse, escapar, incluso la idea de una “*trampa que hacía sentir a uno vivo*”: el funk proveyó nuevas experiencias y representaciones en torno a lo que significaba ser negro en Estados Unidos durante los años sesentas y setentas. Su modo parecía encarnarse en otra idea de George Clinton según la cual “*el funk es todo lo que necesitas para ser, para salvar tu vida y para seguir adelante (...)*”, y en un tono de revelación religiosa prosigue, “*todo lo que tenés que hacer es reconocer el funk y él te liberará instantáneamente, allí y ahora mismo. El funk te puede abrir a nuevas experiencias*” (Vincent, 1995: 10). Por estéticas, poéticas y puestas en escena, el funk estructuró una experiencia en la que música negra se presentó como una energía espiritualizada que tramitó las tensiones históricas en las que nació bajo la forma de un repliegue, de la creación de un

mundo en este mundo. En otros términos, enfatizó a la música popular negra no como un recurso de la política, un entretenimiento o la posibilidad parcial de algún conocimiento sino como un ámbito de liberación. O, mejor dicho, de alguna liberación. Que esa liberación conectara, o no, con otras, era importante pero secundario. El funk era el terreno firme, el resto era del orden de lo incierto e, incluso, peligroso. Por el modo de conjugar sus derivas sonoras, los cuerpos y los espíritus, las alegrías y las tristezas, la fiesta y los entornos, el género se convirtió en la primera música negra masiva “envolvente”, en la posibilidad de un modo de vida, por así decir, completo en un sentido cercano a otras subculturas musicales. Para la definición de música popular negra, esto fue una novedad. Ni las freedom songs ni el soul, pero tampoco el blues, el gospel o el jazz llegaron a proponer algo así: que la música fuera un espacio (un refugio o una trinchera) cuyo verdadero poder para los negros y negras y para la negritud residía en lograr vivir adentro, en “perderse en la música”. Si las canciones del Movimiento eran un tipo de acción directa y el soul, un artificio de comunicación emotiva, el funk no fue, como suele suponerse, ni un ámbito de sexualidad desaforada ni la roca sólida de la identidad negra, sino la delimitación de un mundo musical autosuficiente y racializado.

Cuarta Parte.

Mirar en lo oído: visualidades e imágenes de negritud en la nueva música negra.

Capítulo 7.

Freedom songs: música situada, espacios cálidos y línea de combate.

Periódicos cantados

Las freedom songs, en tanto estéticas de la acción directa (Reed, 2005), incidieron profundamente en las experiencias de vida de la población negra. Las imágenes que produjeron formaba parte de su capacidad de incidencia en tanto música colectiva, popular y de lucha. Los discos, las fotografías, los cancioneros, los artículos periodísticos, los materiales de difusión política y la producción televisiva configuraron los soportes visuales a través de los cuales las freedom songs viajaron no sólo como sonidos sino como postales musicales, como imágenes que incidían en los sentidos dados a esas canciones y, por transitiva, en las experiencias y representaciones de la negritud (Thomas, 2012).

Cuando Bernice Johnson Reagon decía que las *freedom songs* eran “periódicos cantados” se refería, como vimos anteriormente, a su contenido letrístico e informativo, versátil y adaptable. Pero podría haberlo dicho también de muchas de las tapas y fotografías que acompañaban los vinilos, los cancioneros y las notas periodísticas referidas a estas canciones. En ellos era posible ver registros de marchas, manifestaciones, represiones, situaciones asamblearias. El repaso de unos pocos títulos de los discos (la inmensa mayoría registros en vivo y en las situaciones propias de la vida del movimiento de lucha) basta para comprender, como se dijo en el capítulo 4, la importancia de la localización espacio-temporal de las mismas, su cualidad de ser una “música situada”: *Lest We forget. Volume 2 (Mass Meetings, Birmingham, Alabama, 1963)*; *Everybody wants freedom. The Carolina freedom fighters; The Story of Greenwood, Mississippi* o *Movement Soul: live recordings of songs and sayings from the Freedom Movement in the Deep South*, que detallaba en la contratapa que las grabaciones habían sido realizadas en “*asambleas, sermones, marchas y entrevistas en Selma y Americus, Georgia*”.

Este rasgo de localización e información se trasladaba de los títulos a las imágenes que acompañaban las grabaciones: el arte de tapa de los recién mencionados *Movement Soul* o *Carolina Freedom Fighters* funcionaba como galería de imágenes que incluían escenas de represión policial, retratos de la pobreza económica de los ciudadanos negros, instancias de movilización callejera y, por supuesto, momentos de canto colectivo⁹⁸. Al igual que esos discos, otros soportes de las canciones sirvieron para la producción y difusión de imágenes que contextualizaban y daban sentido a las músicas (Thomas, 2012). Sucedió con los cancioneros: el que el CORE editó en 1962

⁹⁸ De hecho, la tapa de *Movement Soul* fue, además, un afiche de SNCC.

traía imágenes que especificaban las letras y presentaban escenas de canto y el que circuló en ocasión de las luchas contra la segregación escolar en Chicago en octubre de 1963 (que llegaron a reunir a cien mil estudiantes) incluía, junto a la letra de *Oh Freedom*, una fotografía de Benjamin C. Willis, el director del *Board of Education* de la ciudad y responsable del asunto, de forma tal de no perder de vista a los destinatarios directos de las canciones. La frontalidad se expresaba también en esas fotografías.

Raramente dibujos y la mayoría de las veces fotografías, esas localizaciones, además de los usos informativos, dialogaban con los sentidos que se le atribuía a la música. Previsiblemente, la gran mayoría de las imágenes que circulaban enlazadas a las freedom songs consistían en *escenas urbanas*. Interiores de iglesias, calles céntricas y periféricas, plazas y parques, edificios públicos, colegios, zonas comerciales mostraban que ese sur segregacionista no era el Viejo Sur de los relatos racistas ni el espacio psicogeográfico anacrónico de los relatos del norte sino un mundo, negro y blanco, fuertemente urbanizado. Por ello, comprender al movimiento (y sus canciones) como un movimiento interesado *directamente* en las tradiciones se esfumaba al toparse con fotos de marchas que atravesaban ciudades renombradas y populosas (como Atlanta, Nashville o Birmingham), que retrataban, como en *The Freedom Singers sing of Freedom Now!* (Mercury Records, 1964), los modernos restaurantes donde se reproducía la segregación o que registraban piquetes en las puertas de centros de compras que eran franquicias de famosas cadenas nacionales (por ejemplo, Woolworth).

Como vimos en el capítulo 4, esta música urbana tenía un componente folklórico: los *spirituals*, vinculados a las experiencias esclavas y de los primeros años de la emancipación. El Movimiento de lucha se los apropió, los modificó y los puso a circular con nuevos sentidos y alcances. Esta operación de manipulación creativa (y urbanización) de la herencia musical se inscribió visualmente en el arte de tapa del disco *The Story of Greenwood, Mississippi* (Folkways, 1965). Grabado por Guy Carawan, el disco incluía freedom songs y discursos políticos. La cubierta, diseñada por Ronald Clyne a partir de una fotografía de Danny Lyon, difería de otras, con imágenes de ciudades, mostrando una reunión en la zona rural de Greenwood, una pequeña población de algo más de diez mil habitantes en la que se estaba en curso una lucha por los derechos electorales (Zinn, 1965). Esa tapa mostraba, bajo un membrete verde, la foto que Dylan había tomado de un viejo camión detenido, con la puerta del conductor abierta, y ocupado por jóvenes y niños negros. Junto al camión, otros jóvenes y una señora con sombrero y bolso de mimbre miran atentos algo que está fuera del campo de visión del que observa la tapa⁹⁹. Y aunque no lo miraran, llama la atención la

99 Algo que quizá sólo ellos, los que participan de las luchas puedan ver, y que deja por fuera a los demás; o quizás esas miradas inquietan e invitan a mirar con ellas.

presencia de un equipo eléctrico montado sobre la parte de atrás del camión, del que salían cables y que, seguramente, estuviera alimentando micrófonos y algún dispositivo de amplificación del sonido utilizados para los discursos y los cantos. Como si, a pesar de estar en el medio del campo, las freedom songs se alejaran, por sonoridades y letras, pero también por ser “músicas eléctricas”, de las viejas imágenes ligadas a las músicas de la vida rural negra que podían observarse en las canciones de protesta previas al Movimiento por los Derechos Civiles (ilustradas con dibujos y fotografías de negros en posiciones de víctimas, cansados o solos¹⁰⁰) o en las visualidades propias del blues rural, con sus figuras de reunión nostálgica o melancólica. En la portada de *The Story of Greenwood* los negros arrastrando los pies y el viejo caminante/vagabundo con guitarra al hombro eran sustituidos por nuevas imágenes de negros, reunidos, eléctricos, cantando canciones que se enlazaban a la acción política, muchas de las cuales habían sido creadas en los campos y plantaciones y que ahora volvían, pero renovadas. Urbanas (o urbanizadas) y militantes, las freedom songs aportaron a construir una representación de los negros como colectivo político en lucha y del movimiento como “movimiento cantante” que el novelista y ensayista Ralph Ellison sintetizó trazando el pasaje de la invisibilidad social a estas nuevas formas de presencia:

Sí, es maravilloso ser negro hoy. Es maravilloso porque, quizá por primera vez como grupo en este país, el Negro tiene carácter. La vieja imagen pasada (cabeza encorvada, arrastrada, sonriente, servil, perezoso, ignorante) ha dejado paso al nuevo: orgulloso, determinado, ambicioso, peleando por sus derechos, capaz, inteligente (Ebony, 1964c: 92)¹⁰¹.

En ese sentido, mucho más que el soul y el funk (que veremos más adelante) y en línea con visualidades propias de otros activismos políticos, las visualidades de las freedom songs priorizaron una presentación de las realidades colectivas vividas y anheladas por sobre las situaciones privadas y las fantasías personales (Frith, 2014). A diferencia, también, de la intensa explotación del multicolor y los colores fuertes operada por el soul y el funk, la enorme mayoría de la producción visual en torno a las freedom songs (es decir, fotografías, los programas, afiches, banderas, tapas de discos, etc.) estuvo marcada por la presencia del blanco, el negro y colores apagados (en la gama de los marrones, amarillos, rojos y azules oscuros). Excepcionalmente, un afiche podía tener a alguien esbozan una sonrisa pero la regla general era el uso de tonos poco alegres y dramáticos que enfatizaban el costado serio de las canciones y el Movimiento y eliminaban las connotaciones humorísticas del canto colectivo, transmitiendo una especie de solemnidad militante.

Estas características de la representación visual de las freedom songs pueden dividirse, a su vez, en dos momentos (lógicos, no cronológicos): un primer *momento comunitario*, en el cual los activistas-cantantes aparecen solos, compartiendo una situación de intimidad colectiva, cantando,

100 Era el caso del cancionero *Negro Spirituals*, editado por Belmont Music Company de Chicago en 1937 o del disco *Negro Folk Music of Alabama Secular*, del sello Folkways Records, de 1951.

101 El resaltado es mío.

por así decir, sin exterior, y un segundo momento en el que son presentados como “un cuerpo colectivo musical” (Reagon, 1997: 4) opuesto a otro -las fuerzas represivas, los racistas, los indiferentes, los traidores. Esta segunda instancia enfatizaba el *momento de la lucha* y el enfrentamiento por sobre el momento de la cohesión interna.

Momento comunitario

Ese momento comunitario presentaba un primer rasgo: las canciones podían tener creadores pero, estrictamente hablando, no tenían autores, nombres propios que quedaran ligados a ellas en un sentido definitivo. A diferencia de la música que no se producía en instancias de activismo político, la mayoría de las tapas y fotografías dejaban ver a grupos y multitudes más o menos indiferenciadas, nunca un individuo solo. Es esa declinación de la autoría como forma del impulso multitudinario la que explica que, con excepción de un puñado de discos¹⁰² la mayoría de las imágenes en circulación no refirieran a las identidades individuales de los freedom singers y que los detalles biográficos de las chicas del *Montgomery Trio* y de los chicos del *Nashville Quartet* que acompañaban las fotografías de ambas formaciones en el disco *We shall Overcome. Songs of the “Freedom Riders and the Sit-ins”* (1961) fueran completamente extraordinarios. En ese sentido, los materiales gráficos y audiovisuales se caracterizaron por captar los momentos colectivos, sin pretender individualizar a los participantes en tanto autores.

Pero si el foco visual de las freedom songs tendió a ser abierto, primando las escenas grupales y de muchedumbres en un registro que podría vincularse al periodismo y la fotografía social y que traducía en imágenes el pasaje de *I* al *We* desarrollado en el capítulo 4, esto no implicó un desinterés absoluto por los individuos. Si estos no eran considerados en tanto *propietarios* de las canciones, sí lo eran en tanto *performers* de las mismas, en tanto modulaciones del *I* en un contexto de *We*. Por ello, fueron habituales las tomas fotográficas que ofrecían un registro mucho más individual que los grandes angulares (fotográficos o filmicos) de las movilizaciones de masas. Como si para “escuchar” una *freedom song* en una fotografía hubiera sido necesario que la foto se acercara lo suficiente a los cantantes, ver a las personas cantando, ver sus rostros, sus gestos, el movimiento de sus manos. En ese sentido, el canto colectivo era presentado como ocasión de detenerse en cada uno forjando, así una visualidad individualizante.

Gracias a esto, las visiones de las marchas multitudinarias solían convertirse en primeros planos, como sucedía con el material gráfico incluido en *We Shall Overcome. Songs of the Freedom*

102 Me refiero *We've got a Job To do*, del *Alabama Christian Movement Choir*, editado a finales de los años cincuentas y a unas pocas tapas de los vinilos editados por el colectivo de SNCC Freedom Singers.

Riders and the Sit-ins, un disco editado por Folkways en 1961. El diseño de tapa, que advertía que el vinilo incluía “*spirituals, gospels y nuevas canciones del movimiento Freedom Rider y del Sit-In*”, llevaba la foto de una marcha callejera. Encabezada por el reverendo Fred Shuttleworth (SCLC) y Diane Nash (SNCC), la movilización se componía mayormente de hombres negros, pero también podían verse mujeres negras y, en mucha menor medida, hombres blancos. El plano era corto, las únicas personas que se veían eran los manifestantes cuyos rostros aparecían con bastante nitidez, volviéndolos sino identificables al menos portadores de rostros definidos. Como si hubiera sido necesario focalizar sobre personas concretas y no sobre una multitud anónima que disolvía los perfiles individuales en los trazos genéricos del movimiento conjunto.

Este acercamiento a los individuos marca que, a pesar de la primacía de lo colectivo en las representaciones visuales de la negritud que las freedom songs pusieron en circulación, lo individual tuvo un valor y un funcionamiento relevante. De hecho, la sensación de calidez y de convocatoria universal (de las que hablaré a continuación) tuvieron que ver directamente con esta relación establecida entre lo colectivo y los individuos. Por ello, a la hora de mostrar lo que lo colectivo era capaz de albergar y producir, abundaron los primeros planos que mostraban la capacidad y el valor emotivo, transformador, del canto colectivo. Entre ellos, la fotografía que hacía de portada del disco *Sing for freedom. Lest We Forget Vol.3* (Folkways, 1964) reviste una carga impactante. Tomada en el marco de un Workshop con Freedom singers realizado en 1963 en Atlanta, Georgia, la foto, que había sido sacada apenas por encima de las cabezas de un grupo de gente, mostraba a una mujer en primer plano. Rodeada de otras personas -y compartiendo con ellas el gesto-, la mujer tenía la boca abierta por el canto. El desenfoque de algunas zonas delata el movimiento de su cuerpo; la luz solar, cayendo justo sobre ella, incrementado el dramatismo y el estado de intensa compenetración con el hecho de cantar. Con la cabeza inclinada hacia atrás y los ojos perdidos en algún lugar del techo (o en algún lugar no material), la mujer de la foto de *Sing for Freedom* parece arrebatada. Esta imagen dejaba en claro que, aún si los entornos y contextos las diferenciaban radicalmente de sus predecesoras, las *freedom songs* podían mostrar como lugar de nacimiento los espacios congregacionales y sus intensidades emocionales. Bajo esas mismas tonalidades emotivas, una serie de fotografías realizadas en una pequeña iglesia de Georgia mostraban a unos jóvenes negros (probablemente militantes de SNCC) guiando una canción, aunque, en función de lo que se ve, parece ser la *freedom song* la que guía a los jóvenes. Sus manos están extendidas al cielo, sus caras contorsionadas; los gestos de conmoción pintan una escena de intensa emotividad de la cual, además de dichos jóvenes, se ve a hombres y mujeres, jóvenes y adultos, participando. Como la de la mujer, esta imagen, que transmite la sensación de una intimidad y ensimismamiento colectivo tal que produce la impresión de que el fotógrafo violentó la

privacidad y calidez del círculo del canto colectivo, era un modo de presentar la potencia de las freedom songs como formas de producción estética colectiva capaces de llevar a la emoción individual. La pluralidad de la voz comunitaria y las experiencias emotivas del canto colectivo se intersectaban para presentar la idea de algo delicado y valioso presente en el interior de cada uno, que las freedom songs estimulaban y ayudaban a expresar. En ese sentido, las puestas en imagen del canto comunitario armaba un cuadro que propagaba representaciones y visualidades de una negritud caracterizada por sentimientos más diversos y complejos que las pasiones “primitivas” o “sencillas” que se le achacaban, una operación fundamental, si se tiene en cuenta que el Movimiento tenía que lidiar con acusaciones y difamaciones que iban de endilgar a los negros y negras como estúpidos a denunciar la “locura sexual de los hombres negros hacia las mujeres blancas” (Meyers Turner, 2011: 46). Esa noción se hacía explícita en la letra de la ya mencionada *This little light of mine* bajo la forma de una metáfora de la luminosidad y su relación con la lucha política y la liberación (y expresión) individual:

This little light of mine / I'm gonna let it shine / This little light of mine / I'm gonna let it shine / This little light of mine / I'm gonna let it shine / Let it shine, let it shine, let it shine / Down in my heart / I'm gonna let it shine / Down in my heart / I'm gonna let it shine / Down in my heart / I'm gonna let it shine / Let it shine, let it shine, let it shine / Down in South America / I'm gonna let it shine / Down in South America / I'm gonna let it shine / Down in South America / I'm gonna let it shine / Let it shine, let it shine, let it shine

Esa luz podía tener más de un matiz. La circulación de imágenes con cantantes emocionados, entre lágrimas y gestos de alegría, presentaban lo que esta práctica cultural era capaz de hacer en quienes la asumían; de esa forma, participaron también en las disputas en torno a las expectativas y discursos racializados sobre la sensibilidad¹⁰³. En ese sentido, el *momento comunitario* de las visualidades de las freedom songs construyó una imagen donde lo colectivo y lo individual (o, mejor dicho, la re-creación individual) se entrelazaban.

A través de estas decisiones estéticas, las *freedom songs* transmitían una imagen de zona cálida, comunitaria; una intimidad colectiva alimentada por la energía sonora que transitaba y ligaba a los que participaban del canto. Imágenes como las recién descritas o las de las tapas de *Movement Soul* (1963), realizada en base a fotografías de Danny Lyon, *Freedom Songs. Selma Alabama* (Folkways, 1965) y *Southern Freedom Songs* (Topic/Impact, 1970), presentaban escenas del canto colectivo como una zona abierta, hospitalaria, configurada por la participación de grupos de personas negras (y algunas pocas blancas) que tocaban la guitarra, aplaudían, cantaban, escuchaban, se emocionaban. En esas postales, las *freedom songs* daban la impresión de que

103 Veremos, en el capítulo 10, que esa disputa no incluyó sólo a los racistas blancos sino también a sectores del propio movimiento que rechazaban ciertas figuras de emotividad popular y colectiva por considerarla inadecuada a los objetivos políticos. A diferencia del racismo simplón que veía pura genitalidad en la vida negra, esta otra dimensión del conflicto tenía que ver con presentarse “racional” (es decir, apelando a imágenes del autocontrol) y cerebral, sin caer en debordes emocionales.

compartir esos sonidos era fundamental para compartir la experiencia política no sólo como experiencia de lucha por la igualdad racial sino como experiencia afectiva, humana. En este sentido, la circulación de estas imágenes del Movimiento como “Movimiento cantante”, permitía desbordar la cuestión estrictamente política para presentarlo como una experiencia que involucraba otras dimensiones de la existencia.

Junto a esta tonalidad donde la política y la multitud se enlazaba a cuestiones afectiva y existenciales, hubo otras características en las imágenes y visualidades de las *freedom songs* que incidieron profundamente en las representaciones de una nueva negritud ligada a nuevos sonidos: por un lado, a diferencia de los cancioneros y la prensa de las viejas canciones sindicales, que vehiculizaban estéticas de protesta compuestas esencialmente por varones y adultos, el núcleo de las referencias visuales de estas canciones, que no estaba puesto en el trabajo y los trabajadores sino en la condición racial y sus efectos en términos de ciudadanía de los afroamericanos, abarcó tanto a hombres como mujeres, a niños y jóvenes como a ancianos. Sujetos sociales hasta entonces casi invisibles aparecían en medios llevando adelante una acción que, lejos de la pasividad que se les suponía, los dotaba de una voz. Al respecto, absolutamente destacable fue la enorme cantidad de mujeres, quizá todavía más que hombres, que se convirtieron en la columna vertebral del canto colectivo. Las fotos que circulaban en los periódicos de las organizaciones del Movimiento (*Student Voice*, de SNCC y la gacetilla mensual de SCLC), en las columnas periodísticas, en los cancioneros y en los noticieros televisivos a lo largo de estos años muestran centenares de mujeres cantando. Esas cantantes inspiraban imágenes de protagonismo, firmeza y fortaleza que era menos usual encontrar en otras instancias de presentación del Movimiento, como las predicaciones, los discursos, las interlocuciones con las fuerzas represivas y la clase política. Otras alcanzaban posiciones de visibilidad que debían algo a sus capacidades para el canto: fue el caso de Fannie Lou Hammer, dirigente sureña, cuya habilidad para liderar *freedom songs* fue destacada una y otra vez como elemento decisivo de su liderazgo político (AP, 2005).

Junto a las voces femeninas, apareció otro sujeto, más bien extraño en el habitual mundo de la política: los niños y adolescentes. En efecto, algunos de los momentos decisivos del Movimiento, aquellos donde más se necesitó presentar una imagen fuerte y clara que sintetizara lo que se afirmaba y lo que se quería, tuvieron a niños y adolescentes muy jóvenes entre sus protagonistas. Las luchas en Birmingham en 1963, por ejemplo, fueron el marco para “La cruzada de los niños” que tuvo lugar entre el 2 y el 5 de mayo, durante la cual alumnos de las escuelas secundarias marcharon de a miles, cantando *freedom songs* e intentando llegar a la puerta de la municipalidad, un objetivo que la policía impidió con carros hidrantes y perros. Los niños también estuvieron en el centro de la atención y de los panfletos que SNCC distribuyó anunciando la apertura de “Escuelas

de libertad” en Mississippi en 1964. En esos mismos años, fotografías de niños y niñas de la pequeña ciudad de Selma, en Alabama, fueron incluidos entre los materiales publicados en la revista de fotoperiodismo *Magnum*, en ocasión de las acciones de organizaciones ligadas al Movimiento por los Derechos Civiles. En ellas se podía ver a decenas de jóvenes, adolescentes y niños muy pequeños cantando en las escalinatas de una escuela o edificio estatal o liderando alguna canción en las asambleas que se realizaban en la Iglesia Brown Chapel con el objetivo de discutir estrategias para avanzar con el empadronamiento de votantes negros (Magnum, 1966). La presencia púber quedó inscripta en las letras de *Get on board, Children* o en alguna de las versiones del spiritual *I'm on my way* que delataban, en sus referencias modificadas, la procedencia generacional de sus voceros:

I'm on my way to freedom land / I'm on my way, to freedom land / I'm on my way, Oh Lord, Freedom land / I asked my brother to come with me / I'm on my way, Oh Lord / Freedom land / I asked my sister to come with me / I'm on my way, Oh Lord / Freedom land / I asked my father to come with me / I'm on my way, Oh Lord / Freedom land / If they say no, I'll go alone / If they say no, I'll go alone / I'm on my way, Oh Lord / Freedom land / I'm on my way, and I won't turn back / I'm on my way, Oh Lord / Freedom land.

Ese mundo poblado por una pluralidad de habitantes se expresó en la multiplicación en discos y revistas de fotos y retratos de gente cantando, de todas las edades y cubriendo un amplio espectro de procedencias sociales (profesionales, pequeños empresarios, obreros, estudiantes; residentes urbanos y trabajadores rurales) que daba cuenta de esa muchedumbre variopinta (Broadside, 1964)¹⁰⁴ como un movimiento expresivo plurigeneracional, policlasista y con tantas (o más) mujeres que hombres (Ebony, 1963l, 1964c).

Esa zona cálida y comunitaria y de participaciones múltiples hizo que las freedom songs aparecieran como un canto cívico donde las diferencias se aplacaban. Como pocas prácticas del Movimiento la música constituyó un momento participativo universalista, en el sentido de una supresión o, mejor, neutralización de diferencias genealógicas y sociales (Balibar, 2007) descrito por un participante: “*Después de la canción, las diferencias entre nosotros no eran tan grandes. En cierto sentido, hacer una canción requiere la expresión de algo que nos es común a todos*” (en Mueller, 2012: 107). Incluso la diferencia radical, la diferencia racial (o racializada), formó parte del trabajo de representación de la negritud, que no perdió de vista la presencia, relativamente menor pero habitual, de hombres y mujeres blancas. Como si hubieran resonado las palabras de Joseph Lowery, reverendo y activista en Nashville, cuando afirmaba que “*nuestro movimiento liberó también a los blancos de la presión de la ley racista*”, el interior del disco *The Nashville Sit-in Story* incluía una foto cuya bajada rezaba “estudiantes cantando en la reunión”, en la que se podía ver un grupo de hombres y mujeres negros y blancas bajo la guía del cantante y guitarrista

104 Aunque muy raramente, hubo también militares, como muestran los registros de la marcha de alumnos de Virginia State College en la ciudad Petersburg, Virginia, en 1960

Pete Seeger. Imágenes como esas, de solidaridad racial, se multiplicaron: las tapas de las recopilaciones *The Sit-in Story: the Story of the Lunch Room Sit-Ins* (Folkways 1961), diseñada por Irvin Rosenhouse; *Freedom Songs: Selma, Alabama* (Folkways 1965) y *WNES's Story of Selma* (Folkways Records 1965) mostraban a hombres y mujeres blancas formando parte del multitudinario colectivo en marcha o distinguidos, en primeras planas, como en *The Sit-In Story: the Story of the lunch rooms sit-ins* (Folkways, 1961), cuya foto había sido recortada de modo tal que podía verse a dos jóvenes blancos y una joven negra.

También en las fotos de Matt Herron para el periódico *Black Star* de Atlanta y en las de Paul Schutzer para *Life Magazine* sobre la Marcha a Washington de 1963 se podían ver, en las primeras líneas, a hombres y mujeres blancos y negros tomados de las manos, cantando y marchando. En una de ellas, Martin Luther King aparecía acompañado de sacerdotes y pastores blancos que se habían sumado a SCLC. La escena se espejaba con otra, que apareció en *Time* en 1965, en ocasión de la marcha a Selma, en la que un amplio círculo de personas, protegidos de una lluvia torrencial por unos enormes plásticos desplegados por encima de sus cabezas, se habían tomado de la mano para cantar. Entre los integrantes, la bajada de la foto destacaba la presencia de "tres monjas del Queen of The World Hospital, de Kansas City" y un sacerdote blanco. Esa imagen fue una de "las" fotos del acontecimiento.

En ese sentido, las representaciones de la negritud que motorizaban las visualidades propias de las freedom songs hablaban de una suerte de universalismo o, en todo caso, de un birracismo abierto. Por paradójico que pueda sonar, si las freedom songs fueron "racializadas en el discurso" (Adusei, 2012), dicha racialización no obturó la posibilidad de que en la práctica funcionaran con una inclinación diferente. Racializadas en el discurso pero no racializadas en la práctica: la música aparecía como un espacio de invención negra (es difícil imaginar una freedom songs cantada sólo por blancos) del cual, no obstante, otros podían participar. No era nada excepcional ver a negros y blancos mostrándose juntos, cantando (Folk Magazine, 1962l: 37). A diferencia, del soul, que no excluyó a los blancos pero tampoco les dio un estatuto de ciudadanía musical (salvo el de oyentes), y el funk, que trazó una gruesa línea de color, las freedom songs presentaron visualmente una negritud integradora (y no sólo integracionista). De esa manera, dibujaron un círculo comunitario que podía expandirse y le imprimieron a la experiencia de movilización negra la cualidad de una integración que no se movía en el mismo sentido que el discurso político negro del momento: si éste último pugnaba por la integración negra en las instituciones blancas, las freedom songs eran una modo de integrar en una institución (musical) racializada como negra. Del mismo modo que, como vimos en el capítulo 4, estas canciones se alimentaban de recursos musicales cuya procedencia racial se asumía heterogénea, a los que modulaba y presentaba de forma tal que quedaban

racializados como negros, las representaciones de la negritud que produjo tenían que ver con un integración no signada por ir a la búsqueda o alcanzar las instituciones sino atraer e integrar¹⁰⁵.

El momento de lucha y la línea de combate

Las imágenes que se produjeron alrededor de estas canciones propiciaron también otras representaciones, que no hablaban de la emoción colectiva e individual, ni del universalismo y la porosidad colectiva. Muchas veces, para construir aquel espacio cálido había que ver sus bordes tensos, el otro lado de la frontera que demarcaba. Al respecto, la foto de tapa del disco *Freedom in the air. Albany, Georgia*, editado por Vanguard Records y producido a pedido del SNCC por el reconocido musicólogo Alan Lomax junto a Guy Carawan (quien, además, fue el responsable de las grabaciones en la ciudad de Albany, durante los puntos altos de la movilización racial allí, en los años 1961 y 1962), presentaba una imagen impactante. Sobre una vereda, más de veinte mujeres y hombres negros adultos y una mujer blanca estaban arrodillados. Por el recorte de la fotografía, se adivina que la reunión incluía más personas. Todos están mirando el piso, serios y concentrados. La mayoría tiene la cabeza cubierta por sombreros, con excepción de algunas mujeres que llevan unos pañuelos blancos. Por las posiciones de los cuerpos, se deduce que están rezando. Detrás de ellos, la calle aparece repleta de autos; algunos estacionados, otros yendo y viniendo, revelando sus movimientos gracias a haber quedado registro como fuera-de-foco. Llamativamente, no se ve gente cerca de los manifestantes, ninguna presencia que delatara espectadores o transeúntes sorprendidos por la escena callejera¹⁰⁶. Bastante lejos, cruzando la avenida, se alcanza a ver unas personas que parecen estar mirando en la dirección de los arrodillados. La imagen es, allí, muy poco nítida y las personas en cuestión no parecen haber tenido ninguna participación en la escena central, salvo la de observar. Las variaciones de luz, entre el primer plano de los manifestantes en rezo, con mucho brillo, y el fondo, opaco y granulado, del tráfico, las calles y las personas, acentúan la sensación de dos realidades existentes, como si la escena planteara un contraste entre la humanidad negra, conquistada allí, en el cuerpo presente de los (valga la redundancia) presentes (Lewkowicz, 2002a) y el anonimato y la frialdad del entorno. Entre (nuevamente, como en *This little light of mine*) los que hacen brillar su luz en la luminosidad colectiva y la opacidad del resto.

No era casual que en esos discos se incluyera *Which side are you on, boy?*, una vieja canción

105 Esta imagen de *direccionalidades inversas* tuvo importantes consecuencias para las relaciones entre freedom songs y las organizaciones referenciadas con la lucha negra. Veremos una arista de este problema en el capítulo 10.

106 Este aspecto, importante para entender el carácter construido de la visualidad de las *freedom songs*, responde exclusivamente a decisión del fotógrafo y del diseñador de la tapa. Existen videos del momento en que esa foto fue sacada, donde puede verse una gran multitud alrededor (fuera del campo visual de la lente), incluidos muchos policías blancos.

sindical apropiada por el Movimiento y reescrita, una de cuyas versiones decía:

Come all you Freedom lovers / Good news to you I'll tell / About that good old Freedom fight / That's coming here to dwell / Which side are you on / Which side are you on / My father was a Freedom Fighter / And I'm his grateful son / I'll stick to this Freedom fight / 'Till every battle's won / They say in Hinds County "No neutrals have we met" / You're either for the Freedom Ride / Or you'll Tom for Ross Barnett / Oh, brothers can you stand it? / Oh, tell me how you can / Will you be an "Uncle Tom" / Or will you be a man? / No time for Mr. Charlie / Don't listen to his lies / Us dark folks haven't got a chance / Unless we organize.

Imágenes como las de *Freedom in the air* transmitían la idea de una negritud en movimiento, cuyo convencimiento y firmeza redefinía las formas de relación con el orden racial y el racismo. El perímetro, espacial, era también simbólico: ya no más la vida segregada como forma de la cotidianidad habitual, ya no más la existencia impune de los espacios a los cuales negros y negras no podían entrar. Esto valía, principalmente, para la estructura de poder blanco racista, pero la luminosidad de los activistas contrastaba también con otra forma de la opacidad: la apatía, el temor y la indiferencia de otros negros. Ahora eran los negros en movimiento los que marcaban un territorio y las condiciones para acceder al mismo no tenían que ver con la piel sino con la decisión de asumir la lucha. De esa forma, eran las propias freedom songs las que funcionaban como una manera de tomar partido, marcando una línea: cantar o no cantar organizaba el espacio de expresión y posiciones políticas. En ese sentido, las referencias a las oposiciones produjeron una *visualidad de línea de combate*, de “poner el cuerpo” que la tapa de *The Freedom Singers Sing of Freedom Now!* (Mercury Records, c. 1964) sintetizaba al conformar un “álbum” con fotografías de represiones, formaciones del Ku Klux Klan, campesinos empobrecidos, ómnibus incendiados, ciudadanos negros encarcelados y otras figuras de las tensiones y conflictos raciales. Se cantaba, también, *contra* eso.

Eso, no el espacio cálido y permeable sino la hostilidad del ambiente y la convicción negra, era lo que expresaban las fotografías del disco *The Nashville Sit-in Story*, que recopilaba discursos pronunciados y canciones cantadas en las jornadas de principios del año 1960 que lograron romper con la segregación en los lugares de comida de la capital de Tennessee. La tapa del disco era una composición de tres fotografías: dos de ellas armaban un relato que aportaba imágenes de hostilidad. La primera foto muestra dos mujeres y dos hombres negros sentados en la barra de un bar, comiendo y bebiendo, solos, serios y nerviosos; una de las chicas mira de reojo, en estado de alerta, algo fuera del cuadro de la fotografía. La entrada del bar, seguramente. La escena, un *sit-in*, evidenciaba de qué manera una acción rutinaria como comer en un bar podía convertirse en materia de preocupaciones y temores. En la otra foto, se ven jóvenes negros presos (seguramente por haber desobedecido la ley segregacionista), compartiendo un calabozo absolutamente desordenado. Entre el miedo y el castigo, esas fotografías capturaban lo cotidiano del terror racista, la decisión de

asumir los riesgos y el punto donde sus consecuencias acarreaban amenazas y peligros.

Contra esas dos fotos, la tercera refrendaba la idea de una negritud decidida y colectiva. Era una toma aérea (hecha, seguramente, desde un edificio alto) de un cruce de calles de Nashville, en el que podía verse una prolija marcha en curso de la cual, por el recorte de la imagen, no es posible ver su cabecera ni su final. Los manifestantes caminaban de tres en tres, formando una fila larga y ordenada entre los autos. En torno a ellos, la ciudad parecía seguir con sus movimientos habituales. Transeúntes, autos en movimiento o esperando el verde del semáforo. Como sucedía con la luminosidad y la opacidad en *Freedom in the air*, aquí también el cuadro resultante era dicotómico. De un lado, los marchantes; del otro, el resto: indiferente, ignorante o reacio a los cambios que esa marcha expresaba. Visualmente esa idea de una negritud que venía a alterar el orden (espacial, simbólico, racial, de circulación) se expresaba en la edición de la cubierta, compuesta de modo tal que la marcha cortaba en diagonal el cuadro formado por el envoltorio del vinilo. La marcha, literalmente, partía en dos a la ciudad.

En ese sentido, la figura de la marcha cantante fue paradigmática de los imaginarios y las visualidades enlazadas a las freedom songs en tanto componentes de los momentos de la lucha (Sanger, 1995: 48)¹⁰⁷. En efecto, en muchas ocasiones los organizadores de las manifestaciones esperaban la llegada de las cámaras de televisión y los periodistas gráficos para comenzar a cantar y marchar, interesados en producir no sólo una experiencia *in situ*, sino un acontecimiento visual mediático (Acham, 2004: 89). También las varias recopilaciones grabadas presentaban en sus tapas a esos movimientos masivos y callejeros: *The Nashville Sit-in Story* y *Highway Into History: The Selma to Montgomery March* (lanzado por Vee Jay, circa 1965), por ejemplo. Por su parte, la compilación realizada por la estación de radio de New York WNEW para relatar, en base a freedoms songs, testimonios y reportajes, la historia de la marcha a Selma (*Story of Selma*, Folkways Records, 1965) agregaba un componente dramático potente. Su diseño de tapa consistía en una caricaturización de una famosa foto del ya mencionado fotógrafo Matt Herron, tomada sobre una ruta en la que se podía ver gente marchando; entre la muchedumbre había un hombre blanco lisiado al que le faltaba una pierna, motivo por el cual caminaba con muletas, dando un ejemplo de esfuerzo y compromiso con el acto de marchar. Herron había tomado varias fotos de ese sector de la marcha: el diseñador del disco eligió la que enfocaba de frente a los manifestantes, con el hombre lisiado sonriente.

Esas imágenes resonaban en muchas freedom songs que referían en sus letras al acto de

107 No entraré aquí en detalles respecto a la Marcha a Washington de 1963, la más importante del período (y, probablemente, de la historia política norteamericana). Un análisis de sus elementos musicales será tema del capítulo 10, cuando indagemos sobre las incidencias de los nuevos géneros populares negros en las formas de organización y del discurso político-racial.

marchar y caminar, “a pesar de todo”, como tropos de la lucha política: *We are movin' to victory, Walk together children, I'm on my way* o *Marchin' round Selma*, cantada en 1965, cuya letra decía:

Marching 'round Selma like Jericho / Jericho, Jericho / For segregation wall must fall / Look at people answering / To the Freedom Fighters call / Black, Brown and White American say / Segregation must fall / Good evening freedom's fighters / Tell me where you're bound / Tell me where you're marching / From Selma to Montgomery town

Más aún, esas mismas letras formaron parte constitutiva de los recursos visuales del Movimiento a la hora manifestarse en la calle, una interesante operación que soldaba las relaciones entre aquél y las freedom songs en el plano de las imágenes de negritud que se proyectaban. Las marchas y manifestaciones, las instancias del caminar colectivo, fueron oportunidad para que cierta estrofas o versos de distintas canciones (*Oh Prichett, Oh Kelly, Open them cells; Freedom Now; We shall overcome; Ain't gonna let nobody turn us around*) se convirtieran en recursos para pancartas y revistas que no sólo eran vistos por los allí presentes sino que circulaban por medios gráficos y televisivos. Del mismo modo, muchas fotografías eran bautizadas con los títulos de las canciones, reforzando su capacidad de nombrar las experiencias y no sólo de testimoniarlas; la que acompañaba la historia de SCLC que circuló en la newsletter mensual de la organización de febrero de 1964 mostraba una multitud sentada y en la bajada podía leerse "No serían movidos", en directa alusión a la freedom song *We shall not be moved* (SCLC, 1964b: 11). De esa manera, las canciones servían para imprimir sentidos a las propias imágenes que el movimiento iba generando, más allá de si el canto colectivo ocupaba los registros concretos. Las canciones eran traducidas al registro de la escritura, la imagen o el dibujo, en una operación que las volvía *visuales* (incluso si no estaban siendo cantadas) además de *audibles*. La importancia de esta práctica hablaba claramente del valor que tenían las canciones en el repertorio estético y político y de la dificultad de reducirlas a canciones de protesta: eran ellas las que se volvían consignas y no las consignas las que se volvían canciones (Southern Courier, 1966f: 3).

Un ejemplo potente de dicha operación tuvo lugar en 1964, durante la Convención del Partido Demócrata en la ciudad balnearia de Atlantic City, en el estado de New Jersey. En esa ocasión, una delegación de activistas de Mississippi se hizo presente, bajo el nombre Mississippi Freedom Democratic Party, con el objetivo de ser integrados a la filial del partido y, de esa forma, participar en el debate que elegiría al candidato a presidente para las elecciones del año siguiente (Payne, 1998). La delegación fue amenazada, ninguneada y excluida pero las fotos de sus banderas con la inscripción *We shall overcome*, que los activistas se dedicaron a mostrar insistentemente, recorrieron el mundo, dándole a esa freedom song una relevancia mundial y ligando la propia visualidad del Movimiento a sus canciones. En este sentido, las representaciones visuales de las freedom songs, al no transmitir solamente ideas y valores de negritud sino también a las propias

freedom songs, terminaron por convertir a éstas últimas en un valor en sí mismo y, claro, transmisible. Una operación esencial para comprender cómo y por qué estas canciones quedaron vinculadas orgánicamente a las representaciones del Movimiento, por qué cantarlas (o no cantarlas) era parte sustancial de los sentidos de pertenencia.

También durante la famosa marcha de Selma (tal vez la segunda más importante del período, luego de la de Washington) esa dimensión, por así decir, performática del acontecimiento estuvo muy presente, resultando en un momento prolífico para la construcción, a través de las freedom songs, de representaciones y visualidades ligadas a la negritud. Las fotografías de Martin Luther King cantando mientras marchaba con los puños cerrados y la boca bien abierta, las imágenes de la masa anónima de manifestantes abrazados o bien pegados unos a otros, aplaudiendo y entonando alguna canción, con el ceño casi siempre fruncido, salvo sonrisas leves y excepcionales, transmitían una sensación de fortaleza y convicción¹⁰⁸, un impulso frontal. En efecto, la frontalidad desarrollada en el capítulo 4 se volvió también materia de una nueva negritud que circulaba en las imágenes y como imágenes. El caso de los arrestados que subían o bajaban de los camiones de policía mirando a la cámara y cantando, como en varias fotografías de Danny Lyon en Atlanta en 1963, iba en esa línea. Sobre esos fondos de cemento y automóviles, contra esos paisajes sociales de abundancia o desolados, rodeados de policías, estas fotografías mostraban a personas para las cuales cantar era expresión de un compromiso profundo, y las canciones que cantaban resultaban ser el sonido de una nueva negritud que se presentaba, así, como un impulso subjetivo y político.

Así como el espacio cálido ordenaba y distribuía los cuerpos de ciertas maneras, lo mismo sucedió con estas situaciones de desafío y confrontación. Si el momento de canto colectivo íntimo se orientaba, más que al enemigo, al fortalecimiento y ejercicio de la voz comunitaria y solía tener, como vimos, la forma de un círculo o de un espacio plegado sobre sí mismo, la situación cambiaba cuando primaba el componente de enfrentamiento. Aquellas rondas, relajadas, amigables o de emociones introspectivas en los casos de intimidad colectiva, tuvieron otras formas de presencia en el espacio público en casos de confrontación. Y si pudiera sintietizarse en una figura geométrica, la preferida fue la línea. La elección, que vuelve a evocar la frontalidad, no parece nada casual si se tiene en cuenta que una de las consignas repetidas por el movimiento era “*Put the body on the line*”, que conjugaba compromiso y retórica de barricada (Gitlin, 1987).

En este sentido, la tapa de *We shall overcome* (Mercury Records, 1964), una de las pocas que llevaba una fotografía a color del cuarteto SNCC Freedom Singers, presentaba una distribución corporal que encarnaba dicha organización lineal de los cuerpos en el momento del canto de

108 King, por lo demás, estaba muy atento a las cámaras: en ocasiones, era el único de los manifestantes que miraba directamente a la lente.

freedom songs. Básicamente, consistía en cantar de pie, en hilera y tomados de las manos, agarrando al compañero de la izquierda con la mano derecha y al de la derecha con la izquierda, dando la imagen de una cadena enrevesada o de un escudo humano, como una contracara del círculo cálido. Esa misma disposición podía verse en la contratapa del ya mencionado *Movement Soul* y en la ilustración del artículo “*We shall Overcome. Where the Civil Rights Anthem Came From*” aparecido en el periódico *The Southern Courier* en 1966 donde podía verse a cinco personas (entre ellos, un adolescente casi niño) delante de la pared de una iglesia, cantando la canción cuya historia se prometía narrar en el texto (1966a: 4). También los *freedom riders* utilizaron el escudo humano: las fotos de sus viajes de 1961 y 1962 mostraban hombres y mujeres, negros y blancos, parados junto a los colectivos que los llevarían al Sur a comprobar la desegregación de las terminales de ómnibus, dedicando tiempo a expresar su fuerza y decisión de enfrentar las adversidades protegiéndose mutuamente cantando.

Fue en ese conjunto heterogéneo y potente, hecho de círculos cálidos y líneas de combate, de experiencias emotivas individuales y colectivas, de múltiples sujetos sociales, de marchas cantadas y de canciones marchas, en el que se construyó el acerbo visual de las *freedom songs*. Esas postales e imágenes, combinadas con los cantos y las puestas en escena fueron decisivas en la instalación de una de las grandes renovaciones que encarnó la música popular negra del período: la construcción de una imagen de la negritud que combinaba canto colectivo y acción política, consistencia comunitaria y disposición al conflicto, invitación universal, no obstante, racializada, y articulación de emociones (grupales e individuales) en el espacio público.

Capítulo 8.

El soul y la representación de las diferencias de clase intrarraciales

La multiplicación soul

Así como las freedom songs funcionaron como la invención musical y visual de una voz comunitaria permeable, el soul fue un acontecimiento cultural que, creando visualidades menos apologéticas de lo político comunitario y definitivamente menos confrontativas del orden racial, suscitó otras representaciones de la negritud y las relaciones raciales en Estados Unidos. No obstante, cierta mirada ha imputado al género sentidos y usos unívocos (Banfield, 2011; Ritz, 1970; Sullivan, 2011). Entre ellos, el principal sería el de ser expresión de una “negritud” siempre resistente y, por tanto, una experiencia musical que necesariamente habría funcionado como aglutinante racial transformador (Maulstby, 1983; Neal, 2012), una posición que Stephens sintetiza afirmando que “*el soul enfatizó el trabajo comunal en vistas de un bien común*” (1984: 37). En otras palabras, esa mirada ha interpretado al soul como si hubiera sido otra forma de las freedom songs.

Sin embargo, como veremos, al conformar un territorio de diferentes estéticas visuales que tramaron diversas negritudes enlazadas a referencias de clase, experiencias y cultura, el soul parece haber expresado diferenciaciones sociales “al interior” de la población negra (Fitzgerald, 2007). Contra clichés y estereotipos (presentes en blancos y negros) que aplanaban las experiencias raciales, el soul funcionó como una fuerza cultural en la que resonó y se volvió audible la multiplicidad y ambivalencia de una población negra que se estaba complejizando y diversificando como nunca antes, multiplicando sus impulsos individualizantes, sus figuras colectivas, sus imaginarios de felicidad, sus valores (Smith, 2000; Ward, 1998).

En efecto, los editores de Ebony reconocían la magnitud del cambio en 1964, cuando afirmaban que grandes diferencias entre negros “*estaban siendo posibles por primera vez desde que el primer negro desembarcara como esclavo*” (Bennet, 1964i: 66). Transversal y diferenciadora a la vez, sustancia sonora y performática y, como tal, productora de visualidades, el soul no sólo no tuvo una única voz ni una única imagen sino que, mucho más que en las freedom songs, tuvo un fuerte componente individualizante.

Por ello, que “*el soul temprano revela temas de unidad, conciencia étnica, autoaceptación y autoconciencia*” Stephens (1984: 12) es absolutamente cuestionable. El título de un disco de la banda *The 5th Dimension* resume mejor el ir y venir de las representaciones de la negritud en el soul: *Individually & Collectively* invoca la fuerza del soul, que estuvo más presente en la individuación bajo un paraguas común que en la homogeneidad de todas sus expresiones. Sin

embargo, ese paraguas fue muchas veces invisible, innominado. Los propios artistas se encargaron varias veces de subrayar que “lo negro” no formaba parte de sus enunciados (Vincent, 2013). Por eso, parece más atinado suspender las imputaciones militantes y señalar que la música soul estuvo más cerca de ser lo que Adusei (2012) denomina “*un arte no racializado en el discurso*”, una forma artística que no requirió explicitar su adscripción racial y que, precisamente en ese silencio, alojó buena parte de su eficacia cultural. A diferencia de lo que sucedió con las freedom songs (a las que definí como un arte racializado en el discurso pero universalista en la práctica) y del funk (que veremos más adelante), el soul no hizo menciones explícitas a la condición racial o expresó algún tipo de “antinorteamericanismo” (Ritz, 1970: 49) ni, agregó, blandió proclamas pro negras o antiblancas. Lo que se dio fue una poética “*universalmente atractiva y, a la vez, aplicable a la causa negra*” (Vincent, 2014: 123). Por eso, el propio David Ritz afirmaba en 1970 que en el soul había “*algo abierto y positivo; sin diluir su propia esencia negra se sale de ella y va más allá. Quiere unir más que excluir*” (46). El hecho de que, desde el comienzo, el género haya ganado inéditas audiencias blancas es una indicación de su disposición, sino inclusiva, al menos no necesariamente excluyente. Por eso Martha Reeves recordaba en una entrevista que *Dancing in the streets* invitaba a bailar sin hablar de negros en ningún momento, “*sólo dice: vení y festejemos. Era una cosa universal*”; por eso mismo Marvin Gaye le contó a Ben Fong-Torres durante una nota para Rolling Stone en 1972 que: “*El otro día alguien me dijo 'What's going on? es un álbum negro fino' y yo le dije: 'Un momento. La palabra “negro” no está en ningún lugar de mi disco, ni en el lado A ni en el lado B. Fui muy cuidadoso de no incluirla*” (Fong-Torres, 1972: 3).

Sin embargo, aquél arte no racializado *en el discurso* asumió racializaciones en la *visualidad*, produciendo una escena desdoblada en la que, simultáneamente, se podía apuntalar una invitación *arracial* con unas presencias racializadas. Si su poética (y, más en general, los discursos sobre ella) no hacía explícita su adscripción racial, en el plano de las representaciones visuales produjo una variedad de imágenes que se movían en un amplio espectro, en cuyo dos extremos podrían colocarse la imitación de pautas estéticas racializadas como blancas y en el otro una autonomía respecto a aquellas. Como una especie de *racialización muda*, el soul mostró diversas negritudes sin nombrarlas.

Aristócratas: huir del mundo

Samuel Floyd, Jr (1995) asegura que, hacia finales de los años cincuenta, el impulso del Movimiento por los Derechos Civiles encaminó a la música popular comercial negra en dirección a adaptarse a ciertas demandas estéticas que le permitirían entrar en el campo de visión y audición

blanco. A su juicio, desde entonces hasta finales de los años sesentas, “*las manifestaciones abiertas de estética negra fueron obviadas por los artistas*”. La hipótesis, falsa si procura caracterizar a toda la nueva música negra, es útil si con ella se define una parte del soul. Esa parte, a su vez, estaría compuesta por varios elementos. Uno de ellos puede ser comprendido en términos de una *ficción aristocrática* a través de la cual los artistas se referenciaron a algunos de los estereotipos que marcaban (o habían marcado) a las cúspides de las clases altas compuestas, en su inmensísima mayoría, por blancos.

En el lado gracioso de esa ficción abrevó *Bobby Freeman* cuando, con su temprano hit de rock-soul *Do you want to dance?* (1958), se mostró en el programa de televisión *Saturday Night Beech-Nut Show* con un traje que lo asemejaba, bastante grotescamente, a un profesor de equitación, no sin ponerlo frente al riesgo de ser confundido con un domador de circo. Esa línea cómica fue también la de *Lee Anthony*, quien con capa y una piedra en la mano, jugaba a los dilemas de la Dinamarca de Shakespeare, y la del trío femenino *The Three Degrees* quienes, en una sesión fotográfica para un periódico, aparecían vestidas con los típicos sombreros que habían utilizado los colonos blancos, esos protestantes bostonianos que habían llevado adelante parte de la revolución. La escena no transmitía nada de la solemnidad independentista: un matafuegos y los dedos en V de una de las chicas la bañada de un tono cómico.

Probablemente las más risueñas de las ficciones aristocráticas hayan sido la de *General Crook* en su disco homónimo de 1974, en cuya tapa se ve, cual reverso de la escena bostoniana de *The Three Degrees*, un hombre con un uniforme del ejército colonial subido a una bicicleta de los años setentas, y la del grupo *The Toys* cuando, diez años antes de *Crook*, presentaron su single *Lover's Concerto*, un nombre que ya de por sí evocaba los registros aristocráticos de la denominada música clásica europea y cuya letra pintaba un paisaje rural: *How gentle is the rain / That falls softly on the meadow / Birds high up the trees / Serenade the clouds with their melodies / Oh, see there beyond the hill / The bright colors of the rainbow / Some magic from above / Made this day for us just to fall in love*

En ocasión de la presentación del grupo en el programa de televisión *Hullaballo*, el título de la canción fue expresado con la materialidad marmórea de un busto del compositor Johann Sebastian Bach oficiando como objeto privilegiado de decoración del estudio. Para sumar “clasicismo” a la escena, el trío ocupaba una alfombra detrás de la cual un marco de cuadro gigante colgaba en diagonal al piso.

Pero esas apropiaciones irónicas de las estéticas de la aristocracia blanca (europea y norteamericana) no fueron las únicas, ni las más relevantes; hubo formas más solemnes. Entre ellas, la de *Gene Chandler* quien, como un regalo envenenado, disfrutó de su hit *Duke of Earl* (1962),

hasta convertirlo en su carta de presentación. Chandler lanzó su carrera solista precisamente con esa canción de fuertes reminiscencias *doo wop* que vendió un millón de copias en poco tiempo. Vestido con monóculo, capa, galera y bastón, el *Duke of Earl* tenía algo grotesco, de elite anacrónica pero, a diferencia de *Freeman* o *The Three Deegres*, nunca terminaba de ser una parodia. Disfraz intraducible a la vida cotidiana, esa mezcla de negro y aristócrata traía al siglo XX una estética victoriana del siglo XIX. El recurso no era nuevo: hacia 1834 se había popularizado en las varieté racistas blancas un personaje negro llamado *Zip Coon* que vestía como burgués pero delataba en cada uno de sus movimientos torpeza e inadecuación (Sotiropoulos, 2006). Lo nuevo era el tono nada autorridiculizante que desplegaba Chandler, utilizando esos símbolos aristócratas como indicadores de éxito y adaptación a la estructura de valores y conductas de la burguesía blanca y diseñando una imagen que se replicó en otras figuras masculinas, como *Four Tops*, *Temptations*, *Floaters* y *The Commands*.

Despojadas del lado anacrónico que caracterizó a Chandler y los demás, nadie encarnó mejor la ficción aristocrática del soul que *The Supremes*, el trío compuesto por Florence Ballard, Mary Wells y Diana Ross, joya de *Motown Records* y el grupo comercialmente más importante de la historia del género (Ribowsky, 2009). Ya en su primer afiche promocional, dedicado a *Let me go the right way* (1963), reforzaban una idea de “alta sociedad” al mostrarse vestidas con trajes a lo Jackie Kennedy, por entonces Primera Dama, portando unos pesados collares de perlas y guantes de raso blanco (Billboard, 1963a: 17), retomando una línea estética que venía de los grupos vocales femeninos precedentes (por ejemplo, *The Enchanters*) pero llevándola a nuevos niveles de sofisticación y masividad. Luego de acomodarse con una serie de hits desde 1964, su soul popeado las puso en la ruta de los oídos blancos y los lugares lujosos en los que las chicas no dudaban en presentarse como damas en vestidos de gala, con muchas gasas y tules y tapados de piel. Con el correr de sus años de éxito (entre 1964 y 1972) no hicieron más que volverse ellas mismas tendencias estéticas y representantes de una nueva visualidad negra.

Con una imagen de ricas contemporáneas que las avejentaba (Ribowsky, 2009: xv), con trajes de lentejuelas y raso, de colores tenues o estridentes¹⁰⁹, con sus sombreros bombín, sus paraguas, sus trajes y sus guantes (tal como se las veía en la tapa de *With Love (from us to you)*, 1964), la visualidad de *The Supremes* hablaba de cierto lujo y de anhelos de ascenso social bajo patrones de clase alta -muy alta- blanca (Harper, 1989: 6). En efecto, las series de fotos que les tomaron hacia 1965, caminando entre sus casas natales en el barrio Brewster-Douglas de Detroit, contaban una historia que iba de una pobreza soportable a una riqueza inimaginable. Mary Wilson

109 La posibilidad de acceder al archivo de vestidos de Mary Wells presentados en la muestra sobre *The Supremes* en el African American Museum (Phildelphia) me permitió constatar la materialidad de ese lujo.

no lo ocultaba: “*éramos unas princesas negras*” (Ribowsky, 2009: 232).

En sus presentaciones en el programa de televisión *The Hollywood Palace* o en el lujosísimo Hotel Waldorf de New York, a mediados de los años sesentas, se las podía ver con trajes de gala sencillos, guantes hasta el codo, pulseras doradas, aros con diamantes, bailando discretamente contra un fondo cortinado con una estructura de metal y luces que semejaban una marquesina, la abstracción de un paisaje parisino o, al menos, modernista de los años veinte. La tapa que Ebony le dedicó a Diana Ross en febrero de 1970 era todavía más elocuente: llevando un peinado a mitad de camino entre el afro (que comenzaba por entonces su masificación)¹¹⁰ y una permanente cuidada, Diana portaba unos aros y un collar de brillantes que le cubría todo el cuello y le imprimía un tono que combinaba algo de reina egipcia con cortesana inglesa, marcando de nuevo esas alusiones a los tiempos jóvenes de la burguesía europea. Sus presentaciones, sobre todo entre mediados y finales de la década de 1960, se caracterizaron por un glamour que llevó a un crítico a decir que *The Supremes* “*parecían opulentas, viviendo el sueño, con una apariencia impecable, intachables*”.

Todos esos adjetivos pomposos, todas esas ficciones aristocráticas del soul que *The Supremes* ponía en escena (replicadas por otras formaciones femeninas, como *The Royalettes*, aristócratas desde el nombre,¹¹¹ o Freda Payne¹¹²) lograron una visibilidad alta en el mismo momento en que el Movimiento por los Derechos Civiles daba señales de conquistas políticas y que cierto optimismo integracionista teñía la agenda de la política racial. En efecto, esta visualidad resaltaba un modelo adaptativo (o, más precisamente, mimético) de integración racial; no obstante, ese modelo incluía otra característica particular: subrayaba una diferencia de los integrados respecto al resto de los negros. Como si se separaran, construyendo una negritud para unos pocos, a la manera de un linaje, una elite. En esta ficción noble del soul, tenía lugar el alcance de los últimos peldaños, los más altos, del sueño americano. Eran los elegidos, y desde aquella altura invitaban a subir, como cuando *The Supremes* cantaban *Up The Ladder to The roof* (1970):

Come with me / And we shall run across the sky / And illuminate the night / Oh-oh-oh, I will try and guide you / To better times and brighter days / Don't be afraid / Come up the ladder to the roof / Where we can see heaven much better / Come up the ladder to the roof / Where we can be (Where we can be) / (Where we can be) Closer to heaven / (To heaven, stay) / Stay with me / And we shall let expression sing / Can't you hear

110 El aspecto del “cabello natural” o “afro” lo veremos en detalle en el capítulo siguiente, en la medida en que estuvo más ligado a las novedades del funk, y en el capítulo dedicado al mercado de consumo.

111 De ellas escribió Del Shields, vicepresidente de la *National Association of Radio Anouncers*: “*si se las comparó con The Supremes lo cierto es que tienen un sonido puramente propio (...) una alegre oferta de exuberancia juvenil y talento, un concierto de lujosas canciones poéticas*”. No por nada, el disco que Shields estaba reseñando llevaba por título “*The elegant sound*” (1966).

112 En la tapa de su único éxito, *Band of gold* (1970), editado por Invictus Records, se mostraba triste, mirando el piso, con su anillo de oro en el anular izquierdo como única huella material de un matrimonio terminado en fracaso. Freda tenía estilo para deprimirse: sentada en el suelo, con una gran arboleda detrás, sus piernas cruzadas con gracia, vestía pantalón y zapatos celestes y un pañuelo del mismo color sobre su cabeza que la emparentaban con alguna estrella del cine o, bien, de nuevo, con Jackie Kennedy, cuyo estilo había calado hondo de las representaciones y estéticas femeninas (Ribowsky, 2009).

'em ring? / Oh-oh-oh, memories of yesterday / Yesterday's broken dreams / Don't you know, they'll all fade away / If you'll come / Up the ladder to the roof / Where we can see heaven much better / Come up the ladder to the roof / Where we can be (Where we can be) / (Where we can be) Oh, closer to heaven / We'll laugh and I'll tell you the story of love / How it is, and the happiness in it, baby / We'll combine our thoughts / And together we'll travel the roads / To the fountain of loveliness / I will never, ever, ever leave you / Leave you alone to wonder / As we go on, our love, it will grow (It will grow) / Much stronger and stronger / Don't you wanna go / Up the ladder to the roof / Where we can see heaven much better / Up the ladder to the roof / Where we can be closer to heaven

Con esas alturas alcanzadas y esos pasados revisitados, la ficción aristocrática promovía una imagen de separación y olvido. De hecho, a una metáfora de altura recurrió Martin Luther King cuando, por entonces, afirmó acusatoriamente que “*Los negros acomodados y satisfechos consideran que están por encima de la lucha*”¹¹³. Y en esa misma línea, en su canción *Deep in the heart of Harlem* (1963), Clyde McPhatter pintaba un cuadro dolido del barrio a través del relato de uno de sus habitantes. La canción, que no suele ser incluida en ningún canon del soul con temáticas sociales, fue pionera en esa materia describiendo el deterioro familiar, residencial y laboral de los negros; como contrapunto fantaseado (Frith, 2014) de las duras realidades, el protagonista de la canción soñaba sueños de huida y aristocracia: *If I was rich, maybe I'd move away / Out to the country where my kids could play*.

En efecto, las imágenes que transmitían estas ficciones aristocráticas del soul aludían a la posibilidad de habitar una zona libre de tensiones sociales, preocupaciones económicas y prejuicios raciales, gracias a lo cual podían confesar “sus cosas favoritas”, que incluían cosas típicamente aristocráticas, como ser capitán de un enorme yate (tal era la tapa de *You Are my starship* (1976), de Norman Connors) o alojarse en casas quintas lujosas para disfrutar de vestidos de satén y ponies (*The Supremes, My Favorites Things*, 1965):

Raindrops on roses and whiskers on kittens / Bright copper kettles and warm woolen mittens / Brown paper packages tied up with strings / These are a few of my favorite things / Cream colored ponies and crispapple strudel / Doorbells and sleighbells and schnitzel with noodles / Wild geese that fly with the moon on their wings / These are a few of my favorite things / Girls in white dresses and blue satin sashes / Snowflakes that stay on your nose and eye lashes / Silver white winters that melt into springs / These are a few of my favorite things / When the dog bites / When the bee stings / When I'm feeling sad / I simply remember my favorite things / And then I don't feel so bad / Silver white winters that melt into springs / These are a few of my favorite things / Girls in white dresses / Blue satin sashes / Snowflakes on my eye lashes / Ooh, my favorite things

En los años setentas, las ya mencionadas *The Three Deegres* cultivaron una imagen sofisticada que transmitía menos un gusto por la paz rural que por una fama citadina con tonos de alta sociedad y firmamento cinematográfico. De hecho, estas chicas de Philadelphia, que se preguntaban angustiadas, entre violines y coros angelicales, cuándo volverían a ver a su enamorado

113 En el capítulo 10 entraremos en detalles respecto a la relaciones del soul con el Movimiento por los Derechos Civiles.

(*When will I see you again?*, 1973), no sólo se mostraban en las producciones fotográficas como graciosas bostonianas anacrónicas sino, con mucha más frecuencia, levantando copas de champagne, editadas bajo luces brillantes resaltadas, sentadas en lo que parecen ser cuartos de estilo francés¹¹⁴ y tratando de averiguar si el destino les tenía reservado el éxito económico, o al menos sus símbolos:

Oh, magic mirror in my dressing room / Will I reach the top? / Will I be there soon? / Oh, magic mirror hanging on the wall / You see them rise / You see them fall / I know this time I gotta go / I hear the man that tuned in / I hope tomorrow I would be a star / With my name in lights / All the curtain calls / They cheers my name / Magic mirror, what's in store for me? / What do you see? / Costume jewelry, but I want diamonds / Lots, and lots, and lots of diamonds / And on Broadway, I know they're gonna say / "Hey, now there goes a star" that's me / But when I see all those people / With all those beautiful roses for me, for me / Will they have them just for me? / Magic mirror, how's my makeup? / Do I look alright? / I guess I better tell the fellas the place are groovy / (The place are groovy for me) / Oh yes, I want the crowd to be so much warm for me / So warm for me / Oh, I do it, yeah

Esta imagen, bastante espectacular, del reconocimiento y la riqueza, junto a las que evocaban el mundo perdido de la aristocracia del XIX y las que aludían a los lujos de mitad de siglo XX de los barrios de ricos blancos de New York, Boston y de las ciudades pequeñas de Massachussets compartían un aura: a todas parecía bañarlas una suerte de estado de excepción, de inocencia, que los ponía en escenarios impensables para otros. Los aristócratas parecían estar por fuera del sufrimiento, haberlo olvidado a fuerza de poner en escena un sueño de distensión y huida. De esta manera, el soul reforzaba en su visualidad la idea de que la paleta emotiva era más amplia que las de músicas negras anteriores, que no siempre terminaba en el desborde, eufórico o entristecedor sino, en este caso, en una irresponsable sensación de beneplácito.

Invocando un imperativo que homologaba la emoción soul con una supuesta hipersensibilidad negra, Neal (1999) critica estas representaciones y visualidades aristocráticas porque, a su juicio, resultaban “racialmente neutrales” en el sentido de las imágenes deseables (para él) de negritud; más aún, ligar la vida de los negros a la vida de blancos ricos colocaba a estos artistas en una posición “cipaya”, agentes de agresión y exponentes de la traición sufrida por “un alma negra auténtica”. Pero si se dejan de lado esas expectativas militantes respecto a lo que el soul y sus imágenes de negritud fueron o deberían haber sido, emerge que estas ficciones aristocráticas, aún si adaptacionistas, se mostraban como una deriva de la música negra que, de un modo u otro, incorporó modelos racializados (y elitistas) de movilización social¹¹⁵. Su impacto no fue nada menor: *The Supremes* fue durante muchos años (incluso después de su separación) el grupo negro más vendido de la historia. La masividad, atractivo y reconocimiento en diversos sectores de la

114 Por su mayor cercanía a la música disco, *The Three Deegre* fueron variando su estética con el correr de los años setentas. Como si se hubiera tratado de un largo strip tease, sus últimos discos las muestran repetidamente semidesnudas y mucho más eróticas que en sus primeros años.

115 Deborah Whaley (2002) sostiene críticas similares a las expresadas aquí en relación a los trabajos de Neal.

población negra fuerza a no repelerlos de los imaginarios sociales negros. Esas tapas y producciones fotográficas pobladas de alhajas, fracs, arañas de cristal, caballos de equitación, yates y paseos entre arboledas eran símbolos de cuán lejos y arriba se podía llegar, hasta tocar las fantasías con la punta de los dedos. La ficción aristocrática del soul le cantó a, y puso en escena, imaginarios de felicidad ligados a la huida del mundo, el disfrute de riqueza y lujos. En ese sentido, procesó e inspiró deseos (y acciones) en millones de personas para las cuales, en su cotidianeidad, lo más parecido a un traje de gala eran los vestidos de domingo de Iglesia.

Dandies y divas: la terrenalidad kitsch

Además del que presentaba lujos, anhelos de escape y la conquista simbólica de territorios ligados históricamente a los blancos, la música soul recorrió otros caminos estéticos. Uno de ellos tomó forma hacia los primeros años sesentas, cuando comenzaron a aparecer artistas que combinaban cierta sofisticación con una imagen más conectada al exceso, el lujo vulgar y la vida urbana contemporánea.

Fueron los dandies y las divas del Soul. Con ellos se reflataron categorías del poder, utilizadas una y otra vez para nombrar a los músicos que, en cierto momento y/o lugar, pasaban a reinar sobre el género, con la intención (publicitaria, comercial) de resaltar su condición de elegidos, únicos, sobresalientes. Ray Charles fue el Sumo Sacerdote, James Brown, Otis Redding, Sam Cooke y Solomon Burke fueron, simultánea o sucesivamente, “The King of Soul”. Aretha Franklin fue su Reina, Gladys Knight la Emperatriz, Paul Williams (integrante de The Temptations) fue Emperador, Marvin Gaye, El Príncipe, Isaac Hayes El Sultán y Al Green El Apóstol. Mientras tanto, otros se repartían títulos de variada procedencia y alcance: Patti Labelle fue Godmother of Soul; Nina Simone fue, además de Queen of Soul, High Priestess of Soul, Candi Staton fue First Lady of Southern Soul, Irma Thomas fue Soul Queen of New Orleans. Esta proliferación de títulos, que podría imaginarse como una continuación de la ficción aristocrática, sintomatizaba en cambio la tensión entre la atracción de la vida y el plano alejado, muchas veces solitario, que caracterizaba a las divas y los dandies. Mientras los aristócratas daban la impresión de negar o no tener pasado, los dandies y las divas expresaron una movilidad social que conservaba sus raíces urbanas, populares o humildes.

Este aspecto tenía implicaciones que reforzaban la distancia con los aristócratas: la visualidad dandy/diva conservó siempre un punto de *terrenalidad*: como referencia al pasado, al plebeyismo y sus experiencias, al erotismo, al mercado de consumo¹¹⁶. Las gafas negras no

116 Como veremos, el funk ese plebeyismo derivará en otras figuras claves: el pimp, la hermandad femenina.

solamente disimulaban la ceguera de Ray Charles sino que le daban también un tono de hombre de calle, como las fotografías que lo muestran jugando al ajedrez mientras viaja en tren, sentado solo en la parte de atrás de un teatro o fumando, sonriente, en un balcón; lo mismo podría decirse de Al Green en la serie de fotos que registró sus conciertos durante los primeros años setentas en la cárcel de Lorton, Virginia, donde se lo ve rodeado de presos que se acercaron a abrazarlo, en una escena absolutamente relajada y festiva, impensable para otros artistas¹¹⁷ y de Otis Redding, que demostraría en 1967 que no sólo había sido un verdadero granjero de Georgia sino que había conservado algunos de sus símbolos. Ese año, el video de su canción *Tramp* fue filmado en su propia granja, con Redding vestido con el clásico overall de jean de granjero, persiguiendo unas gallinas o subido a un tractor. No fue la única vez que Otis hizo eso: varias sesiones fotográficas lo mostraban deambulando por su campo, entre los maizales o fumando un cigarrillo, descalzo, junto a la vieja tumba de un caído en la Guerra por la Independencia.

Esa idea de terrenalidad estaba presente también, como trasfondo, en el cambio que Marvin Gaye atravesó en sus vestimentas y accesorios a finales de los años '60 cuando, cansado de su obsesión por ganar a la audiencia blanca, abandonó “*para siempre la idea de vestirme con galera y bailar con un bastón (...) dejé de alisarme el pelo, quería un look más natural*” (Ritz, 1985: 42). No casualmente Gaye indicaba, esta vez como problema, los mismos objetos que habían signado la imagen del *Duke of Earl* de Gene Chandler. Harto de esa visualidad aristocrática, que aún sin ser su único recurso era uno muy habitual, Gaye migró hacia estéticas y atuendos difícilmente caracterizables como “naturales” pero ciertamente ubicados en un espectro heterogéneo que incluía trajes de colores tanto como musculosas, chalecos de paño y gorros de lana, moños y camisas floreadas, zapatillas y zapatos. Se podía fotografiar delante de un impecable y costosísimo *Cadillac* blanco, conduciendo una pequeña motocicleta, en una casa de madera junto a un perro o, como en la contratapa de su obra cumbre, *What's going on?* (1971), parado bajo una lluvia intensa, cubierto con un piloto negro debajo del cual podían verse una corbata y una camisa de un amarillo oro. En esa imagen, a cargo de Tom Schlesinger y Curtis McNair, los diseñadores gráficos de *Motown*, Marvin se encuentra en una plaza de juegos infantiles, junto a un tobogán, un pasamanos y dos triciclos. Todos vacíos. La escena formaba parte del concepto de un disco preocupado por las situaciones de deterioro económico y social en Estados Unidos en curso (las lluvias que habían alejado a los niños de sus juegos, podría decirse), que no sólo colocó a Gaye entre los artistas soul preocupados de algún modo por la coyuntura sino también aportó a una visualidad en la que el dandy negro, antes que el aislamiento en las fantasías del confort aristocrático, expresaba una

117 Viceversa, los lugares aristocráticos no solían ser amables con los dandies y las divas; allí donde *The Supremes* había triunfado en 1965, el aristocrático club newyorkino Copacabana, James Brown debió cancelar la mitad de los shows que tenía planeados en 1968, reconociendo con amargura que “*el público no conectaba conmigo ni yo con él*”.

imbricación con el mundo de las mayorías, un juego entre ser único y cualquiera. Se podía ser (o, incluso, jugar a ser) rico o famoso sin por eso apelar a los valores, instituciones y espacios de sociabilidad blanca, se podía funcionar en dos mundos a la vez, el propio y el de las costumbres culturales de las mayorías negras. Se podía ser especial, pero entre la multitud, se podía ser culturalmente bilingüe (Pickney, 2012). En consonancia con su gran capacidad de hacer resonar y volver audible una negritud emotivamente compleja e individualizada, el dandismo/divismo soul se presentó como un punto de cruce entre lo popular -en el sentido de experiencia social mucho más que de procedencia- y la sofisticación.

En lugar de las fantasías migratorias, ascensionales y ascéticas de *The Supremes* y *Three Deegres* aquí podían verse otras cosas además de las vidas plácidas: las luchas, los dolores, los reenvíos a ciertos núcleos duros de la existencia de las mayorías negras, ilustrados en canciones como *Chain Gang* (1960), de Sam Cooke, *R.E.S.P.E.C.T.* (1967), de Aretha Franklin o *Inner City Blues* (1971), donde Marvin Gaye cantaba:

Rockets, moon shots / Spend it on the have nots / Money, we make it / Fore we see it you take it / Oh, make you wanna holler / The way they do my life / Make me wanna holler / The way they do my life / This ain't livin', This ain't livin' / No, no baby, this ain't livin' / No, no, no / Inflation no chance / To increase finance / Bills pile up sky high / Send that boy off to die / Make me wanna holler / The way they do my life / Make me wanna holler / The way they do my life / Dah, dah, dah / Hang ups, let downs / Bad breaks, set backs / Natural fact is / I can't pay my taxes / Oh, make me wanna holler / And throw up both my hands / Yea, it makes me wanna holler / And throw up both my hands / Crime is increasing / Trigger happy policing / Panic is spreading / God know where we're heading / Oh, make me wanna holler / They don't understand / Dah, dah, dah / Mother, mother / Everybody thinks we're wrong / Who are they to judge us / Simply cause we wear our hair long.

Nada de yates, ponies ni sueños parisinos. En cambio, el dandismo/divismo soul parece haber producido una estética de ascenso social que no replicaba los estereotipos de riqueza blanca sino que mostraba una movilidad bajo propias condiciones. La visualidad dandy/diva construyó un estilo sin perder la mundanidad, un gesto que se convirtió en un sello de estos artistas y una de las principales razones por las que el público los escuchaba, los seguía y les expresaba afecto, empapelando sus habitaciones, comprando los discos, escribiéndole cartas. El dandismo de David Ruffin lo demostraba. Flaco y alto, Ruffin fue un cantante enorme, cuyas maneras y atuendos definieron en buena medida al dandy de los setentas, con trajes de cortes inhabituales, gafas de marco grueso, anillos de oro y bastante cocaína. En su debut solista en el sello *Motown* en 1969 (tras haber sido expulsado de *Temptations*), Ruffin presentó la canción *My whole world ended (the moment you left me)* vestido con un saco de terciopelo azul Francia y pantalones y zapatos blancos, arrodillado ante la cámara en un escenario absolutamente vacío excepto por la presencia del propio David, ese dandy solitario. En la tapa del single, Ruffin fue fotografiado portando sus tradicionales gafas y vistiendo una camisa de seda verde, con el gesto pensativo y triste del que ha sido

abandonado sin que ello lograra alterar su preocupación por el estilo.

Por el lado de las mujeres, el divismo de *Laura Lee* hacía lo suyo. La cantante, reconocida por escribir letras que dentro de las clásicas temáticas amorosas marcaban algunas posiciones de afirmación más femeninas que feministas, cultivaba una imagen de mujer algo atormentada o solemne, que podía calzarse un vestido brillante, meterse dentro de una sandalias de cuero o parapetarse detrás de un escote muy abierto mientras sus peinados variaban hasta excentricidades como una llamativa mezcla entre un alisado en la cabeza y rulos con volumen en las puntas con el que se mostraba hacia mediados de los setentas. Para la foto de tapa del disco que incluía su canción más famosa, *Women's Love Rights* (1974), Lee se había cortado el pelo y se mostraba sentada en un sillón tapizado y con apoya brazos de madera tallada en una pequeña habitación que rebosaba de música (un piano, un gramófono y unas docenas de vinilos). El tono sepia reforzaba la opacidad mientras sus expresiones faciales daban la pauta de una mujer que había vivido, de unas experiencias de las que brotaba esa puesta en escena, y no al revés. Emulando a Ruffin, Lee miraba el piso con la habitual desazón del preocupado. Ese sillón era su trono, un trono cargado de pesadumbres pero, también, de placeres, como la música y estilo, una combinación que se repetía con frecuencia.

Quizá por estos motivos, mucho más que la ficción aristocrática, las representaciones de dandies y divas expresaban una negritud que mezclaba el consumo de bienes suntuarios con bienes de masas. La terrenalidad no se oponía a cierta sofisticación, de hecho parecía requerirla; sólo que, a diferencia del lujo aristocrático, los dandies y las divas encarnaban modos de vida negros que ligaron su visualidad cada vez más estrechamente a una exuberancia chillona, un inventario de objetos de procedencias heterogéneas y un sentido del gusto individual inédito, tan lejos de las estéticas visuales de las *freedom songs* como era posible. De los cuerpos masculinos colgaron relojes dorados, chales, pulseras, anillos, sombreros panamá¹¹⁸ y plumas que artistas como Johnnie Taylor (quien, además, ostentaba el título de “Filósofo del Soul”), Bobby Womack, Darondo, Wilson Pickett y Joe Tex usaron hasta el cansancio combinando, en una muestra de una versatilidad estética notable, con trajes de terciopelo, sacos a lunares, camisas de jean, pantalones de cuero ajustados, pañuelos al cuello. Los cuerpos femeninos, por su parte, vieron correr sobre sí batas, tules, telas floridas, sedas y zapatos de taco aguja y maquillajes acentuados. Deniece Williams, Margie Joseph, Carolyn Franklin (la hermana menor de Aretha), Ann Peebles y Sylvia Robinson encarnaron un divismo que alimentó los feminismos negros contemporáneos y posteriores (Feldstein, 2013), cimentó la hermandad funk (que veremos más adelante) y transformó la

118 Ecuatoriano en su origen, el sombrero Panamá recibe su nombre del hecho de que fue la apertura del canal el que dio inicio a su comercialización en Estados Unidos.

visibilidad social de las mujeres negras en Estados Unidos.

El impacto de estas figuras en las visualidades negras fue notable. Ante la hipertextualización que lo caracterizaba, James Brown encontraba justificativos político-raciales para la ostentación. Convencido de que su vida, al mostrar que si se trabajaba duro era posible mejorar, podía servir como ejemplo y modelo para otros negros y negras, aseguraba que “*siendo muy poco usual ver a un hombre negro en un Rolls-Royce, lo tengo, como muchas otras cosas, porque hace feliz a mi gente verme con él*” (Ziegler, 1968: 23)¹¹⁹. Este extraño “altruismo” se repetía al infinito en imágenes donde el Padrino del Soul aparecía en posesión de grandes cosas como casas, aviones y estudios de grabación pero también de minucias como trofeos, pañuelos de seda, coronas de plástico, anillos, gafas de obreros industriales.

Y mientras el hecho de que los negros y negras fueran, hacia los años setentas, los principales compradores de bijouterie y que gastaran más de 80 millones de dólares en joyas por año se emparentaba con la imagen que dandies y divas proveyeron o masificaron, sus residencias solían aparecer en revistas de música o de chismes como objeto de curiosidad, deseo y admiración. Así como cuando Ben Fong-Torres, periodista de Rolling Stone, entrevistó en su casa de Los Ángeles a Marvin Gaye en 1972 y lo primero que le llamó la atención fue que “todo el mobiliario era dorado” (Fong-Torres, 1972: 2), una arquitectura y decoración de dandies y divas quedó plasmada en las tapas de cientos de discos: *I'm still in love with you* (1972), de Al Green; *America, Wake Up* (1974), de Paul Humphrey; *Music Maximum* (1976), de The Main Ingredient, entre tantas otras, mostraban a los músicos posando en entornos rodeados de columnas griegas, monumentos, autos extraños, helechos y espejos. En *Out here on my own* (1973), Lamont Dozier fue fotografiado por Chris Calls vestido completamente de cuero beige, tirado en el piso, acompañado tan sólo por una lámpara de pie -pintada, también, en tonos beige- y un pequeño almohadón circular. No terminaba de quedar claro si yacía sensualmente, sufría una depresión o había tenido una larga y agitada noche pero, cualquiera hubiera sido la opción correcta, el cuadro estaba signado por un glamour popular que combinaba cierta figura obrera o, mejor, urbana con un ligero distanciamiento del mundo (Kelley, 1987).

Con sus cueros beige, Dozier ilustraba un proceso muy característico de los dandies y las divas del soul. En efecto, las visualidades ligadas a los consumos suntuarios y de masas desembocaron, muchas veces, en particular desde mediados de los sesentas, en lo que podría denominarse *una negritud kitsch*. Muy precoz, el cantante *Prince La La* (cuyo nombre real era Lawrence Nelson), posó en 1962 vestido con un atuendo que invocaba a un príncipe africano mientras dos mujeres vestidas con telas *animal print* y sombreros de reyes africanos lo cortejaban.

119 Veremos en el capítulo 10 que no toda la gente negra se alegraba o se sentía orgullosa de James Brown.

Fue su único pero muy valioso aporte a la cultura visual de los dandies y las divas: al año siguiente una dosis de heroína lo mató en su New Orleans natal. Las invocaciones felinas también estuvieron presentes en una célebre sesión fotográfica en la cual Nina Simone, munida de un larguísimo vestido de seda rojo y un turbante dorado (como el living de Marvin Gaye) que hacía juego con los zapatos de taco, posó junto a su gato negro, sentada en una silla de metal también dorada o echada sobre alfombras mullidas y sillones de estilo y de diseño contemporáneo. Ese mismo sentido destilaban las visualidades de Isaac Hayes hacia mediados de los años setentas, teñidas por una potencia estética única: Hayes podía aparecer vestido, al estilo cantante romántico, con una bata a rayas blancas y negras, teléfono en mano, en una habitación empapelada -también- a rayas blancas y negras; o bien en un escenario, tocando el piano, de perfil y con el torso desnudo, vistiendo tan sólo un pantalón rojo, gafas de sol y unas cadenas de oro alrededor de su cuerpo. Iba y venía de una imagen de esclavo fuerte y viril a la de un empresario moderno o un millonario excéntrico.

A diferencia de la estilizada Nina y de la suavidad visceral de Hayes, otros artistas (*Sam Cooke, Dramatics, Sylvia Robinson, Stylistcs*) regaban las tapas de sus discos y producciones promocionales con todo tipo de objetos y accesorios que simbolizaran la posibilidad infinita de consumos suntuarios y masivos: champagnes, acolchados dorados y rojos, estatuas africanas, arreglos florales, piezas de porcelana china, botellas de vino, copas tiradas en el piso, rosas con dedicatorias. La paleta de colores incluía los fucsias más chillones, los rojos intensos y una pasión por todos los matices del marrón. El inventario de elementos podría no detenerse jamás; pero lo que tenían en común estas imágenes era el hecho de evocar una modernidad y una sofisticación muy particulares, hecha de fuerzas contemporáneas y antiguas, de telas orientales y ademanes africanos, de aldea tribal y vida cosmopolita. Ese juego entre lo suntuario y lo masivo, entre la terrenalidad y la altura de una fama, estuvo en el corazón de las visualidades del dandismo/divismo soul. Lejos tanto de la sofisticación afín a la alta burguesía blanca de los aristócratas como de las estéticas de clase media y obreras (que veremos a continuación), los dandies y las divas parecían desviarse del estándar de estrella y, por ello mismo, fueron responsables de construir un nuevo estándar. Soportes de una visualidad negra cuyas formas instituyeron, funcionaron como modelos, no tanto de éxito como de una cierta “realización” que expresaba nociones de ascenso social de muy difícil traducción a la lengua de la integración cultural en términos blancos. Al encarnar una estética que parecía más bien una materia plástica moldeable expresaron una negritud capaz de inventar sus propios patrones de estilo, uso y consumo. Nada de esto había tenido lugar en el blues, el gospel o el r&b. Ni siquiera en los crooners de los sesentas, al estilo Sammy Davis Jr. En ese sentido, los dandies y las divas produjeron una bifurcación cultural de gran impacto en las representaciones visuales y las imágenes de negritud disponibles al articular consumo y ostentación en un lujo

vulgar, tallado a base de roces urbanos que los referían una y otra vez, de un modo ligeramente indirecto, al mundo de la mayoría de la población negra. Fueron, bajos sus criterios, populares.

La clase media: casa, cálculo y serenidad.

La emergencia de una numerosa clase media negra fue un elemento distintivo del período que resonó en la nueva música popular negra. Como hemos visto, las *freedom songs* produjeron una visualidad signada por representaciones donde la clase media ocupaba un lugar protagónico en el cambio social a través de la integración. En el soul esas visualidades transmitieron otros sentidos, menos directamente políticos y más cerca de la expresión de modos de vida y cotidianidades.

En ese sentido, mientras la ficción aristocrática configuraba una visualidad en las que el lujo y la huida funcionaban como realidades anheladas y los dandies y divas cultivaban imágenes donde el consumo aparecía como una forma de hedonismo, afirmación y orgullo que no dejaba de referir a la cultura popular y urbana de la mayoría de la población negra, estas otras imágenes de negritud soul tenían más cercanía con la vida de las clases medias y trabajadoras negras. En ese sentido, fue lugar de resonancia de un costado no glamoroso que al presentar imágenes de la vida doméstica, declinaciones de una ética protestante y una individualidad sensual y reflexiva ligada a cierto uso del tiempo libre, volvió audibles cambios sociales y culturales que estaban diversificando las imágenes de clase media negra.

Las *estéticas de la vida doméstica*, por ejemplo, caracterizaron a los hombres del soul que vestían chalecos, corbatas y sacos, cardigans y zapatos, y que bien podían ilustrar la vida de un negro obrero de cuello blanco o profesional (abogado, médico, comerciante), cuya imagen se volvió cada vez más visible en detrimento del riguroso saco y la omnipresente corbata, uniforme de un ejército de hombres que tuvo exponentes en el soul (Ray Charles, Sam & Dave, Major Lance, el primer Marvin Gaye) pero cuyo período dorado se vinculaba más bien a las décadas anteriores, las del doo wop y el r&b. Esa domesticidad se espejaba en mujeres que asumían estéticas de amas de casa y señoras. Muchas cantantes de soul, tuvieran predilección por un canto crudo o suave (la visualidad no reflejaba automáticamente la estética musical), se inscribieron en esta imagen de mujeres que combinaban muchos de los estereotipos femeninos dominantes por entonces: madres, esposas, hacendosas, “respetables”). Podía expresarse en una imagen como la de Barbara McNair, una artista ligada al sello Motown, durante una presentación televisiva de su éxito *You gonna love my baby* (1965), cuando se calzó un largo vestido tubo negro con un volado blanco que arrastraba una reminiscencia cuáquera, de ciudad chica. Podía, también, y esta era su forma predominante, construir la imagen de una vida hogareña, de ama de casa moderna (es decir, del siglo XX), como la

serie de fotografías de Anna King (corista de James Brown) en su disco *Back to Soul* (1964) o las numerosas tapas de grupos femeninos que bien podrían sintetizarse en la descripción de la de *He's so fine* (1963), de *Chiffons*. En ella, el cuarteto femenino encarnaba la imagen de ama de casa de clase media negra. Sus largos vestidos negros les cubrían las piernas hasta las rodillas y los brazos hasta los codos, sus cuellos estaban adornados con unos collares de perlas rojas que hacían juego con los zapatos. La homogeneidad de sus ropas se complementaba con la simetría de su disposición en el espacio y un gesto idéntico para las cuatro: mano izquierda ligeramente alzada mientras la derecha cuelga a un costado y las caras sonrientes. Esos vestuarios evidenciaban que, contra las críticas nacionalistas culturales frecuentes, el soul estuvo lejos de propagar exclusivamente ficciones aristocráticas o de clases negras acomodadas (Vincent, 1995).

Esas visualidades parecían transmitir imágenes de, o esperanzas por, un orden familiar nuclear típico, menos alterado que el que solían experimentar en concreto la mayoría de los negros, y afín a los estereotipos de la clase media burguesa blanca¹²⁰. Si *Yes, I'm ready*, de Barbara Mason (1965), era un alegato casi grotesco de la inocencia y castidad de una mujer dispuesta a aprender “lo que su hombre necesitara de ella”, *Chapel of Love*, de The Crystals (1958), con sus tonos soul pop, festejaba el matrimonio:

Goin' to the chapel and we're gonna get married / Goin' to the chapel and we're gonna get married / Gee, I really love you and we're gonna get married / Goin' to the chapel of love / Spring is here, the sky is blue, whoa oh oh / Birds all sing as if they knew / Today's the day we'll say, "I do" / And we'll never be lonely anymore because we're / Goin' to the chapel and we're gonna get married / Goin' to the chapel and we're gonna get married / Gee, I really love you and we're gonna get married / Goin' to the chapel of love / Bells will ring, the sun will shine, whoa oh oh / I'll be his and he'll be mine / We'll love until the end of time / And we'll never be lonely anymore because we're / Goin' to the chapel and / we're gonna get married / Goin' to the chapel and we're gonna get married / Gee, I really love you and we're gonna get married / Goin' to the chapel of love

Esos imaginarios familiares y domésticos se ampliaban hasta alcanzar las residencias. Las visualidades del soul mostraron una y otra vez casas, departamentos, interiores, retiros, refugios y lugares de residencia y esparcimiento. Dotados de artefactos y mobiliarios más funcionales que lujosos u ornamentados, esos sitios no eran como el living dorado de Marvin Gaye o las selvas de objetos de las divas del soul sino que hablaban de *una clase media negra más cómoda que acomodada*, más sobria que kitsch. Esa era la sensación que emanaba de la tapa que Loring Eutemey diseñó para de *Sweet Soul Music* (1967), de Arthur Conley, en la que podía verse a una chica recostada confortablemente sobre un sillón de paño verde de dos cuerpos, y de la de Johnny “Guitar” Watson para su disco *Blues Soul* (1963). En esa tapa, el cantante y guitarrista aparecía

120 Vale tener en cuenta que, entre 1950 y 1973 el porcentaje de familias negras con una mujer al mando pasó de 17 a 32% (Stewart, 1980). Al tiempo que esta condición alimentó la verdad y el mito de la especial potencia de las mujeres negras (que el feminismo de los setentas afirmará como una virtud imitable) también llevó al camino de los dilemas respecto a los modelos de familia. Desde este punto de vista, el soul con imágenes de clase media parece haber estado del lado de este dilema, mientras las divas se acercaron mucho más al festejo de la mujer independiente, poderosa.

sentado, junto a una estatua femenina blanca, en el alfeizar de una chimenea construida con ladrillos vistos. Vestido de traje y corbata, el pelo alisado y anillo en el anular, Watson miraba seriamente a la cámara mientras movía una pieza en un tablero de ajedrez que estaba a su lado. El juego, empezado, lo tenía, quizá previsiblemente, moviendo las negras. Tal vez aludía al juego de política racial en curso (por entonces marcada por la Marcha a Washington), tal vez demostraba que un hombre negro era capaz no sólo de conseguirse una casa confortable sino de trazar estrategias y movimientos y, sobre todo, de llevar adelante operaciones intelectuales complejas. O, tal vez, simplemente evocaba una escena lúdica en un contexto doméstico¹²¹. Estas fotografías de escenas hogareñas confortables exploraban visualmente algunos de los registros emotivos de los que hemos hablado en el capítulo 8, transmitiendo impresiones de seguridad, tranquilidad y confort ligado a las vivencias de lo doméstico y lo familiar. De allí que la impresión general fuera la de una “llamativa serenidad” (McCollom, 2006).

No obstante, la serenidad parecía no tener lugar sólo en el contexto hogareño, sino alimentarse también en otro sitio: el trabajo. En efecto, estos fueron los años de una renovación (parcial, por supuesto) de las oportunidades laborales para la población afroamericana. Producto de las presiones y exigencias de los movimientos sociales y políticos negros, fueron promulgadas leyes de promoción del empleo equitativo y la igualdad de acceso. Como consecuencia de esas novedades (y de la formación educativa) muchos negros alcanzaron puestos medios en los sectores de servicios (Zieger, 2007). Estos obreros de cuello blanco encontraron inscripción, en las representaciones del soul, en una declinación de tipo oficinista y/o empresarial que proveyó sentidos e imágenes en relación a esa seguridad laboral. Un aspecto, por lo demás, que marcaba una clara distancia respecto al blues y sus poéticas de la desocupación y el padecer del trabajo.

Hombres y mujeres con expresiones serias o sonrisas leves, llevando trajes y vestidos que invocaban a jóvenes promesas de alguna empresa, creativos publicitarios o pequeños empresarios de buen pasar como en las fotos de *The Chairmen of the Board*, *Jimmy Briscoe and the Beavers* y *Eddie Kendricks*. Todos ellos se fotografiaban en mesas de ejecutivos, caminando entre los rascacielos newyorkinos bajo la mirada de las sedes de las grandes corporaciones económicas, mostrando billetes de dólar o sonrientes, con las manos en los bolsillos del saco, expresando la participación negra (o su anhelo) en esas instancias laborales y económicas¹²².

No era la ostentación de dandies y divas ni el disfrute aristocrático del lujo o la fama sino más bien el acto riguroso de búsqueda de la acumulación dineraria. La tapa de *Ebony* de julio de 1975 mostraba a los recientemente reagrupados *The Temptations* detrás de grandes edificios de

121 Ya hemos visto que Ray Charles también se fotografió jugando ajedrez.

122 Veremos que los *pimps/hustlers* del funk funcionarán como una suerte contrapunto delictivo de esta figura.

oficinas, construyendo una imagen del soul, por así decir, “neoliberal”. En honor al dinero, los integrantes de *The Billion Dollar Band*, por ejemplo, decidieron, para su disco de 1978, enmarcarse bajo el típico membrete y tipografía que caracteriza a los billetes estadounidenses, elevando los signos de su posesión hasta poner al billete mismo en el centro del escenario visual. Invocaban, por lo demás, una de las imágenes más recurrentes del “sueño estadounidense” y del “modo de vida americano”: el del individuo autosuficiente y seguro de sí. En ese sentido, al diseñar vidas ordenadas por el trabajo, la familia y la inclinación hacia la acumulación monetaria ciertas visualidades de clase media del soul fueron, por así decir, una *estética de la ética protestante*.

Estas representaciones de clase media negra mostraban, por un lado, que las ilusiones de cierto acomodacionismo persistían en las músicas negras mucho más de lo que algunos estaban dispuestos a reconocer, en tanto la integración de una parte de la población negra a los sectores de ingresos medios no cesó de provocar adaptaciones y mimesis culturales y de sociabilidad inspiradas en formas y expectativas de la clase media blanca (Gonzaba, 2012). En lugar de leerlas como traiciones a la negritud no habría que desestimar el componente perturbador: las tapas de discos, fotoreportajes y otras imágenes que ligaban el soul a unas representaciones de clase media no calzaban con los supuestos de incapacidad social y, por tanto, de ascenso social que el discurso racista imputaba a negros y negras y que la estructura económica se encargaba de reproducir. De esa manera, la puesta en escena de imaginarios de una clase media negra adaptada, aparecía como un juego ambivalente e irresuelto entre subordinación cultural y económica y afirmación racial.

En ese sentido, así como el hogar, la familia y el dinero aparecieron como items recurrentes en las visualidades de clase media del soul, también otros valores sociales, como la independencia individual y el tiempo libre, conformaron significaciones que la música negra proveyó como componentes de su bagaje visual. Las alusiones aquí no focalizaban en el conservadurismo familiar y doméstico ni en un momento económicamente productivo sino en momentos mas introspectivos o distendidos. En efecto, bastante lejos de las figuras de la vida doméstica conservadora y la estructura familiar estaba, por ejemplo, la foto de tapa del disco de Freddie Scott de 1967 *Are lonely for me?*, en la cual el propio Freddie posaba junto a una mujer sentada detrás suyo. Ambos serios, vistiendo camperas y sweaters, miraban a la cámara con rostros adustos, menos serenos que pensativos, como si estuvieran tocando un problema que requería concentración y atención, abriendo una intimidad.

A distancia también de los imaginarios familiares y cerca de un espíritu simultáneamente sensual y reflexivo se inscribían las imágenes de mujeres independientes, portadoras de un semblante de gran ciudad, como las que representaban Dee Dee Sharp, Patti Austin -que sonreía desde la tapa de *Leave a little love* (1966) con un corte de pelo cuidado y un sencillo sweater verde

limón- y Genie Brown, quien desde la tapa de su disco *A woman alone* (1973) proyectaba una imagen despojada y digna. Contra un fondo blanco, sentada en una silla de madera con el apoya brazos apenas resquebrajado, llevaba un vestido blanco sencillo hasta la exageración interrumpido sólo por un crucifijo dorado: una mujer sola, seria, cuyos únicos lujos eran unos aros plateados, enormes, que casi rozaban sus hombros y un anillo que bien podría haber sido de diamantes pero que el entorno ponía seriamente en duda. En esa misma línea de mujeres que aparecían retratadas en situaciones reflexivas estaba la tapa y contratapa del disco de la cantante *Alice Clark* que llevaba su nombre, editado por el sello Mainstream de New York en 1972. De un lado, Alice había sido fotografiada con los ojos cerrados y con auriculares puestos, en plena instancia de grabación; del otro, sus manos entrelazadas y apoyadas contra el mentón, seria y pensativa.

En ese sentido, como nunca antes en las iconografías de las músicas populares negras, las representaciones del soul tramitaron un rasgo no menor para un imaginario de clase media: un uso ocioso, distendido o productivo del tiempo libre. Lo vimos en Johnny Watson y su ajedrez; podía verse también en la extrañísima tapa de *Doin' it right...* (1973) un disco soul con toques funky de Mike James Kirkland. Una serie de tres fotografías de interior, donde Mike pasaba de la sonrisa a la carcajada abierta, se complementaba con otra secuencia de seis en las que se lo veía bajo un cielo azul, saltando una verja blanca, admirando unas flores rosas. Todo con el mar como paisaje de fondo. Por su parte, Willie Hutch, en cambio, decidió invocar la medida de un festejo de clase media negra en *Havin' a house party* (1977) con una foto donde unas pocas personas (presumiblemente parejas) ocupan una sala de paredes pintadas de un blanco inmaculado, conversando y sonriendo recostadas en sillones mullidos mientras blanden copas (no vasos) con diferentes bebidas. Esta imagen, como de paso, conectaba la fiesta privada y la casa, el espacio hogareño como espacio de ocio.

Igual de distendido y austero era el disfrute del tiempo libre que presentaban las sesiones fotográficas del trío de baladas *Delfonics* para su single *La La Means I love You* (1968), las de James Brown para *Soul on top* (1970) y las de los cuartetos *Soul Children* y *Stylistics* para su disco homónimos 1970 y 1971, respectivamente. En esas tapas los artistas posaban tirados sobre el pasto de un parque, apoyados en un banco de plaza o sentados en círculo en una zona de altos juncos. Vestidos con jeans por encima de los tobillos, camisas de colores o camperas de cuero y poleras de lana, las fotos los muestran sonrientes y relajados o pensativos, mirando algo por fuera del cuadro, disfrutando de un sol invernal. Hombres y mujeres sencillos tomándose un momento para descansar y pensar.

Ese tiempo libre bien podía ser un intervalo entre ocupaciones (lejos tanto de las imposiciones del desempleo obrero como del *continuum* ocioso de la aristocracia) pero también podría pensarse

como la continuidad de un vínculo austero con el mundo (lejos, en este sentido, del hedonismo de divas y dandies e, incluso, de las representaciones ligadas al dinero de la propia clase media). En ese sentido, la afirmación individual no tenía porque expresarse bajo la forma de la familia constituida o el relativo éxito económico: podía tener también la forma de conversaciones tranquilas, dolores reflexionados, sinceramientos, recogimientos, silencios.

Tomadas en conjunto, estas representaciones de las negritudes de clase media alejan al soul, no sólo de las ya cuestionadas valoraciones en términos de política racial revolucionaria sino también de las interpretaciones que lo resaltan como una música portadora de estéticas rústicas, sexuales, lujuriosas (George, 1988). A veces, como se deduce de las imágenes familiares y domésticas, ni siquiera le interesaba una visualidad erotizada¹²³. Todas ellas refutaban el imperativo imaginario (del que hemos hablado en el capítulo 4) por el cual el soul “debía” ser una música cruda y, en consecuencia, acuñar una exposición emotiva descontrolada (Banner-Haley, 1994). Por el contrario, estas imágenes del soul están mucho más cerca del autocontrol. Razón por la cual, las insinuaciones sexuales (más presentes en los dandies y las divas) revelan su carácter construido y performático. Desde sus visualidades, estos artistas indicaban que la expresión de emociones no estaba fatalmente condenada, ya sea por razones biológicas como culturales, al desborde.

Los obreros: entre la transición y el orgullo

Si se considera que la mayoría de la población afroamericana integraba los sectores obreros de la sociedad estadounidense, es de esperar que ciertos patrones estéticos del soul estuvieran vinculados más directamente a la vida cotidiana de esas mayorías. A distancia de las “vidas excepcionales” que transmitían las imágenes de aristócratas, dandies y divas y mucho más cerca de las visualidades de clase media, las representaciones obreras tramaron un vínculo donde lo real sociológico se instalaba visualmente para producir un *efecto de proximidad* entre los artistas y el público (Frith, 2014). En términos temáticos, dos rasgos recurrentes de las representaciones del soul obrero fueron: la exposición de la explotación económica y el ensalzamiento de una dignidad obrera negra.

En uno de los primeros lanzamientos de lo que sería el sello *Motown*, el cantante Barret Strong prolongaba un poco las estéticas del *rhythm & blues* más obrero del cincuentas, llevando unos pantalones de vestir dos talles por encima del que le correspondía por tamaño. A diferencia del festejo de las riquezas obtenidas, los lujos disfrutados y la acumulación de ciertas sumas de dinero,

123 Por otro lado, no dejan de marcar el límite tradicional en la división de géneros. En el capítulo 9 veremos que el funk dará un paso más arriesgado en ese sentido.

Strong presentaba el dilema de la pobreza. Cercenando la casi omnipresencia de las letras de amor en el género, el cantante reclamaba en su canción *Money (That's what I want)* (1960):

The best things in life are free / But you can give them to the birds and bees / I need money (that's what I want) / That's what I want (that's what I want) / Your love give me such a thrill / But your love don't pay my bills / I need money (that's what I want) / That's what I want (that's what I want) / Money don't get everything, it's true / But what it don't get, I can't use / I need money (that's what I want) / That's what I want (that's what I want) / Money (that's what I want) / Lots of money (that's what I want) / Whole lot of money (that's what I want) / Give me money (that's what I want) / Lots of money (that's what I want) / Always need greens (that's what I want) / That's right baby that's what I need (that's what I want) / Aha ha ha ha ha (that's what I want) / Whoa yeah (that's what I want) / Give me money / Lots of money.

Lejos quedaban en esta canción los paseos en pony por la campaña de *The Supremes*, el Roll Royce y los pequeños objetos de *James Brown*, las botellas de champagnes de Sam Cooke y los entornos cómodos de Arthur Conley. También quedaban lejos el ocio relajado y la introspección: lo que se oye es una queja y una demanda de los pobres, aunque el pedido (“*lots of money*”) fuera más allá del reino de la necesidad para entrar en el de los deseos de consumo.

Por esos mismos años, Lee Dorsey, oriundo de New Orleans, aparecía en las fotos de sus discos y en los periódicos apuntando con un arma, vestido con un overoll de metalmecánico, entre autos desarmados y engrasados, o sentado sobre un árbol, con gafas, una camisa floreada ligera y sombrero, tópicos visuales todos de la cultura obrera negra (especialmente del sur). No es casual que su tema más reconocido haya sido *Working in a coal mine* (1967), una canción con un bajo avasallante, voces armonizadas, partes recitadas y un tono tan sureño como la ciudad en la que había sido creada. La letra era una queja sobre la dureza del trabajo minero (algo que, vale aclarar, Dorsey nunca experimentó) que, de paso, ponía a la diversión y el ocio en el mundo de los imposibles: *Five o'clock in the mornin' I'm all ready up and gone / Lord I am so tired / How long can this go on? / Cos I'm on call in the mornin' / Oh I go by the coal / But when Saturday goes around / I'm too tired for havin' fun (Too tired for having fun).*

Quejas y demandas de ese estilo se encontraban también en *Staples Singers*, una banda que primero fue grupo de gospel y, luego, de soul. El cuarteto (integrado por Pops Staples y sus tres hijas Mavis, Yvonne y Cleotha) combinaba una estética de familia trabajadora con momentos algo más sofisticados que permitirían incluirlos también en el linaje de dandies y divas. Si, como expuse anteriormente, la estética dandy/diva se caracterizaba por combinar la terrenalidad con una visualidad kitsch en un juego de coqueteo a distancia con lo plebeyo, *Staples Singers* encarnaba la dirección contraria, aquella que podía tener relámpagos de vida lujosa pero que, a la larga, sabía que el hogar de siempre era el lugar propio y el destino. La letra de *When We Will Be paid* (1971) dejaba claro ese orden de prioridades en el que la larga y sufrida historia del trabajador negro tenía un lugar protagónico:

When will we be paid for the work we've done / We worked this country / From shore to shore / Our women cooked all your food / And washed all your clothes / We picked cotton and laid the railroad steel / Worked our hands down to the bone at your lumber mill / When will we be paid for the work we've done / When will we be paid for the work we've done / Fought in your wars, in every land / To keep this country free, y'all / For women, children, and men / But anytime we ask for pay or a loan / That's when everything seems to turn out wrong / We've been beat up, called name, shot down, and stoned / Every time we do right, somebody say we're wrong / When will we be paid for the work we've done / Oh, oh when, when will we be paid ? / We've given up our sweat, now / And all of our tears / Stumbled through this life / For more than 300 years / I, I wanna know, the work we've done / When will be paid for the work we've done / Tell me / Will we ever be proud / Of "My country, tis of thee" / Will we ever sing out loud / Sweet land of Liberty / When will we be paid / For the work we've done

La injusticia ejercida sobre el trabajo y los trabajadores negros, la falta de pago tanto como la falta de reconocimiento social asumían, así, un papel central relevante en el soul. No obstante, esa dimensión no era absolutamente novedosa: el blues había estado cantando sobre la pobreza y las miserias durante casi medio siglo. Lo novedoso era el tono y (como en otras zonas de la música popular negra del momento) la frontalidad y las estéticas visuales que se construían alrededor, mucho menos apáticas, nostálgicas o derrotadas que las del blues (Middleton, 2006).

Al respecto, James Milton Campbell, conocido como Little Milton, podría ser presentado como la encarnación de ese alejamiento del blues y el abrazo del soul en términos de una nueva visualidad obrera. Es que Milton, guitarrista y vocalista, había tocado blues y *r&b* durante los años cincuenta. De hecho, lo había hecho hasta 1962, cuando decidió abandonar la música. El alejamiento, no obstante, duró poco: volvió en 1965, renovado, con el hit *We gonna make it*, que dio inicio a su trayectoria como músico de soul. La canción, una suerte de himno a la firmeza, vendió millones. Para la tapa del single, Milton fue retratado en primer plano. Su rostro, con el ceño fruncido y la mirada baja, expresaba concentración y preocupación. Los dedos de las manos contorsionados, como si quisieran atrapar algo invisible. La contratapa podía leerse como una resolución positiva del drama: lo mostraba con una mujer, abrazados y felices. Ambos daban una imagen fuertemente obrera: vestido floreado y una sencilla remera verde para ella mientras él llevaba una camisa blanca y un saco marrón, también muy simples. La canción, junto *Deep Harlem* (1963) o *A Change is gonna come* (1964), estuvo entre las primeras en instalar algún tipo de comentario social en el soul, un rasgo poético que en los años siguientes adquirió algo más de presencia. La letra hablaba tanto del entusiasmo incondicional de los enamorados como de las difíciles condiciones económicas de las mayorías negras:

We may not have a cent to pay the rent / But were gonna make it, I know we will / We may have to eat beans every day / But were gonna make it, I know we will / And if a job is hard to find / And we have to stand in the welfare line / I've got your love and you know you got mine / So were gonna make it, I know we will / We may not have a home to call our own / But were gonna make it, I know we will / We may have to fight hardships alone / But were gonna make it, I know we will / Cause togetherness brings peace of mind / We can't stay down all the time / I've got your love and you know you got mine / So were gonna make it, I know we will / Our car may be old, our two rooms cold / But were gonna make it, I know we will / We may not can spare a

roach a crumb / But were gonna make it, I know we will / And if I have to carry round a sign / Sayin Help the deaf, the dumb, and the blind / I got your love and you know you got mine / So were gonna make it, I know we will / Were gonna make it / Were gonna make it, baby / It might seem hard sometimes / But don't worry, darlin baby / Were gonna keep on tryin'

En esas fotografías y en sus apariciones televisivas, Milton ilustraba el hecho de que si bien no todos los músicos huían de las imágenes proletarias como si éstas fueran un estigma o una condena, algunos músicos construían una estética obrera, por así decir, “de transición”. La condición obrera era un pasaje a una mejor situación económica, el ghetto y la pobreza no aparecían como una prisión (Zieger, 2007) sino como una zona de paso. En cambio, artistas como Richard “Groove” Holmes, Joe Simon, Hal Frazier y Jimmy Holiday se fotografiaban en diversas escenas que referían al mundo proletario en un tono de orgullo e identidad que parecía intemporal o inmodificable, vistiendo camisas de trabajo (industrial pero también de servicios, como los trabajadores de una estación de servicio), fumando, mostrando sus manos ajadas o en escenarios fabriles, rodeados de maquinarias, galpones y herramientas. Lo mismo valía para *Fame Gang*, la banda sesionista del sello Muscle Shoals de Alabama, que aprovechó su disco *Solid Gold from Muscle Shoals* (1969) para armar una suerte de álbum fotográfico que los mostraba sonrientes, caminando por calles de tierra, posando debajo de un tanque de agua comunitario, como una cuadrilla de trabajo.

Estas figuras del trabajo y el esfuerzo no vehiculizaban lamentos por la propia condición sino lo contrario, afirmación y orgullo, tal como se podía deducir también de la sesión fotográfica que Eddie Floyd produjo para la tapa de su disco *Down to Earth* (1971). Desplegando una estética obrera con tonos country, vestido de pies a cabeza con telas de jean, la tapa mostraba al vocalista arrodillado y sonriente en un lugar que no parecía merecer ese gesto (una suerte de camino embarrado con un gran charco de agua); en la contratapa, Eddie estaba apoyado contra una pared, en plena noche, con un gesto sereno y seguro que parecía convertir en un acto de dignidad el hecho de “bajar a la tierra”, tomando la dirección opuesta de las escaleras ascendentes de *The Supremes*. También *The Impressions* exploraron esta línea de dignidad obrera y popular, posando frente a una pared agujereada para la tapa de *Times Have Changed* (1972) y, al año siguiente, fotografiándose con la ropas y los zapatos rotos, tirados en el piso y apoyados contra la pared en una calle sucia, seguramente de Chicago. A la izquierda arriba, el título del disco anunciaba: *Finally Got Myself Together* (1973), dando la incómoda impresión de que la pobreza urbana era el destino insuperable (y, por ello, una identidad) de los negros estadounidenses.

También las mujeres instalaron una imagen obrera y popular en el soul. La graciosa tapa de *Nutbush City limits* (1973), diseñada por Lloyd Ziff, mostraba un dibujo de Tina Turner (salvo su rostro, que era real) peleando contra una camioneta destartada en un contexto de granja del sur. La

canción tenía una incisión rockera -típica de muchas canciones de Turner-, una estructura rítmica que acentuaba los cuatro golpes del compás y arreglos de guitarra filosas sobre las cuales la voz terriblemente cruda y tensa describía su ciudad natal: la pequeñísima Nutbush, en Tennessee, un páramo sencillo y monótono de menos de mil habitantes que, sin embargo, despertaba en Tina Turner un amor por su terruño:

A Church House Gin House / A School House Out House / On Highway Number Nineteen / The People Keep The City Clean / They Call It / Nutbush Oh Nutbush / Call It Nutbush City Limits / Twenty-Five Was The Speed Limit / Motorcycle Not Allowed In It / You Go To The Store On Friday / You Go To Church On Sunday / They Call It / Nutbush Oh Nutbush / Call It Nutbush City Limits / You Go To The Fields On Weekdays / And Have A Picnic On Labor Day / You Go To Town On Saturday / But Go To The Church Ev'ry Sunday / They Call It / Nutbush Oh Nutbush / Call It Nutbush City Limits / No Whiskey For Sale / You Can't Cop No Bail / Salt Pork And Molasses / Is All You Get In Jail / They Call It / Nutbush Oh Nutbush / Call It Nutbush City Limits / Little Old Town In Tennessee / That's Called A Quiet Little Old Community / A One-Horse Town You Have To Watch / What You're Puttin' Down In Old Nutbush / They Call It / Nutbush Oh Nutbush / Call It Nutbush City Limits

Con un entorno y connotaciones más urbanas, Etta James, proveniente de una familia desmembrada, violenta y pobre de Los Ángeles, podía ser vista y escuchada cantando *I believe* (1966) en el programa televisivo *The !!! Beat* con un vestido entero negro y un cardigan marrón que la asemejaban a una trabajadora recién salida de su empleo en una fábrica¹²⁴, una apariencia similar a la que transmitía Baby Washington, cuyo rostro sonriente en primer plano posaba para la tapa de *That's how heart aches are made* (1963) contra una pared ladrillos de una fábrica¹²⁵. Igual de sonrientes, los cinco integrantes de *The Trammps* se subieron a un oxidado vagón de carga en *Zing* (1975), un título de connotaciones claramente industriales, con sus camisas de jeans y sus botas de cuero, diseminando una imagen alejada del lujo, lo kitsch y la austeridad, y conectando, como Milton, James Floyd, al soul con un lado urbano y proletario que destilaba dignidad y orgullo.

Así, yendo de figuras proletarias a “*narrativas de ascenso de clase media*” (Whaley, 2002), pasando por hedonismos, divismos y aristocratismos, el soul renovó las estéticas visuales disponibles para los afroamericanos. Proveyendo, o reforzando, ideales e identificaciones a través tanto de modelos glamorosos *como* obreros, austeros *como* exuberantes y, cuestionando los estereotipos (aquí, visuales) que hacían de *un negro todos los negros*, el género expresó e incidió en la configuración de diferenciaciones sociales intrarraciales. En ese sentido, transformó las formas de la presencia pública negra poblándola de posibilidades, diferencias y matices.

124 Remarcando la versatilidad y artificio de las estéticas visuales, en ese mismo programa Etta James cantó *Only time will tell me*, con un blusa plateada y guantes de seda negra mucho más aristocráticos.

125 Algunos años más tarde, Baby Washington cambiaría radicalmente su lugar y su imagen en la música negra, convirtiéndose en una de las coristas de *Funkadelic Parliament*.

Capítulo 9.

Funk: del ghetto al cosmos y del cosmos al ghetto.

Más separados que iguales

Como si respondieran a la profecía que la revista Ebony 09.68) había enunciado un año antes (según la cual, “los accesorios serán cada vez más sorprendentes, dislocando el *statu quo* de la moda masculina”), en la tapa de *Osmium* (1970), su primer álbum funk, los diez integrantes de *Parliaments* se presentaban esparcidos sobre una suerte de pequeña cascada con mucha vegetación, vestidos cada uno a su manera: uno de preso, otro de indio americano, otro de payaso, otros de trajes coloridos y ropa ajustada, otros más cerca del hippismo, por entonces dominante entre los jóvenes blancos. En efecto, desde su aparición hacia mediados de los años 60, el funk fue un prolífico espacio de construcción visual de nuevas negritudes, algunas de las cuales pueden pensarse como modulaciones de las que se estructuraban desde el soul, mientras otras eran nativas, irreducibles.

¿Cuáles fueron las condiciones de las visualidades funk? En primer lugar, una diferenciación mucho más marcada *entre* los artistas de una misma banda. Si el soul explotaba los uniformes, aquí “*las bandas buscaban celebrar la individualidad de los performers*”: el género volvió aceptables cosas como la ropa ajustada en los hombres y una multiplicidad de colores, “*todo fue puesto patas para arriba, colores rarísimos*” (Vincent, 2013: 108). En segundo lugar, a diferencia de la no racialización del discurso del soul (aunque sí, como vimos, de cierta imagen) y de la no racialización de la imagen en las freedom songs, el funk inscribió unas estéticas abiertamente racializadas como negra. Ese fue su denominador común: las diversas imágenes de negritud que propició estuvieron signadas por un baño de abierto, caudaloso y enérgico orgullo racial. En efecto, el uso frecuente de la expresión *black* (en lugar de negro) y la incorporación del peyorativo y racista *nigger* como parte del bagaje del habla popular negra estuvieron relacionados directamente con las novedades que trajo aparejadas el funk.

El género, tal como relataba un fan, “te hacía sentir bien de ser afroamericano” (BBC, 2002). Tanto que daban ganas de gritarlo fuerte, desmoronando de esa manera el edificio del soul en tanto música no racializada en el discurso. La expresión *black* no había estado presente en la música James Brown hasta 1968 cuando lanzó un tema decisivo: *Say it loud! I'm black and i'm proud!*

Uh! With your bad self! / Say it loud: I'm black and I'm proud! / Some people say we've got a lot of malice / Some say it's a lot of nerve / But I say we won't quit moving until we get what we deserve / We have been bucked and we have been scorned / We have been treated bad, talked about as just bones / But just as it takes two eyes to make a pair, ha / Brother we can't quit until we get our share / Say it loud: I'm black and I'm proud! / Say it loud: I'm black and I'm proud! / One more time! / Say it loud: I'm black and I'm proud! / I

worked on jobs with my feet and my hand / But all the work I did was for the other man / Now we demand a chance to do things for ourselves / We're tired of beatin' our head against the wall / And workin' for someone else / Say it loud: I'm black and I'm proud / We're people, we're just like the birds and the bees / We'd rather die on our feet / Than be livin' on our knees / Say it loud: I'm black and I'm proud

En esa misma línea, la tapa de *Damn, right. I am somebody* (1973), de Fred Wesley and the JB's daba cuenta del orgullo de un modo potente: invocando la frase “I am somebody” que solía utilizar el reverendo Jesse Jackson en sus sermones políticos, el disco ofrecía un collage de dibujos de hombres, mujeres y niños negros en situaciones de esclavitud, laborales y de soledad que contaban la historia de una procedencia y de una afirmación: Maldición, soy alguien.

Ante estos desplazamientos retóricos, los blancos (y “lo blanco”) ocuparon un lugar diferente en las estéticas musicales negras. Hemos visto el universalismo visual de las freedom songs. Por su parte, en varias tapas de discos soul (entre las que podría contarse las primeras de James Brown, una de Otis Redding y varias de Booker T. & The MG's) aparecían hombres y, sobre todo, mujeres blancas. El gesto admitía una doble lectura: subrayar el universalismo y la no racialización o, por el contrario, configurar un desafío no frontal al racismo, manipulando uno de sus mayores temores: la relación entre hombres negros y mujeres blancas (Tucker, 2008). En el funk, en cambio, los blancos fueron señalados “como tales”, identificados, es decir, racializados; un hecho de hondas consecuencias. Las estéticas, como las letras, le recordarían a los no-negros que lo que estaban escuchando, bailando y, muchas veces, vistiendo era “negro”. Como en la poética, también en las representaciones visuales el funk nutrió la aparición de negritudes apuntaladas en el orgullo racial, no necesariamente agresivas respecto a los blancos pero sí distantes, sospechosas. Como si aquellos conceptos políticos ligados a la autodefensa y la idea de “*Equal but separated*” hubieran tomado cuerpo en los modos visuales de la música.

Africanismos

En ese sentido, hacia finales de los sesentas una ola de africanismos (Maultsby, 2005: 330), alimentada hasta cierto punto por el Black Power y vehiculizada de modo privilegiado por la música, inundó las ciudades norteamericanas. Mujeres y hombres negros, de la edad que fuera, echaron mano a esa estética. Referenciada, tal vez sin saberlo, en la relevancia que los artistas de la década del Veinte le habían dado a las tradiciones africanas, la novedad fue que, en este período, el proceso se dio en un nivel masivo que impregnó la cultura y la música popular. En 1969, un artículo sobre moda en *Ebony* anticipaba lo que estaba a punto de venir: “*Las influencias afroasiáticas que han estado deslizándose en la moda masculina en los últimos dos o tres años continuará marcando el camino este otoño. Mientras sus expresiones más extremas están en los daishikis, togas y boubous que llevan los “buscadores de raíces”, ideólogos de la conciencia negra, los colores*

deslumbrantes, los densos y conmovedores estampas de Africa va a avivar también la ropa de hombre menos inclinados por la orientación étnica” (Ebony, 1969h: 87).

Los hogares se poblaron de almohadones con motivos tribales, esterillas para sentarse en el piso, mesas bajas de madera y mimbre, esculturas africanas de todo tipo (Baldwin, 1982: 37). Los cuerpos, no sólo los masculinos sino también los femeninos, no sólo los adultos sino también los niños, se vistieron con telas multicolores, daishikis, aros y collares de madera, banderas de países africanos. Durante más de una década cundió por el país una suerte de afrofilia a través de la cual se produjo un éxodo cultural de las representaciones del *Negro* al *Black*. La evocación de África aportó una imagen de negro libre (es decir, pre-esclavo) y de actual territorio en conflictos antiimperialistas. Con ellos aparecieron elementos, objetos y símbolos de los cuales la música se apropió vorazmente.

Los africanismos fueron uno de los rasgos visuales característicos del funk. Las tapas de los discos empezaron a recurrir a ellos. Podían transportar alusiones políticas, como *Red, Black & Green* (1973), de Roy Ayers, que mostraba una foto en blanco y negro del artista en la cual la oscuridad se recortaba sobre la izquierda de la imagen mientras la blancura organizaba la parte de derecha “subrayando la dicotomía entre la firmeza y la belleza interior” (Paulo, 2010: 37) pero también obrando como fondo de los colores del panfricanismo (rojo, negro y verde) presentes en el título, algo que ese mismo año la banda *Boscoe* simplificó estampando su nombre, escrito con una tipografía extraña, sobre una bandera roja, verde y negra.

Esas alusiones también se expresaron en dibujos, como la tapa que Tim Sanders y Debora Simpson elaboraron para *Positive Vibes* (1972), de *Del Jones'*, un disco plagado de congas y flautas sobre las cuales la voz cantante a veces recita, a veces sermonea como un preacher. Grabado en la ciudad de Philadelphia, por entonces una de las mecas activas del soul y el funk, la ilustración de tapa, a la que Paulo (2010: 197) define como “un manifiesto visual”, es un mapa del continente africano convertido en un espacio a cuadros blancos y negros irregulares, que le imprimen dinámica. En línea con estas invocaciones al África se esparció una mirada que, al correr el eje nacional absolutamente dominante en las freedom songs y el soul, presentó una imagen de la música funk y, con ella, de la negritud, como conectada mundialmente. El pasaje de *negro* a *black* también se conectaba a ese proceso de mundialización. En ese sentido, volvió audible y visualizó un proceso por el cual “la minoría negra estadounidense se transformó en una ‘mayoría’ global” (Hanson, 2008: 342). Ese devenir mayoría no se expresó solamente como una realidad geográfica o una situación de política contemporánea sino también histórica: las representaciones de antiguas o milenarias civilizaciones presentes en el continente africano también nutrieron las visualidades del funk. Así, las tapas alusivas al Antiguo Egipto de *Earth, Wind & Fire* (*Spirit*, 1976 y *All N'All*,

1977) y Eddie “Smeero” Hazel (*Games Dames and Guitar Thangs*, 1977)¹²⁶ o a las tribus swahilis, como *Swahili Strut* (1971), de Bobby Bruyant y *Witch Doctor* (1979), de *Instant Funk*, invitaban a imaginar de nuevas maneras aquellos pasados y sus relaciones con el presente.

Junto a esas banderas, mapas y arengas políticas que armaban una negritud global, la visualidad funk expresó estereotipos de África en tanto paisaje natural, como podía verse en la tapa de *Dust Yourself Off* (1975), de *Pleasure*, una banda de Portland, Oregon, que combinaba la voz suave de su cantante con una sección rítmica efusiva y ansiosa. La imagen del disco mostraba el dibujo de un África sahariana, con un camello en primer plano y las pirámides egipcias al fondo. El camello llevaba puesta un sombrero con visera (un accesorio usual en el funk) y una alforja en la que estaba grabada una serpiente con su lengua afuera, componiendo un cuadro en el que el célebre paisaje egipcio se veía alterado por la presencia funk, configurando un juego donde el funk “iba a sus raíces” y las raíces devenían “funky”. Por fuera del paisaje desértico, el África subsahariana fue motivo recurrente de alusiones en la estética funk. No hay que olvidar que la costa occidental del continente africano fue la principal fuente de provisión de esclavos hacia América. Tal fue el caso del disco *Impact* (1976), de la banda de mismo nombre. Recurriendo también al dibujo en lugar de la fotografía, el ilustrador Arnie Roberts diseñó un paisaje en rojos, estilo sabana africana, con mucha planicie y algunos árboles lejanos. En el centro del cuadrado la cabeza de un enorme rinoceronte con ojos rojos y aspecto de enojado parece avanzar sobre el espectador mientras, de sus patas delanteras salen las cabezas caricaturizadas de los integrantes cuarteto. En una línea afín pero menos agresiva, también fue un dibujo la resolución gráfica que Joseph Askew decidió para la tapa del exitoso disco de *Kool & The Gang*, *Wild and Peaceful* (1973). Recurriendo a la técnica de combinar tempera al huevo con óleos, Askew dibujó un paisaje en el que conviven leopardos, leones, rinocerontes, cebras, jirafas. Una escena nocturna, que deja ver árboles, plantas y una hermosa cascada que, al caer, se desdobra en dos arroyos. La tensión, no obstante, se percibe, los felinos parecen estar en posiciones de caza mientras el resto pastorea o mira al supuesto pintor. De un lado, los salvajes, del otro los pacíficos. En el medio, formando parte de unos y otros, *Kool & The Gang*.

Como parte de esta paleta de africanismos, los atuendos africanos también coparon la estética funk. Isaac Hayes pasó a ser conocido como Black Moses cuando en 1972 editó un disco que lo tenía en la portada cubierto con una tela multicolor y sus habituales gafas de sol. Al abrir el disco el retrato con capucha se convierte en una imagen mesiánica de Hayes en forma de cruz, con

126 El Antiguo Egipto ya había sido materia de indagación por artistas negros en los años '20, durante el denominado Harlem Renaissance. El pintor Aaron Douglas fue uno de los más inquietos. Casi dos décadas antes, el sociólogo y economista William Du Bois lo había utilizado en una sus primeras obras importantes, *The Conservation of The Races* (1897) como demostración de que los negros eran capaces de gobernar un imperio. No obstante, la masificación de este asunto hacia principios de los años setentas puso al tema en otro nivel de repercusiones y otro volumen de creaciones.

sandalias y túnica. Por otro lado, sin las pretensiones mesiánicas y sincréticas de Hayes, sino más cerca de las referencias a los cultos africanos tradicionales, la tapa del disco *African Rhythms* (1975), de *Oneness of Juju*, ya mencionado, no sólo transportaba elementos africanos en su nombre. El dibujante Muzi Branch decidió ilustrar la tapa con un dibujo en que se ve el rostro de hombre negro pintado ritualmente de amarillo, rojo, blanco, azul y verde, portando un peinado afro cuyos límites exceden los de la tapa. A su lado, dos rostros de perfil comparten con el otro el hecho de tener los ojos cerrados. El cuadro general es el de un momento de concentración y solemnidad ritual. Dos años más tarde, una banda que llevaba en su propio nombre la referencia africana, *Mandrill*, editó *We are One* (1977). Vestidos con unos impactantes ropajes que remitían a los cultos totémicos y que doblaban la altura de sus usuarios, el septeto decidió reemplazar las caras humanas por el rostro idéntico de un mandril. En estas ilustraciones, el individuo se disolvía en la comunidad de los iguales y de los ritos en un gesto que enfatizaba el momento de un ritual al que el espectador oyente era invitado como una nueva dimensión de las experiencias en las que los nuevos sonidos y las viejas tradiciones se encontraban.

Esos atuendos, no obstante, no sólo refirieron a la vida, pasada o contemporánea, en el continente africano. En cambio, la experiencia de la esclavitud, el denominado *Pasaje del medio* (Gilroy, 1993), también fue incorporado en las estéticas del funk. Si las freedom songs reflataron temática y musicalmente la cuestión de la esclavitud y el soul no ahondó en esa zona de la memoria y la experiencia negra, el funk procesó símbolos e imágenes que incidieron profundamente en las maneras en que la experiencia esclava era narrada y evaluada. En particular, proponiendo imágenes de negros y negras fuertes, dignos, resistentes, a contramano tanto de las imágenes desubjetivantes (que veían a los esclavos como animales) como de las victimizantes (que los veían como impotentes sociales). El uso de cadenas de oro, por ejemplo, recordaba, polémica y desafiantemente, a la esclavitud. En eso, Isaac Hayes fue un pionero. En la tapa del ya mencionado *Hot Buttered Soul* (1969), Hayes aparecía con una gruesa cadena dorada en el cuello, que despertó varias discusiones. Unos años después los ocho integrantes de *Bar Kays* ocupaban toda la tapa de *Shake your rump to the funk* (1976) con los torsos desnudos, transpirados y la mayoría de ellos portando cadenas como collares y cintos. La línea que distinguía esa foto de los grabados y fotos del período esclavo estaba en las miradas desafiantes de los artistas.

Esta línea orgullosa y referida a lo africano fue el espacio de uno de los mayores íconos del funk: *el peinado afro*, una marca prácticamente indistinguible del propio género, donde ganó masividad y significación. Puesto que, de hecho, proveniente del África, el afro ya había tenido una serie de apariciones sociales en Estados Unidos. La primera, a finales de los cincuentas, cuando circuló entre los negros muy ricos (Blackwelder, 2003). Sin embargo, con excepción de las

cantantes Abbey Lincoln y Nina Simone (en su versión jazz), no tuvo impacto en la música negra. La segunda, en algunos artistas soul, como Chuck Jackson, un cantante soul que mezclaba con maestría la crudeza y la suavidad vocal. En 1961, este artista había tenido el coraje y la decisión de exponer su pelo “natural”, es decir, sin los procedimientos a los que habitualmente los negros y negras sometían sus cabellos para lograr el alisado y la suavidad que las cabezas caucásicas traían genéticamente. No obstante, ese gesto osado y prematuro fue abortado en los años siguientes: las tapas de sus discos para el sello Wand, *Any Day Now* (1963), *Chuck Jackson & Young Jesse* (1963), *On tour* (1964) lo muestran con el cabello nuevamente procesado. Éste último disco, además, incluía fotografías de su gira por todo el país, en las cuales podía verse a Jackson tocando en los escenarios principales de la música popular negra (Apollo, Howard, Regal, Uptown) con su cabello pleno de ondulaciones y cremas.

La experiencia de Jackson sirve para ilustrar que el afro no se diseminó masivamente hasta los últimos años de la década de los sesentas, cuando él mismo apareció portando sus motas (aunque cortas) en la tapa de su disco tributo al *Rhythm and Blues* de 1966. Fue hacia esos años que el afro se volvió una de las formas estéticas dominantes en la población negra, atravesando clases, género, edades y detectada por los cronistas de Ebony, que en 1966 afirmaban que “*las mujeres empiezan a usar su pelo natural, en especial en las ciudades creadoras de tendencias, Chicago y New York*” (Ebony, 1966f: 142)¹²⁷. Consagrando su advenimiento, en 1968, Hank Ballard, un cantante con una voz magníficamente áspera, le dedicó *How You Gonna Get Respect*, un tema bien funky en el que festejaba no sólo el uso del afro sino el acto por el cual el peinado consistía en un pasaje del “lío” al *respeto*, una palabra clave a la hora de conjugar el orgullo; el año anterior, la revista Ebony había sintetizado con bastante precisión el asunto, enumerando sustantivos posibles para caracterizar la irrupción del peinado (“¿*Tendencia, moda, estilo o revolución?*”) y afirmando de que la discusión no podía separarse de “*una voluntad de negritud y un emergente sentido de orgullo*” (Llorens, 1967: 141). Quizá su único error era ver disyuntivas donde parece haber habido acumulación de sentidos heterogéneos: el afro expresó todas esas negritudes posibles (estéticas, estilísticas, comerciales y políticas). De esa manera, su difusión masiva se encabalgó al funk, que funcionó aquí como un vector de popularización de un estilo ligado previamente a un minúsculo sector de la población negra. Ni popular *per se* ni negro *per se*, el afro delató fragmentaciones y circulaciones culturales dentro la compleja estructura social negra, en un viaje desde las pasarelas del Mid-Manhattan a las fiestas y recitales funk y soul en todo el país.

Las diferencias dentro del funk se veían transversalizadas por el afro. Muchas tapas de

¹²⁷ En el capítulo 12 analizaré en detalle la relación del afro con el mercado de consumo. Aquí me interesa como representación de lo negro en términos de visualidad y alusiones.

discos eran ocasión de lucir esas cabelleras. Algunas descuidadas, como en la célebre fotografía de *Maggot Brain*, el disco que Funkadelic lanzó en 1971, donde se podía ver a una mujer negra cubierta de tierra hasta el cuello, gritando con la boca bien abierta y luciendo un afro desparejo. Otras, en cambio, sorprendían y fascinaban por el cuidado y el esmero, que negaban, de hecho, la supuesta naturalidad del cabello. Difícilmente la naturaleza hubiera sido responsable del peinado que exhibía la modelo de la tapa de *Malik* (1972), el disco debut de (precisamente) *Lafayette Afro Rock Band*, un grupo de Harlem que echaba mano de cantos tribales, saxos y trompetas. La banda repitió la fórmula al año siguiente, en su segundo disco, *Makosa*; también allí la imagen elegida fue la de una mujer con un afro exuberante y prolijamente trabajado. Tampoco el simple hecho de dejarlo crecer hubiera desembocado en los tupidos peinados de Jimmy Castor, Billy Preston o Sly Stewart.

El testimonio de un negro, entrevistado a propósito de su peinado afro en 1967 revelaba la función simbólica que el nuevo peinado estaba ganando, así como su poder en la definición de una nueva negritud:

solía tener un look de clase media, solía verme como un lindo Negro. La gente blanca en los colectivos y en otros espacios públicos frecuentemente iniciaba conversación conmigo. Me hacían preguntas. Solían concluir diciéndome lo mucho que le gustaban los negros. Era enfermante. Ahora, desde que llevo mi pelo largo y rizado, la gente blanca no me molesta más" (Ebony, 1967l: 143).

Como en las letras, también en el cabello, una especie de frontera capilar racializada, el funk divergió del universalismo de las freedom songs.

Tomados en conjunto, los africanismos implicaron dos desplazamientos culturales de magnitud. Por un lado, si las freedoms songs y el soul, de maneras diferentes, habían hecho uso de elementos estéticos y performáticos ligados a la iglesia negra y, por ende, habían permanecido dentro de los perímetros culturales del cristianismo, el funk abrió una paleta de referencias culturales y religiosas mucho más amplia. La evocación de las raíces africanas (independientemente de la consistencia que esto pudiera tener) y los africanismos pusieron a circular pautas “paganas” que, como vimos, se expresaron en atuendos, estilos y estereotipos. El “giro afro” fue, así, una manera de salirse del mundo exclusivamente cristiano con profundas consecuencias para la vida cultural de la población afroamericana. Por otro lado, esos mismos africanismos constituyeron un repertorio estilístico que hizo efectiva la posibilidad de trazar, con mayor intensidad que nunca antes, fronteras visuales entre negro y blancos. En ese sentido, aportaron a representaciones de la negritud mucho más autónomas de las estéticas blancas.

Pimps y hustlers

Los africanismos no fueron el único modo de procesar y afirmar la diferencia racial en el

funk. El artículo, ya citado, de 1972 en el que Sharryn Watts (en George 2008: 91) se quejaba de que “*algunos de los jóvenes que van a los shows creen que es necesario lucirse y romper la propiedad del Hombre [blanco]*” y diferenciaba a “*la gente adecuada de la que no va, de la que empuja y actúa “negrilmente” [niggerish] en lugar de actual de forma negra [black]*”, es valioso por la síntesis de situaciones y juicios de valor. Primeramente, porque Watts enlaza el estilo y los atuendos con la provocación racial, dos aspectos claves del funk. En segundo lugar, porque al diferenciar a los *blacks* de los *niggers*, Watts intenta “separar” lo que el funk presenta unidos: un componente orgulloso adecuado y un componente de acciones no adecuadas. De esa manera, Watts establece un tipo de diferenciación intrarracial que no formaba parte de las que he propuesto en el soul y que resulta un asunto de vital importancia en el funk: las figuras de la ilegalidad y su vínculo con la condición racial y la música. Pero lo que ella busca separar, es, a mi entender, lo que configuró una de las matrices del funk: la mezcla de lo *black* y lo *nigger*. Una mezcla que tuvo como una de sus consecuencias principales el fin de la representación de figuras ligadas al trabajo y la economía en sentidos tradicionales, que aquí equivale a modernos.

En esas novedades, la aparición de una estética que llamaremos aquí *pimp/hustler*¹²⁸ fue de las más relevantes. Un personaje (real y ficcionado) clave en la composición social de los barrios negros de las grandes ciudades, el *pimp/hustler* (siempre hombre) era una mezcla de dandy con empresario de la noche o, más ampliamente, de la ilegalidad (prostitución y drogas principalmente). Este empresario-marginal (o de lo marginal), más bien fuera de la ley, era la expresión de que, en esos años de desempleo creciente y problemas económicos, para poder mejorar la condición de vida los negros debían jugar con el revés de las reglas del blanco (Himes, 1986). Ese juego estaba lejos de la búsqueda comunitaria y, mucho más, del universalismo: encarnaba una estrategia de vida y supervivencia individual en un mundo adverso. De esos personajes hablaba William De Vaughn en su tema *Just Be Thankful for what you got* (1974). La intención de la canción, ser una edificante enseñanza de resignación social, describía, en su revés, el protagonismo *pimp/hustler*:

Though you may not drive a great big Cadillac / Gangsta whitewalls / TV antennas in the back / You may not have a car at all / But remember brothers and sisters / You can still stand tall / Just be thankful for what you've got / Diamond in the back, sunroof top / Diggin the scene / With a gangsta lean, wooh-ooh-ooh / Diamond in the back, sunroof top / Diggin the scene / With a gangsta lean, wooh-ooh-ooh

Mientras que *Pusherman* (1971), de Curtis Mayfield, encaraba la descripción como núcleo central de una canción que, dando lugar a percusiones y al *falsestto* de Mayfield, detallaba la vida que llevaba un narcotraficante de baja escala con cierta conciencia desgraciada de sí mismo:

I'm your mama, I'm your daddy / I'm that nigga in the alley / I'm your doctor, when in need / Want some coke, have some weed / You know me, I'm your friend / Your main boy, thick and thin / I'm your pusherman /

128 Si bien el significado estricto de *pimp* es “cafísho” y el de *hustler* “estafador”, aquí los utilizaré juntos para englobar una serie de prácticas comerciales ilegales: prostitución, narcotráfico, apuestas, juego, estafas, robos.

'm your pusherman / Ain't I clean, bad machine / Super cool, super mean / Feelin' good, for the man / Superfly, here I stand / Secret stash, heavy bread / Baddest bitches, in the bed / I'm your pusherman / Solid life, of crime / A man of odd circumstance / A victim of ghetto demands / Feed me money for style / And I'll let you trip for a while / Insecure from the past / How long can a good thing last / Woohoo, no / Got to be mellow, y'all / Gotta get mellow now / Pusherman gettin' mellow y'all / Heavy mind, every sign / Makin' money all the time / My LD, and just me / For all junkies to see / Ghetto prince is my thing / Makin' love's how I swing / I'm your pusherman / I'm your pusherman / Two bags please / For a generous fee / Make you world / What you want it to be / Got a woman I love desperately / Wanna give her something better than me / Been told I can't be nothin' else / Just a hustler in spite of myself / I know I can brake it / This life just don't make it / Lord, lord / Got to get mellow now / Gotta be mellow, y'all

La estética *pimp/hustler* nutrió al funk tanto como el afro. Si el soul individualizaba en términos de sujetos emocionalmente complejos y de procedencias diversas de clase (en definitiva, dos modos de hacer del monolito comunitario una multitud diversificada), el funk pimp individualizó bajo una lógica más competitiva, que alternaba lucha económica y hedonismos que ya no jugaban el juego perimetrado por las leyes. Esa lucha, decía Jerry “Swamp Dogg” Williams, maestro de una estética *pimp/hustler* le había dado “*Un doctorado en niggerism*” (Hurt, 2012). Y canciones como *Only the strong survive* (1968), producida por Leon Huff y Kenneth Gamble en Philadelphia para Jerry Butler, *I don't want nobody to give me nothing* (1970), de James Brown y *Hercules* (1973) de Aaron Neville, una de las más grandes estrellas del funk de New Orleans, daban cuenta de una representación de la negritud que se alejaba tanto de la sensibilidad soul y de sus modos de expresar las diferencias sociales como del sentido comunitario para enfocarse en un individualismo intenso y enérgico. Este individuo luchador, conectaba el hedonismo con el cálculo movilizand o tensiones entre el trabajo y el ocio, entre el estilo y la empresa, para forjar esa superficie donde se encontraban placeres y pensamientos¹²⁹ (Quinn, 2001).

La densidad demográfica de los pimp/hustlers en las tapas de discos y prensa musical sobre el funk fue alta. Se los reconocía fácilmente, por ser hombres que llevaban gafas de sol, cadenas y relojes de oro, bastones, andaban en cadillacs dorados y blancos, lucían zapatones con taco, pantalones ajustados de colores planos o cuadrillé, musculosas en verano, abrigos de piel o gamulanes en invierno y enormes sombreros de ala ancha de los cuales podían colgar accesorios y cuyo tamaño estaba en relación al poder. Un inventario de accesorios y símbolos que *Isley Brothers* decidió incluir en su repertorio visual cuando migraron del soul al funk (como antes lo habían hecho del *r&b* al *soul*) en el disco titulado, precisamente, *I turned you on* (1969). Allí no sólo aportaron trompetas, un piano ligeramente por debajo del volumen esperado y el trío recurriendo a gritos, cantos corales, llamadas y respuestas, gemidos sino también a una estética pimp/hustler. De hecho, en el póster promocional de la canción *That Lady*, el -por entonces- quinteto se fotografió vistiendo sombreros, trajes dorados, rojos y blancos, capas, afros, enorme cadenas plateadas colgando de sus

129 Muchos de los bailes funk explorados en la Tercera Parte podrían pensarse en este cruce entre el cálculo y el placer.

cuellos.

En una suerte de homenaje a estas estéticas y los modos de vida que la configuraban, Jalal “Lightnin’ Rod” Uridin, uno de los miembros de la banda *The Last Poets*, grabó en 1973 un álbum solista al que llamó *Hustler’s Convention* [La Convención de los Estafadores]. La tapa era un dibujo en el que podía verse el torso de un hombre, vestido con traje, camisa y chaleco. Su mano derecha, prendida de la solapa, exhibía dos anillos mientras su mano izquierda ostentaba tres anillos enormes y aferraba un manojo de billetes de cien dólares. Por si faltaran recursos, la mano no era el único repositorio de riquezas, en la muñeca danzaba una pulsera brillante. No es imposible que el título del disco haya tenido alguna inspiración en la ya mencionada Convención Política Negra de 1972. De hecho, un prendedor enganchado en la solapa del saco emulaba uno de los típicos accesorios de la militancia, salvo que esta vez el puño negro enarbolaba dólares. El *pimp/hustler* del funk veía con ironía sino con ternura, los intentos de la política negra. Esa visualidad se correspondía con cambios en las letras, Uridin, un poeta dado por lo general a letras explícitamente políticas o de crítica social, había desplazado su atención en este disco, recurriendo a rimas y recitados que trataban de la vida en las calles y la hipermasculinidad según las historias de dos personajes frecuentes en los ghettos negros: Gambler [*El Apostador*] y su compañero Spoon [Cuchara]. No muy detrás de la superficie de esos dos nombres se ocultaban los pimps y la heroína, trazando así una relación poética entre el funk y dos prácticas de la vida ilegal.

Nile Rodgers, el creador del grupo Chic y uno de los guitarristas sin los cuales esta historia casi ni merecería ser contada, podía darle a esas palabras una densidad autobiográfica. Como oyente, la música le re-presentaba opciones de vida que su adolescencia establecía con una claridad prístina: “Era un niño negro en Los Ángeles que quería ser proxeneta o uno de los *Temptations* porque ese era el modo en que las estrellas de la música se veían para mí, todas super emperifolladas con sus trajes y esas camisas con volantes y los puños doblados y sujetos con gemelos y los zapatos blancos” (en Vincent, 2013: 120). La asociación no era arbitraria: mientras Eddie Kendricks, uno de los fundadores de *Temptations* que años después emprendió una carrera solista, se hacía amigo de pimps, prostitutas y drug dealers y tenía una limousine forrada de terciopelo, David Ruffin, uno de sus compañeros era tomado por un pimp mientras caminaba por las calles de Los Ángeles. El propio cuarteto *Chic* cultivó una imagen de glamour a la que, en 1979, le añadió un tono que evocaba los vértigos mafiosos de los años veintes: en su disco *Risqué* se ve a los cuatro en un tono sepia, en una habitación que bien podría haber sido parte de la arquitectura de Harlem de los dorados Veinte. La escena tiene algo macabro: los artistas rodean a un pianista que yace muerto sobre el tablero del piano de cola con un cuchillo clavado en su espalda; Bernard Edwards, el bajista, sonríe mientras lo observaba.

Parafraseando a Nile Rodgers y sus sueños de infancias, el *pimp/hustler* fue, precisamente, el punto de encuentro entre Temptations y un proxeneta al cual el funk dotó de musicalidad, modos de moverse y, también, de un relato. Tal como marcaba un artículo dedicado a Lou Rawls, los nuevos tiempos se podían sintetizar en una diferencia histórico: “*Billie Holliday había vivido entre cafishos pero nunca había hablado de ellos; Lou Rawls, sí*”. Esa visibilidad del *pimp/hustler* se hacía patente en la minuciosa letra que Curtis Mayfield escribió para su canción *Superfly* (1971):

Darkest of night / With the moon shining bright / There's a set goin' strong / Lotta things goin' on / The man of the hour / Has an air of great power / The dudes have envied him for so long / Oh, superfly / You're gonna make your fortune by and by / But if you lose, don't ask no questions why / The only game you know is do or die / Hard to understand / What a hell of a man / This cat of the slum / Had a mind, wasn't dumb / But a weakness was shown / 'Cause his hustle was wrong / His mind was his own / But the man lived alone / Oh, superfly / You're gonna make your fortune by and by / But if you lose, don't ask no questions why / The only game you know is do or die / The game he plays he plays for keeps / Hustlin' times and ghetto streets tryin' ta get over / That's what he tryin' to do, y'all / Taking all that he can take / Gambling with the odds of fate / Tryin' to get over tryin' to get over / Tryin' to get over tryin' to get over / Superfly / The aim of his role / Was to move a lot of blow / Ask him his dream / What does it mean? He wouldn't know / Can't be like the rest / Is the most he'll confess / But the time's running out / And there's no happiness / Oh, superfly / You're gonna make your fortune by and by / But if you lose, don't ask no questions why / The only game you know is do or die / Superfly superfly / Superfly superfly / Tryin' to get over

El *pimp/hustler* funk fue una resonancia de un proceso de mafistización que estaba redefiniendo las formas de la vida negra, en especial, en sus sectores populares, y que era la realización paradójica del fortalecimiento del “capitalismo negro” que había sido uno de los ejes de campaña de Nixon en 1968, al momento de proponer soluciones republicanas a las tensiones raciales y la postergación negra. En ese sentido, el funk fue el género donde se estructuró visualmente una negritud que oscilaba entre la acumulación de dinero, un territorio social complicado y un modo “impolítico” de desafío a los poderes. Las tapas de disco los mostraban dados al champagne, la cocaína y los billetes (como en *Across 110th Street*, lanzado en 1973 por Bobby Womack) tanto como a expresar una ética protestante a la hora de manejar sus negocios. En ese sentido, a través de estas estéticas de *pimps* y *hustlers* el funk construyó una visualidad inédita para la música popular negra y de profundo impacto cultural: la de un punto de encuentro entre autoempresarialidad y el crimen como forma de movilización social ascendente. La tapa del muy buen disco *Frontiers* (1978) (mezcla de funkailable y baladas soul) de Jermaine Jackson, uno de los *Jackson 5*, ilustraba muy bien esta composición dicotómica de la estética *pimp/hustler*. De un lado, Jermaine, impecable, vestido de traje blanco y zapatos al tono, camisa roja y un colgante plateado iluminado por el sol, apoyado contra un gran Cadillac blanco, uno de los símbolos del ascenso social negro estrechamente ligado a la estética *pimp/hustler*, que se expresaba como antídoto a la severa restricción de la movilidad que los negros habían padecido durante generaciones de esclavos y segregados (Laver, 2011: 85). Del otro lado, un paisaje de Lejano Oeste,

que también podría ser una imagen contemporáneo de ghetto, por el tono oscuro, opaco, deshabitado. La foto evocaba esa “frontera” de la que habla el título y sobre la cual está parado el propio artista. Porosa y atravesable, marcaba la movilidad -o, mejor, la fragilidad- de las posiciones económicas y sociales en la población negra. Evocaba también una racialización del consumo que se alejaba de las formas miméticas que incitaban a asemejarse a los blancos. El Cadillac podía “compartirse” como objeto deseado por negros y blancos, pero los usos y formas de significarlo lo convertían en dos autos diferentes¹³⁰. En este sentido, vale marcar que, hasta comienzos de los años cincuentas, la fábrica de Cadillac exigió a sus revendedores que cumplieran la orden de no vender sus autos a negros y recién en 1972 revocó su decisión de no dirigir ningún tipo de publicidad al mercado negro (Laver, 2011). Ese impedimento volvía a la compra de un Cadillac mucho más que un acto de acceso a un bien suntuario: se conectaba con un desafío, una transgresión, una revancha.

Como uno de los núcleos estético-visuales de la sofisticación del funk, lo *pimp/hustler* mantuvo una distancia en relación al dandismo del soul. En efecto, algo diferenciaba a los dandies pimps de los dandies soul: artistas como Sam Cooke o, más tarde, *The Stylistics* y *Harold Melvin & The Blue Notes*, no incluían nada parecido a un componente “criminal” en la construcción de sus imágenes. Nadie hubiera podido imaginar a algunos de esos artistas vinculados -en la ficción- a modalidades ilegales de empresarialidad. En el funk, al contrario, esa insinuación era una constante. Y mientras aquellos, hedonistas y recién llegados, no dejaban de invocar el éxito del trabajo, éstos últimos, transmitían la impresión de que el lujo, esa vulgaridad, se volvía posible para sectores inesperados. El cantante Leroy Hutson, por ejemplo, aparecía en la tapa de su disco *Feel The spirit* (1976) vestido con toda la parafernalia pimp: zapatos de taco, pantalón y chaqueta blanca y el sombrero de ala ancha con una pluma, al estilo Mosqueteros. Como riéndose de todos.

En ese sentido, el guitarrista Johnny “Guitar” Watson fue uno de quienes mejor elaboró este momento *pimp/hustler* del funk. Desde el punto de vista conceptual y visual, su disco de 1976 es una obra maestra *pimp*. Llamado, muy provocadoramente, *Ain't that a bitch*, la foto de tapa mostraba a Johnny recostado sobre un sillón de cuero marrón, que compartía con un perro afgano. En el piso, sobre una alfombra de pelo blanco, dos mujeres -una negra y una blanca- estaban tiradas de costado, sus colas pegadas una con otra y portando collares de perro. Desde el sillón Johnny hacía un seña que bien podría querer significar que esas mujeres estaban a disposición del observador de la tapa o bien que lo que estamos viendo fue “lo mejor que pudo hacer”. Girando el disco, Johnny, ya sin su afgano, parecía controlar las correas de las mujeres mientras ellas, de rodillas, despliegan una gestualidad que insinúa algo a medio camino entre la adoración y una *fellatio*. Ese cuadro *pimp/hustler* tiene en la letra de la canción homónima un interesante

130 Volveré en detalle sobre la relación entre música, consumo y negritud en el capítulo 12.

suplemento que relanzaba los significados posibles:

I'm working forty hours / Six long days / And I'm highly embarrassed / Every time I get my pay / And they working everybody / Lord, they working poor folks to death / And when you pay your rent and your car note / You ain't got a damn thing left / Ain't that a bitch, yes it is / Somebody doing something slick, yeah they are / It's got me wondering which is which / Might as well go out yonder and dig a ditch / Ain't that a bitch, yes it is / Now ain't that a bitch / Lemme tell you about my qualifications / I program computers / I know accounting and psychology / I took a course in business / And I can speak a little Japanese, fox on / Gotta work two years / To get one week off with pay / And when I'm on my job / I better watch every word I say / Ain't that a bitch, oh boy / Somebody doing something slick, downtown / It's got me wondering which is which / Mighty well, go out yonder and dig a ditch / Ain't that a bitch, it's way, way to cold / Ain't that a bitch / Make me wanna holler, Lord, Lord / Lord, have mercy to see / Won't somebody please help me to see landlord / I want to play the guitar, come here guitar / Somebody doing something slick / Now listen to this / Stop at the supermarket / To get myself something to eat / And when I look at the prices / They knock me off of my feet / I was in the baloney section / And I had to take myself a close look / Now Abdul-Jabbar couldn't have made these prices / With a sky hook / Ain't that a bitch, yes, it is / Somebody doing something slick, yeah they are / It's got me wondering which is which / Mighty well go out yonder and dig a ditch / Ain't that a bitch, ain't that a bitch / Surely there's something slick going on / Surely there's something slick / Surely there's something slick going on / Surely there's something slick, ain't that a bitch.

En efecto, la letra, antes que un autoensalzamiento, es más bien el lamento de un trabajador tan capaz como pobre, con estudios especializados pero condenado a vagar por los márgenes del mercado laboral. Extraño desfase entre aquellas imágenes y estas palabras que permite entender la caracterización del *pimp/hustler* funk. Desde la letra, el pimp de la tapa se redefine (sin modificar, claro, ni un ápice el punto de vista misógino). Parece invitar a rechazar el trabajo que la letra expone quejosamente. Huir del mundo obrero y de clase media asalariada para entrar en el mundo de la ilegalidad y la economía informal, donde la prostitución aparecía como un territorio en el que la dominación masculina podía dar frutos económicos más abundantes que los de la disciplina fabril o la oficina. En otras palabras, que el crimen pagaba. Ese aspecto, de paso, alejaba al funk de las representaciones de la negritud propias de géneros musicales anteriores. No era una mera huida del trabajo, como había sido el caso del blues pero también de los aristócratas del soul. En cambio, ese rechazo al trabajo llevaba implícita la afirmación de que lo que el trabajo no daba (dinero), la ilegalidad podía proveerlo, así como evitar lo que el trabajo daba (esfuerzo y agotamiento). Isaac Hayes, “*pimp de pimps*”, tenía claro el panorama: “*Una mala escuela es mejor que ninguna y un trabajo mal pago es mejor que estar desocupado. No obstante, muchos jóvenes negros, atraídos por los símbolos de estatus ostentados por cafishos y petty racketeers, se volcarían a esa vida antes que mantener juntos el alma y el cuerpo con el pago de un trabajo mientras se preparan para algo mejor*” (Ebony, 1972e: 134). Este aspecto de rechazo activo al trabajo fue fundamental en la construcción de la estética *pimp/hustler* del funk, hecha de estafadores, narcotraficantes, apostadores; todos, en buena medida, hedonistas. El funk, que ciertamente contó entre sus músicos y públicos con una buena cantidad de intenciones políticas y militantes¹³¹, alojaba un sentido de la

131 Veremos este aspecto en el capítulo 10, cuando abordemos la relación de Panteras Negras con el soul y el funk.

fiesta que invocaba modos menos esperados de orgullo racial: las vidas de los pimps, las triquiñuelas y tramoyas para conseguir dinero del modo más fácil posible, los modos de ostentarlo y gastarlo. Sus ambivalencias, hechas de alegrías mezcladas con explotaciones, de lujos y riesgos de muerte, de cálculos y placeres, de energías movilizadas, se reforzaba en su visualidad. Mucho más que una mera puesta en escena de un semental bruto (Boyd, 2008: 199; Ward, 1998) el funk fue una música de pícaros, provocadores, sabios callejeros, fantaseadores. Tal como narraba uno de los clásicos del género *Across 110th Street*, de Bobby Womack:

I was the third brother of five / Doing whatever I had to do to survive / I'm not saying what I did was alright / Trying to break out of the ghetto was a day to day fight / Been down so long, getting up didn't cross my mind / I knew there was a better way of life that I was just trying to find / You don't know what you'll do until you're put under pressure / Across 110th Street is a hell of a tester / Across 110th Street / Pimps trying to catch a woman that's weak / Across 110th Street / Pushers won't let the junkie go free / Across 110th Street / Woman trying to catch a trick on the street / Across 110th Street / You can find it all in the street / I got one more thing I'd like to y'all about right now / Hey brother, there's a better way out / Snorting that coke, shooting that dope man you're copping out / Take my advice, it's either live or die / You've got to be strong, if you want to survive / The family on the other side of town / Would catch hell without a ghetto around / In every city you find the same thing going down / Harlem is the capital of every ghetto town / Across 110th Street / Pimps trying to catch a woman that's weak / Across 110th Street / Pushers won't let the junkie go free / Across 110th Street / A woman trying to catch a trick on the street / Across 110th Street / You can find it all in the street

Si el blues había mostrado un negro receloso de ser explotado pero incapaz de ver un horizonte de abundancia o liberación (que no fuera la libertad que provee la indigencia), el funk, su orgullo racial y su irreverencia, incidieron decididamente en la construcción de una negritud (vale aclarar, de nuevo: masculina) que no solamente quería evitar la subordinación laboral sino que buscaba, individualmente, la forma de enriquecerse. Y esa forma, recordando aquella célebre frase del novelista Chester Himes para quienes los negros hacían sus cosas de noche porque se sentían protegidos mientras que a los blanco los protegía la luz de día, era ilegal. En ese sentido, con el funk y su pimp/hustler una representación de la negritud ligada a lo ilegal alcanzó visualidad y visibilidad social y mediática inédita, diferenciando al género de otros, anteriores o contemporáneos. Por eso, mucho más que la *banda de sonido* del nacionalismo cultural revolucionario, el funk diseñó, en su figura *pimp/hustler*, una posición que entramaba estrategias y cálculos de vida con el principio del placer, la representación de una negritud masculina en la que hacer dinero y transitar la ilegalidad se fundían.

Sobre la voracidad sexual

Probablemente Alvin Poussaint, un profesor de psiquiatría en Harvard, haya estado pensando en el poema del dirigente de SNCC H. Rap Brown que decía “*Yes, I’m hemp the demp the women’s pimp, women fight for my delight*” o en algunas estrellas del funk cuando en 1970 escribió,

respecto a la exacerbación del estereotipo sexual masculino, que

el hombre negro es el aterrador sex symbol estadounidense y muchos hombres negros aman esa imagen. '¡No destruyan la creencia de que somos sexualmente superiores al hombre blanco!', gruñen. '¡Es la única cosa que nos favorece!' Las fantasías y miedos de la sociedad blanca crearon el estereotipo del hombre negro semental y mucho negros sienten que lo pueden usar a favor suyo" (Poussaint, 1970: 144).

Si las *freedom songs* no se refirieron jamás al sexo o la sexualidad de los negros (reproduciendo así las tradiciones, los silencios, discursivos de la política moderna) y el *soul* había funcionado como la refutación de este estereotipo a través de la presentación de negritudes emotivamente profundas y complejas; el funk, fiel a su *encuentro superficial* de aspectos espirituales, racionales y sensuales, siguió otro caminos. Del mismo modo que con los africanismos, la caracterización del funk como un género de negros y negras sexualmente voraces, incapaces de otra cosa que no fueran las sensaciones genitales, sirvió para trazar una frontera racial y dejar a los blancos (y las representaciones de los blancos) por fuera. Pero a diferencia de las miradas biologicistas y culturalistas en las que había nacido ese viejo estereotipo, el funk llevó la imagen hasta el grotesco y la parodia, revelándose así como artificio y puesta en escena.

En 1971, Marvin Gaye se presentó en el programa de televisión Soul Train. Como era costumbre en ese show, luego de algunas preguntas a cargo de Don Cornelius, su presentador, éste le dio el turno al público presente para que pudiera hacerle preguntas cara a cara a su ídolo. En cierto momento, una chica quiere saber “qué es lo que más le gusta”. Marvin no duda: “el sexo”. Todos ríen. Más allá de que el propio Marvin había contestado, en otras ocasiones televisivas y escritas, que lo que más le gustaba era cantar, denunciar lo que estaba pasando (como con su disco *What's going on?*) o ser jugador de fútbol americano, lo cierto es que esa respuesta pícara se repitió una y otra vez como carta de presentación de muchos músicos funk, tanto hombres como mujeres. El sexo y, no, como los y las baladistas soul por entonces, el erotismo y el romanticismo. Quizá no fuera casual que esta figura conviviera tanto con aquellos bailarines procaces pero que no se tocaban y con la estética del pimp/hustler, de alguna manera el proveedor de un sexo sin preludios ni promesas. Por algo James Brown, cuando dio el giro del soul al funk, abandonó los llantos de *Please, Please, Please*, el ruego de *Try Me* o la incondicionalidad romántica de *Come Rain or Come Shine* para anunciarle al mundo que era un *Sex Machine* (1970) y aclamar el festejo de los *Hot pants* (1971). Por esa misma razón los *Ohio Players* decidieron una tapa sadomasoquista para un disco llamado, ni más ni menos que, *Pleasure* (1972), la imagen de una mujer atada para *Fire*, o una mujer negra desnuda para *Angel* (1977). Y por esa razón escribieron *Skin Tigh* (1974):

You are a bad bad Mrs. / In them skin tight britches / Runnin' folks in ditches / Baby about to bust the stitches, yeah / Skin tight, skin tight / Skin tight, skin tight / Hold tight / You are a real fine lady / Though your walks a little shady / Step on the strip on time / There's money you're bound to find, yeah / Gone, gone, gone with your bad self / Walk that walk / talk that talk mama / Skin tight / Hold me barely back girl / Keep

on steppin' to me baby

Es tan erróneo homologar sin más funk a obsesión sexual (una ecuación en la que recae Ward, 1998) como no tomar nota de la cantidad y calidad de las imágenes de contenido sexual que puso en circulación. Mujeres rozándose contra objetos y entre sí (*Soul Sugar*, de Jimmy McGriff, 1971; *Starbooty*, de Roy Ayers, 1978), desnudos o semidesnudos femeninos y masculinos (*Nasty Gal*, de Betty Davis, 1975; *Chocolate Milk*, de Chocolate Milk, 1976), bocas abiertas en gestos de placer y alusiones a las eyaculaciones faciales (*Breakwater* 1978), mujeres en posiciones que aludían al sexo (*The Detroit Sex Machines*, *The Funky Crawl*; Richard Evans, id, 1979) o bañadas en miel (*Honey*, de Ohio Players, 1975). Para su disco *Meat Heat* (1977), un título ya de por sí explícito, los *Ultrafunk* se las apañaron para combinar africanismos y sexualidad en una imagen donde una mujer negra, con el torso desnudo y su pelvis cubierta por un pañuelo (que, a su vez, re-presentaba su vagina), “sacrificaba” un gallo ante la mirada seria de dos hombres apenas visibles. No hay que olvidar que unas de las formas posibles de hablar del pene en inglés es decirle *cock*, gallo.

Entre esas visualidades funk, se pueden identificar una buena cantidad de imágenes de una vulgaridad notable, banales caracterizaciones que amalgamaban sensualidad, sofisticación, grosería y ridiculización, una estética que parecía haber partido de la base del dandismo/divismo soul para ir muchísimo más lejos desde mediados de los años setentas. Entre ellas, la tapa de *Do It to my mind* (1976), de Johnny Bristol, en la cual se veía a una chica en una bañera de la que salía inexplicablemente un chorro de espuma y agua, la de *Finger Lickin' Good* (1975), de Dennis Coffey, donde podía verse a una chica comiendo patitas de pollo frito de un enorme balde que sostenía entre sus piernas mientras introducía el dedo índice de su mano derecha debajo de su ropa interior; la de *Everything I do gonna be funky* (1974), de O'Donel Levy que, especificando a qué se refería con la promesa del título, consistía en una fotografía del culo de una mujer negra agarrado por dos manos masculinas. De todas ellas, quizá la más impactante haya sido la de *Sophisticated Funk* (1976), de Jack McDuff, que presentaba, en la tapa, la pelvis de una mujer negra cubierta por una pequeña bombacha de cuero en el centro de la cual hay, como si se tratase de un cinturón de castidad electrónico, un tablero de números como los que se utilizaban en las cajas fuertes. Eso no es todo: la contratapa delata que alguien ha sido capaz de abrirla.

Esas operaciones, de tan vulgares, desembocaron en un *grotesco-sexual* del cual el mencionado Johnny “Guitar” Watson fue una suerte de referencia. Al disco ya descripto (*Ain't a bitch*) debe agregarse el siguiente, *Funk beyond the call of duty* (1977). Si en *Ain't a bitch*, Watson desplegaba su poder *pimp/hustler* para escándalo feminista, en esta tapa, las mujeres -en rigor, la única que hay- volvían a aparecer semidesnudas aunque en una posición menos subordinada, más

cómplice y festiva. En un entorno que podría ser un cuartel militar, la chica vestía un body, botas con tacos y una gorra del Ejército estadounidense. Junto a ella, Watson, de civil, portaba su guitarra al hombro, como si fuera un arma, hacía la venia y sonreía. El pimp había tomado el poder para llevar el sexo hacia el grotesco.

En ese sentido, como parte de la proliferación de imágenes hipersexualizadas, se estaba produciendo una imagen de negritud que explotaba un lado paródico, tomando a risa las acusaciones que se le endilgaban y los temores que suscitaba la sexualidad negra con un gran poder de sarcasmo. El elemento es muy significativo y se conecta con los procesos más amplios que tenían a la raza y los estereotipos como materias de cambios. La visibilidad y exposición, la frontalidad y un gesto más desafiante que nunca encontraron en el funk, en una coyuntura donde la integración y la adaptación a modelos sociales blancos ya no regía las conductas negras, la posibilidad de producir *la inversión paródica de un viejo prejuicio racial*. El funk, en lugar de negar aquello que había sido uno de los *leitmotiv* del temor blanco -la hipersexualidad negra-, lo llevó al extremo, a veces hasta el paroxismo. Intensificando los trazos gruesos del prejuicio racial los instaló entre las representaciones de la negritud. Casi una caricatura. En ese sentido, y de un modo inédito para los géneros musical anteriores, el funk como música e imagen de modos de vida estableció con el racismo una posición cínica y escandalizadora.

Brian Ward (1998) sostiene que el agotamiento del Movimiento por los Derechos Civiles, hacia los primeros años setentas, desembocó en un sementalismo que se convirtió en el nuevo (¿nuevo?) modelo de hombre negro. Para este historiador, la hipersexualidad, además de haber sido la única imagen de negritud que habría propuesto el funk, fue también un indiscutible signo de derrota. Sin embargo, a partir de lo dicho, sugiero que esa intensificación de los rasgos sexuales (en hombres, pero también en mujeres) podría haber estar indicando otra cosa. El uso que los músicos y el público hicieron de uno de los más recurrentes y significativos estereotipos del racismo (el negro viril, sexualmente amenazante, la negra voraz e imparable) fue inquietante: lo que siglos de construcción simbólica de las razas presentaban como lo que un negro no debía moralmente hacer pero no podía dejar de hacer (rasgo racial), el funk, en lugar de esforzarse en desmontarlo con contraejemplos, lo expuso, lo blandió, lo gozó y se río de él. De esa manera, su aporte al colapso de ciertas figuras fue decisivo: proveyó una imagen invertida, como afirmación o como sarcasmo, de negritud que “materializaba” el temor blanco.

La feminización

Como otro signo de esa *ambivalente y paródica hipersexualidad*, ciertas representaciones visuales de los hombres en el funk presentaron también un rasgo paradójico: muchas veces sus

atuendos evocaban la feminidad (o, más precisamente, patrones estéticos imputables a ciertas mujeres de entonces) produciendo un inesperado machismo que tenía los tonos de un “*dandismo afeminado*” (Middleton 2006: 94). Un dandismo de esas características no parece fácil de hacer coincidir con los supuestos de sementalismo y virilidad. En un texto titulado “*La “conspiración” para hacer a los negros inferiores*” (Welsing, 1974i: 85), de la psiquiatra Frances Cress Welsing, quien se autodenominaba “afrocentrista”, la autora sostenía que había un ataque dirigido a la infancia negra, en especial a sus varones, con el objetivo de convertirlos en personas inferiores y subordinadas. El modo de ese ataque, proseguía Welsing, consistía en acercar a los hombres a patrones femeninos de visualidad y conducta. El argumento se remataba con una foto donde una serie de hombres negros vestían al modo *pimp/hustler*: sombreros altos, pantalones y zapatos con brillantes, enormes gafas de sol y sacos y abrigos de piel. Junto a la imagen podía leerse la siguiente afirmación: “*las actuales tendencias de la moda masculina negra de vestir zapatos con taco y hombreras, artículos antes exclusivamente femeninos, son una indicación de que el niño negro está siendo privado de una imagen negra fuerte*”. En una exposición de patriarcalismo de manual, la autora no ahorra ataques: se trataba de una verdadera epidemia de gestos afeminados, travestismo, homosexualidad y bisexualidad entre los hombres negros.

Si dejamos de lado las valoraciones morales y evitamos la (justificada) crítica a la moralina de la psiquiatra, el señalamiento y las descripciones son correctas y sirven para caracterizar toda una zona de imágenes producidas en torno al funk. Efectivamente, el género aportó estéticas feminizadas a los hombres negros¹³², un rasgo que atenta contra la idea de que el funk sólo produjo “black macho” y que explica, de paso, el poder que tuvo el género en los primeros pasos de la música disco (Echols, 2010). Toda una línea glamorosa, kitsch, aterciopelada, más erótica que meramente sexual, meticulosa y sofisticada produjo una estética negra vecina del glam rock blanco. *Funkadelic Parliament*, *Sly Stone*, *The Ingram Kingdom*, *Cameo* formaron parte de ella; lo mismo que los *Brass Construction*, que en su disco homónimo de 1975 vestían pantalones oxford dorados y plateados, zapatos con plataforma, colgantes, cadenas y anillos y unos sacos estridentes debajo de los cuales no había ninguna camisa, o las puestas en escena de *Bar Kays* que configuraban un punto de encuentro entre un astronauta y un rockero glitter¹³³. Otros célebres exponentes de esta *deriva glam, afeminada, del funk* fueron los sureños *The Meters*. En la foto de tapa de su recopilación *Here comes the Meter Man, 1968 - 1970*, los cinco integrantes del grupo llevaban zapatos beige con taco (salvo uno, cuyos zapatos eran bordeaux). Cada músico asume, a su vez, un estilo propio: mientras uno tiene la apariencia de un gitano, con camisa batik, cinturón ancho verde limón y

132 Esta feminización fue compartida, en parte, con el soul más dulce de los años setentas (expresado en bandas como *Stylistics* o *The Falcons*).

133 Un camino que, del lado del rock blanco, estaba transitando David Bowie, declarado admirador del soul y el funk.

pañuelo en la cabeza, otro uso una musculosa negra cuyo cuello viaja por debajo de sus pectorales. Lo mismo podría decirse de los discos de *Earth, Wind & Fire* entre mediados y finales de los años setentas, en los que aparecían vestidos como dioses egipcios, o bien con pantalones y los torsos sólo ataviados con tirados en posturas que recordaban mancebos.

El impacto de esta estética fue muy profundo. Sus consecuencias también matizan la imagen del semental que supuestamente signó exclusivamente al funk. De hecho, las supuestas destinatarias del semental se quejaban con frecuencia, tal como lo hizo Audrey Tyler en una carta de lectores (Ebony, 1977j: 54) donde cuestionaba la apariencia de los hombres negros del momento: *“a muchas de nosotras nos gustaría que nuestros hombres se parezcan a hombres de nuevo. Dejen las trenzas, los rulers, los collares, los aros, los zapatos de taco alto, los monederos y los perfumes para nosotras”*. Por motivos como estos, el funk no puede ser leído, a la luz de algunas de las masculinidades que puso en escena, como un género machista, misógino u homofóbico. La feminización de muchas sus estrellas fue notable. El sexo, antes que un impulso animal insaciable, fue tópico para unas visualidades cercanas al juego y la caricatura¹³⁴.

La Sisterhood funk

A pesar de la nostalgia que expresaba la carta de la lectora de Ebony, también el “nosotras” al que hacía referencia había cambiado notablemente gracias al funk. Su impacto en las representaciones de la negritud femenina fue enorme, socavando las bases de los roles de género que el soul expresó y acentuando y emparentándose, al menos tangencialmente, con la fortaleza que, como vimos, las mujeres expresaban y transmitían en muchas escenas de cantos de freedom songs.

Lo que la gente necesita entender es que hay muchos niveles de negros. No todos somos médicos, enfermeras, abogados y trabajadores sociales. Ese hombre parado en la calle 116 de Harlem, vendiendo cocaína, es un hombre real, un dealer. No podés poner eso debajo de la alfombra. Esas chicas paradas en los pórticos de la Avenida Broadway y la Calle 46 son reales; están ahí afuera existiendo. Son negras también. Independientemente de lo que quieren y de lo que están haciendo, son reales.

Estas palabras de Betty Davis, una de las mayores figuras entre las divas del funk, no eran sólo un alegato por el reconocimiento de la diferenciación intrarracial y la realidad de la pobreza sino también la expresión de un sentimiento de sororidad (Watson, 2013), la enunciación del valor de la fuerza de las mujeres.

Esa fuerza estaba presente ya en algunas de las mencionadas divas del soul, como Aretha, Etta James, Gladys Knight y Nina Simone. Pero las visualidades de las divas del funk produjeron una suerte de derivación más frontal y flexible de aquellas divas soul y *“cuando los sesentas*

¹³⁴ Este aspecto es vital para cuestionar a Tucker por no considerar la importancia que tuvo el funk en lo que la autora indica, por esa omisión, como una singularidad hip hop (2008: 141).

terminaron, ya nadie escuchaba a *The Marvelettes*”, tal como recuerda Vicki Wickham, manager de *Patti LaBelle & The BlueBerries*, un trío femenino que, procedente del soul, terminó siendo protagonista de la consolidación de una sororidad (y una sonoridad) funk femenina. “*Esas chicas querían ser más aventureras. Querían hablar del espacio cósmico, de la revolución, de asuntos sociales y de cualquier cosa que soñaran*” (Gonzales, 2013: 1). En honor al cambio personal, que podía ser también el cambio social, bautizaron a su disco *Chameleon* (1976) y se dejaron fotografiar sobre un fondo celeste plano, con las bocas bien abiertas y sonrientes, cada una dueña de un estilo de peinado propio (afro, espacial y urbano, respectivamente).

Algo de eso las acercaba a las fundadoras del blues: “*ser altamante combativas, cínicas y vituperantes, algo que no había aparecido en la década abierta hacia 1955*”, agrega Wickham. Pero allí se acababan las afinidades con Bessie Smith y compañía porque, en el camino de experimentar y representar la negritud femenina de nuevos modos, las divas del funk abrieron nuevas formas. Estéticamente se inscribieron tanto en las modas del afro y el orgullo más cotidiano, urbano y popular (tal era el caso de Vicki Anderson o Ann Peebles) como en una sofisticación kitsch que Minnie Riperton encarnó maravillosamente en 1975, cuando posó para la tapa de su *Adventures in Paradise* sentada en un sillón de paño bourdeaux, junto a un gran florero y sobre una alfombra con una trama africana. Como si hubiera llevado algo más allá la clásica sesión de fotos de Nina Simone con su gato, Minnie Riperton reemplazó al pequeño felino doméstico por un león.

Junto a Patti, Betty y Minnie aparecieron otras mujeres negras que le darían una nueva impronta a lo que significaba ser una mujer negra, aportando, incluso, a los feminismos en ascenso (Fieldstein, 2013; Gonzales, 2013). Entre ellas, Lyn Collins, una de las coristas de la formación funk de James Brown, que lanzó en 1972 un disco esencial: *Think (about it)*. En la tapa en blanco y negro, Lyn, con el cabello planchado, posaba sonriente, de perfil, mirando hacia lo alto. Ese reclamo de “pensar sobre el asunto” convirtió al álbum en una “oda funk a la libertad de la mujer” (Paulo, 2010: 100) cuyo primer corte, *Think (about it)*, más allá de deberle casi todo a la rítmica del Padrino del Soul y sus secuaces (que, de hecho, eran los músicos del disco), tenía una letra que se alejaba muchísimo de las habituales arengas de macho que solían caracterizar a Brown. O, mejor dicho, las enfrentaba:

Hey, fellas / I'm talking to you, you and you too / Do you guys know who I'm talking to? / Those of you who go out and stay / Out all night and half the next day / And expect us to be home / When you get there / But let me tell you something / The sisters aren't going for that no more / 'Cause we realize two things / That you aren't doing anything for us / We can do better by ourselves / So from now on, we gonna use / What we got to get what we want / So, you'd better think, think / Now's the time when we have [Incomprehensible] / That's the thing I never will forget / Now baby, I got a whole lot to give / And a whole lotta loving / That a woman could give, yeah / But before I give it up, I gotta think, think / Think what the future holds for me / Just go ahead and see / I don't need no heartache / I can't stand no misery / Let me think, think / It takes two to make a thing go right / It takes two to make it outta sight / All right, yeah / Don't say it's easy / Just plain living /

Sometimes it's kinda tough / If it's not in your vision / Don't make no decision / Hey, yeah, all right / So, I'm laying the cards on the table / When it comes to taking care of me / I know I'm able / You may not call it true / But I won't do nothing that you won't do / Said I won't do nothing that you won't do / So think about the good things / Come on and think about the right things / You got to think about me too / Come on and think, think about you / Come on and think about the good things / Come on and think about the right things / Come on and think about me too /

Las divas del funk no sólo querían hablar de revolución y sueños individuales; de hecho, si nos atenemos a las puestas en escena y letras, parecen haber preferido hablar de sexo. Betty Davis, por ejemplo, era una artista fascinante, dueña de una voz cruda y áspera y de un sonido que coqueteaba con el rock. Ostentando un afro perfecto, como coronación de un cuerpo esbelto sobre el que volcaba trajes que la asemejaban a las reinas egipcias, minishorts, botas hasta los muslos y portaligas, Davis dedicaba su imagen, la portada de sus discos y muchos momentos de sus conciertos para aludir de algún modo a una sexualidad femenina que estaba años luz de las demandas de amor, la espera, la tristeza o la solicitud que caracterizaba las canciones soul de The Supremes, Barbara McNair o Terry Collier, por mencionar algunas. En *Betty Davis* (1973) se la podía ver hermosa, alegre y despreocupada: en otras palabras, segura de sí; en *Nasty Gal* (1975), como hemos visto, se la podía ver vestida y pintada como una prostituta de la época, “*repleta de rebelión y descarada sexualidad*” (Paulo, 2010: 110); en las fotos de un recital, Betty aparecía frotándose contra el micrófono, moviendo lascivamente la lengua sobre sus labios, abriendo las piernas todo lo posible. Los quejidos, susurros, gritos e insinuaciones terminaban de armar el panorama: Betty Davis era una mujer que disfrutaba su capacidad de gozar, como quedaba claro en su oda a las perversiones *He was a big freak!* (1973):

He was a big freak! / I used to beat him with a turquoise chain, yeah / When I was his woman, I pleased him / I'd lead him to the tip / When I was his mistress, oh oh / I gave him cheap thrills / When I was his princess, silk and satin and lace / I'd wear for him / He was a big freak! / flim, flam, floozy, fantasy / When I was his housewife / I'd scrub him, I'd love him, I'd cook his meals / When I was his geisha, oh oh / I got down and (?) When I was his flower / I'd answer to the name of Rosie May / He was a big freak! / I used to say all kinds of dirty thangs / When I was his mother / I'd hold him like a baby / in my arms / When I was his lover / Oh, I drive him out of his mind / When I was his daydream / Ain't no need to tell you what that means / I'd tie him up with my turquoise chain / I used to tie him up / Yeah, he couldn't get enough / Nah, he'd be on the floor / Oh, begging me for more / He was a big freak! / I used to say all kinds of dirty thangs / He was a big freak! / Film, flam, floozy, fantasy / He was a big freak! / Kept his mind entertained all the time / I'd get him off with my turquoise chain / I used to whip him I used to beat him / Oh, he used to dig it / Yeah, he used to really dig it / He was a big freak! / Pain was his middle name / He was a big freak! / He used to laugh when I'd make him cry / He was big freak! / A big freak, yes he was! / I used to whip him with my turquoise chain

En esa línea urbana y terrenal, Linda Clifford le cantaba, por el contrario, a la insatisfacción sexual, mientras Vicki Anderson, cuyo nombre real era Myra Barnes y fue otra de las vocalistas de la James Brown Revue entre finales de los años 60 y principios de la década siguiente, lanzó *Message from a soul sister* (1970), una pieza solista en la que esta hermana daba un consejo simple

a las mujeres negras sobre lo que debían hacer para resolver los problemas de insatisfacción sexual: “Si él no puede darte lo que querés, vas a tener que conseguirlo en algún otro lugar”.

En un disco llamado, sin ambages, *This bitch is bad* (1977), Denisse La Salle, en cambio, encarnaba una imagen completamente kitsch, vecina a la que Minnie Riperton había escenificado acompañada por el león. En lugar del felino rey y el sillón, La Salle se mostraba junto a una piscina con reminiscencias romanas, rodeada de columnas, bajo un cielo de verano. Sonriente y de negro, La Salle apoyaba la planta de sus pies sobre una alfombra hecha con otro felino de porte, un tigre, mientras un hombre negro, medio cuerpo afuera del agua, acaricia obsecuentemente las piernas de la cantante. En la contratapa, ese mismo hombre nada en la pileta, mientras Denisse muestra y acaricia el muslo de su pierna izquierda.

Vale, para finalizar, ajustar aquí la caracterización de Brian Ward, para quien estas mujeres “rechazaron el rol de víctimas indefensas no articulando un discurso claramente feminista pero dando todo lo que tenían en la guerra sexual cuyas condiciones habían definido los hombre hacia finales de los años sesentas y principios de la década siguiente” (384); a mi entender, las visualidades puestas en acto por estas mujeres hicieron mucho más que jugar el juego de los hombres: en cambio, planteando nuevas imágenes de mujer negra y, por ende, de negritud, incidieron en las maneras de representarse las relaciones de género intrarraciales. Incluso, no sería exagerado pensar que la feminización del pimp/hustler trabajada anteriormente haya sido un modo de solapado homenaje o admiración, o bien de subordinación, a estos nuevos valores, actitudes y disposiciones impulsados por las mujeres.

En ese sentido, la sororidad funk también aportaba un contrapunto a aquella otra mujer del funk que fueron las prostitutas del pimp/hustler, esas mujeres que aparecían rodeando a los hombres de Funkadelic en la tapa de su single *Cosmic Slop* (1973), tirada sobre una mesa como un objeto más (James Rivers, *Thrill Me*, 1972) o en torno al ya mencionado *Johnny Guitar Watson*. A diferencia de estas, plegadas a una imagen de mujer negra subordinada o cosificada sexualmente (más allá de que el asunto fuera caricaturesco), Betty, Patti y las demás enarbolaban el deseo femenino y el orgasmo femenino como un punto de orgullo y defensa, no como mera expresión de una voracidad genital (Echols, 2010). El punto en cuestión hablaba contra lo que bell hooks define como un límite del Black Power, aquél por el cual los intentos del poder negro se volvieron “sinónimos de un esfuerzo por crear una estructura donde el hombre negro pudiera ejercer como patriarca, controlando la comunidad, la familia” (1990: 14) y, agrego, a las mujeres. De allí que el pimp/hustler y la diva, esos dos habitantes del funk, puedan pensarse como figuras opuestas. Con la diva la diferencia entre puta y prostituta no sólo perdió valor moral sino que en su brecha se estableció una diferencia de orden subjetivo y práctico. Asumir la práctica del sexo deseado estaba

más cerca de las figuras de la emancipación de las mujeres que de representar una condena que las ligaba, fatalmente, a la necesidad (de base racial) de sus cuerpos.

Afrofuturismo y misticismos

Esas combinatorias de placeres, cuerpos y pensamientos, de cálculos, afirmaciones y ambivalencia no siempre se ajustaron al esquema “realista” de la vida. Ni siquiera a su marco terrestre. En una entrevista con *Jet Magazine*, Maurice White, uno de los integrantes de *Earth, Wind & Fire* presentaba sus anhelos:

Tratamos siempre de hacer algo poco usual pero no queremos cambiar mentes. Queremos elevar las conciencias de nuestra audiencia. Tenemos un mensaje para dar pero no creemos que tengamos que predicarlo a viva voz. Queremos cambiar conceptos tradicionales, pensamientos negativos sobre la vida, Dios y las fuerzas cósmicas del universo.

Como parte de aquella idea holística del género, de mundo autoconsistente, el funk introdujo una religiosidad que el soul había descartado (Bolden, 2008). Una religiosidad de nuevo tipo.

En efecto, como una capa de diferenciaciones posibles en las representaciones funk de la negritud, el cosmos, y algunas místicas ligadas a él se convirtió en un tropos frecuente del género, gracias al cual se afirmó una cultura de rasgos posmodernos donde tecnologías y tradiciones milenarias se fusionaron diversamente. En esta dimensión, el funk se despegó de ciertas constantes culturales: la iglesia ya no quedaba tan cerca ni era una fuente privilegiada de extracción simbólica, tampoco el África o la vida cotidiana de las masas negras en Estados Unidos. Si las *freedom songs* presentaron imágenes de una negritud signada por los dilemas y desafíos condición ciudadana y la fuerza colectiva y el soul expresó una complejidad social (y emotiva) que trajo como consecuencia la aparición de nuevos individuos negros, el funk tuvo como característica ligar a ese individuo a su existencia cósmica. O mejor dicho, reescribir la individualidad negra en la existencia cósmica.

En estos años la carrera espacial trajo profundas consecuencias no sólo políticas sino también culturales, abriendo un campo de ideas y creaciones artísticas (Virilio, 2003). Incorporando elementos de la ciencia ficción, las películas y los comics, el funk cumplió el rol de una fuerza que ligó a los afroamericanos a un sentido cósmico, en una mezcla de adscripción racial, tecnologías, espacio y existencia cósmica. El Universo, hecho en gran medida de materia oscura, sonaba como el funk.

Este imaginario del espacio exterior proveyó sentidos a la cultura negra en un sentido absolutamente novedoso. Una cierta disposición hacia un imaginario tecnológico y espacial del futuro fue un sello del funk y, por ende, un rasgo de las negritudes que configuró. Esas que aparecían narradas y festejadas, un poco tardíamente, en Billboard en 1978: “*los juglares de la era*

electrónica capturan la imaginación de la nueva generación de oyentes, acostumbrados a maravillas tecnológicas como el vuelo espacial, la tv, la radio y el cine” (Billboard, 1978i: 76). Esa misma que explica que *Temptations* haya decidido bautizar 1990 a su disco de 1973. En el centro del vinilo (donde van los créditos) se podía ver un cielo celeste y el arte de tapa consistía en una foto de la banda, tomada en diagonal desde abajo, que mostraba al quinteto mirando el cielo, salvo uno de ellos, que miraba a la cámara. Un cielo nublado, con matices rosas, turquesas y grises muestra un sol redondos y amarillo en lo alto. La escena tiene dejos de ciencia ficción, viaje interestelar o paisaje posnuclear. La promoción aseguraba que el *Temptations* estaba presentando “su disco del futuro”, un enunciado que indica un festejo de ese tiempo en la música negra por sobre su pasado o su presente, lejos de las invocaciones a las raíces y lo original.

Tal como George Clinton, el líder de *Funkadelic* y uno de los motores de esta visualidad funk “afrofuturista” contestaba en una entrevista: “*mi objetivo era poner a la gente negra en situaciones en las que nunca había estado (...) Sabía que tenía que encontrar otro lugar para que la gente negra pudiera ser. Y ese lugar era el espacio*” (Mills, 1998: 97). Ese lugar apareció por primera vez en el concepto visual del disco *Cosmic Slop* (1973). En esta primera obra del ilustrador Pedro Bell para la banda (inaugurando una relación que se extendió durante casi una década) se podía ver una monstruosa mujer negra: su frente repleta de tornillos, su boca dotada de colmillos, un sintonizador de televisión en lugar de su pezón izquierdo, un afro del que brotaban manos, moscas y una caricatura que aludía a *Maggot Brain*, el disco que la banda había editado dos años antes. Esta mujer tenía un hombro destruido por el paso de una nave espacial, un feto humano pegado a su brazo derecho y, en lugar de un collar, una decena de campanas. Detrás suyo, el espacio exterior aparecía habitado por bichos que semejabán insectos y poblado de algunos planetas cercanos y galaxias lejanas.

Al año siguiente, Bell insistió en el camino del cosmos freak. Describir la cubierta de *Standing in the verge of gettin it on* en detalle es imposible: es un mundo extraterrestre poblado de seres como *pimps/hustlers*, con zapatos de taco y abrigo, y seres como divas funky, con afros imponentes, bustos enormes y maquilladas por completo. En ese planeta hay gigantes, un robot de cuatro brazos (que portan tres espadas y un escudo) alimentado por un tubo metálico. Hay hielo, mar, arena y hasta una especie de base espacial. Como en *Cosmic Slop*, ese mundo polimorfo y multicolor existe contra un fondo de oscuridad total. Nada de atmósferas ni cielo celeste, como si la negritud, vestida de mil colores, resaltara todavía más gracias al contexto.

En *Mothership Connection* (1976), también de *Funkadelic*, Bell redujo el bestiario cósmico a una mínima expresión: el espacio exterior, poblado de estrellas y constelación, era el escenario para el paso de una nave espacial pequeña de cuya compuerta en plano vuelo asomaba George

Clinton. Las piernas abiertas, botas con tacos muy alto, casco de viajero estelar y una enorme risa en el rostro que no dejaba dudas de que manejaba la situación. La contratapa rompía con las anteriores imágenes espaciales: la nave había aterrizado en una calle de un barrio negro, uniendo cosmos y ghetto. Junto a un Chevy, Clinton sonreía. La fuerza negra cósmica había llegado (o vuelto) a la Tierra. Esa imagen alcanzaría una nueva declinación en *Clones of Dr. Funkestein*, de ese mismo año. El viajero espacial aparecía en su espacio de trabajo, que bien podía ser un laboratorio de esos que los comics y el cine imaginaba por entonces. Tubos, frascos, serpentinas humeantes, ampollas con líquidos de varios colores, enchufes y máquinas. En efecto, la escena muestra la producción de clones funk mientras en el texto incluido en el disco se lee el objetivo:

Una vez, en los días de Funkapus, el concepto de afronautas especialmente diseñados para funkear las galaxias fue puesto por primera vez en el niño hombre, pero luego reapropiado y colocado entre los secretos de las pirámides, hasta que una actitud más positiva pudiera ser lograda. Allí, en esos proyectos terrícolas, junto a sus cohabitantes de Reyes y Faraones¹³⁵, esperaría como una belleza durmiente por el beso que los despertaría para multiplicarse en la imagen del elegido.

Esa multiplicación parecía estar en marcha desde el videoclip de la canción *Cosmic slop*, de 1973, en el que se puede ver a la multitudinaria banda paseando por zonas de New York (Central Park y Midtown), al modo de un pequeño ejército funk que salta, baila, corre y ríe en una suerte de ocupación musical de la ciudad en la que la visualidad funk disemina sus cosmicidades por la urbe.

Los juglares de la era electrónica explotan los trucos de las ropas raras. Hoy, discotizados y amplificadores, giran en el aire sobre las cabezas de todos, se bambolean sobre cuerdas imaginarias, descienden de naves espaciales hacia encuentros cercanos del tipo funky y chocan y se aprietan en nubes de humo cósmico y en caleidoscópicos como arrebatos de luz, todo con el objeto de intensificar la magia de los efectos teatrales,

decía un espectador al que le había tocado ver la gira nacional de *Funkadelic* en 1976, pero podía estar hablando de otras bandas “de la era espacial del funk” (Berry, 1977: 28), como la “hermana” Patti Labelle y su “futurismo unisex”, Chaka Khan o los Sylvers, cuyo disco *New Horizons* (1977) los mostraba en la tapa, sonrientes, sobre una suerte de nave-plataforma formada con las letras de su nombre e impulsada por unos reactores que dejaban una estela de humo. Debajo, pequeña, se divisa una ciudad, mientras el septeto se dirige hacia algún lugar por encima de las nubes. Sus trajes espaciales y una tonalidad de arco iris, más festiva que las de *Funkadelic* y afines a las de los exitosos *Jackson 5*, dan al conjunto los últimos retoques de una escena que convierte a la negritud en un asunto, una estética y una experiencia que se apropió de la carrera espacial al tiempo que le imprimió una mística que dotó a la religiosidad negra de nuevas formas y discursos, alejados de la política, la vida urbana o la historia.

135 Nótese, en medio de esta escena de ciencia ficción, la reaparición de las figuras del Antiguo Egipto que he desarrollado en el momento de hablar de los africanismos en el funk.

Esas conexiones cósmicas como vuelos espaciales también tuvo la forma de viajes mentales o alusiones religiosas: los *Earth, Wind & Fire* fueron maestros en la presentación de una mezcla de funk y energías místicas; lo mismo Herbie Hancock, cuyo disco *Thrust* (1974) fue promocionado con un afiche que era una síntesis de algunos de los imaginarios y representaciones de la negritud que hemos trabajado. En primer plano, un dibujo del rostro de Hancock, su enorme afro y un sintetizador; detrás, un diseño de las ruinas de Machu Picchu, tal como suelen presentarse en las fotos, rodeadas de nubes que acentúan aún más la percepción de una existencia energética invisible en la zona. Todavía más atrás, la luna muestra nítidos sus cráteres y mares secos para armar un conjunto en el que se entranan tradiciones religiosas no occidentales y tecnologías musicales. En esa línea entra también el disco de *Sunbear* de 1977. La tapa, un dibujo, tiene una carga visual notable. La cabeza de un oso malayo gigante, con las fauces abiertas y los ojos amarillos mirando hacia adelante, luce un collar de oro en un cuello que termina siendo, en la base, una montaña (Paulo, 2010). En torno a la base, se ven hombres y mujeres, negros y blancos, desnudos y semidesnudos, amontonados. Algunos están teniendo sexo, otros intentándolo. Pero no sólo hay humanos, entre ellos pueden verse unicornios, centauros, caballos, ángeles, serpientes y bestias de difícil identificación. Casi un bestiario o un infierno cuya base bíblica se confunde con otros materiales para producir un aporte al costado místico de la visualidad funk, capaz de producir simbolismos propios tomando prestado de muchas fuentes.

Las imágenes de negritud que aportó el afrofuturismo funk, a diferencia del realismo y el comunitarismo político de las freedoms songs así como de las diferenciaciones intrarraciales del soul y de las figuras delictivas del propio funk ofreció una estética de “otro mundo”. En ese sentido, podía funcionar como un universo en sí mismo, una utopía donde las superficies del placer y la imaginación funk se encontraban en su euforia creativa, donde la negritud era un fuerza cósmica primordial, una energía con la cual experimentar un nuevo modo de vida.

Ser negro y negra, en el funk, quiso decir estar orgulloso, significó abrir nuevas narrativas sobre la propia fuerza y la posibilidad de poner condiciones; significó, también, ironizar sobre los estereotipos, abrir las posibilidades de representación de los géneros, y hasta proponer otros mundos, en una potente demiurgia negra.

Así como el análisis de las diferentes performances y puestas en escena realizado en los capítulos anteriores fue fundamental para comprender los modos en que la música negra incidió en la formas históricas de presentación y representación de la negritud (es decir, en los procesos de racialización), la investigación de las visualidades gestadas en las freedom songs, el soul y el funk (ligadas a ideas, posiciones sociales y actitudes) muestra cómo alimentaron posibilidades de

identificación, ya sea con mundos vividos como con mundo deseados (Frith, 2014) e impactaron en la definición de las significaciones en torno a la condición negra.

Vale marcar aquí que no fue sólo con los cuerpos presentes que la imaginación musical construyó representaciones visuales de la negritud sino que encarnó igualmente en objetos, paisajes y palabras. Como he mostrado, los efectos de estas visualidades fueron varios: por un lado, al igual que las dimensiones sonoras, poéticas y performáticas, se multiplicaron presentando no sólo afinidades sino también diferencias y conflictos simbólicos “al interior” de la raza. En ese sentido, la construcción de visualidades y la circulación de imágenes imputadas a los diferentes géneros colaboró en la demarcación de líneas de diferenciación intrarracial y en la proliferación de negritudes. El arco que iba de los militantes/cantantes de freedom songs a la más comercial de las bandas funk muestra cómo las diferencias, negociaciones y polarizaciones estuvieron en el centro de las producciones visuales musicales, tensando las líneas aglutinantes de lo racial. De ese modo, en la dimensión visual de la experiencia musical, “ser negro” también abandonó la univocidad, multiplicó las expresiones y las polisemias (Hanson, 2008: 343). Desde esta perspectiva, una evidencia se impone: a diferencia del viejo blues, que había presentado un negro pobre (primero rural, luego también urbano), y del gospel -que lo presentaba en su ser congregacional religioso-, estos nuevos géneros cambiaron el escenario, mostrando negros y negras que no siempre eran pobres (a veces, incluso, eran ricos), que estaban experimentando nuevas formas de vinculación racial (no siempre felices), que rompían barreras y expectativas estéticas y que hablaban una multifacética lengua popular. Además, estas diferentes visualidades musicales muestran la variedad de caminos, yendo de una identificación “directa” con el común de la población (en el caso de las freedom songs y las versiones menos pomposas del soul y el funk) a otras que cortaban ese circuito, construyendo esa especie de abismo entre público y artistas donde suelen recalar las identificaciones y las fantasías (por ejemplo, las estrellas).

Paralelamente, estos fenómenos impactaron en los modos que la música negra se dio para representar los lugares que los no-negros (más precisamente, los blancos) tenían en ella. En ese aspecto, las racializaciones visuales también fueron disímiles, yendo desde un acercamiento a la blanquitud [*whiteness*] hasta la afirmación de la distancia y operaciones de abierta exclusión.

Así, las imágenes y representaciones de la negritud construidas en las freedom songs, el soul y el funk pusieron de relieve un amplio abanico de significados. Bajo un significante racial que aparentaba consistencia, estas nuevas músicas negras fueron el espacio de creación, resonancia y expresión de nuevos sentidos de lo que quería decir ser negro.

Quinta Parte

La música en. Las nuevas músicas negras y su incidencia en la política, los medios y el mercado de consumo

Capítulo 10.

Lo que queremos y lo que creemos. Las nuevas músicas y la política organizada.

La música de Martin Luther King

El canto colectivo en el Movimiento por los Derechos civiles nació con el propio Movimiento: tres días después del rechazo por parte de Rosa Parks a ceder su asiento en el ómnibus, la presión de la población negra por llevar adelante un boicot contra la empresa de transporte público de Montgomery, Alabama, desembocó en una asamblea multitudinaria en la Holt Street Baptist Church. En ella, el reverendo Martin Luther King, Jr. pronunció su primer discurso en calidad de presidente de la recientemente creada *Montgomery Improvement Association* (MIA), una coalición de grupos religiosos y laicos y personalidades negras de la ciudad que buscaba darle fuerza al reclamo por la desegregación del transporte público. Jo Ann Robinson, presidenta del *Women Political Council* de Montgomery, docente de escuela y diseñadora del primer volante llamando al boicot, recuerda que la noche del discurso: “*el púlpito estaba atestado de ministros Baptistas, metodistas, católicos y de organizaciones oficiales. Condujeron un acto emotivo de rezos e himnos*” (Marable, 2000: 358).

Rodeado por otros reverendos (Abernathy, Graetz, Wilson, Bennet), King dijo:

Amigos míos, estamos aquí esta tarde por un asunto muy serio. Estamos aquí, específicamente, por la situación de los ómnibus en Montgomery (...) El problema ha existido durante años. Desde hace muchos años hasta hoy los Negros en Montgomery y en otros tantos lugares han sido intimidados y humillados y oprimidos por el mero hecho de ser Negros (...). Aquí mismo, en Montgomery, cuando se escriban en el futuro los libros de historia, alguien tendrá que decir: 'Vivió una raza de gente, un pueblo negro, de cabello moteado y cutis negra, un pueblo que tuvo el coraje moral de ponerse de pie por sus derechos, inyectando así un nuevo sentido en las venas de la historia y la civilización'“(en Carson and Shepard, 2002: 21).

Recordando aquél día en uno de sus libros de memorias, King evocaba los dilemas que le planteó la elaboración de aquél discurso:

¿Cómo podía hacer un discurso que fuera, a la vez, lo suficientemente militante para mantener a la gente alzada y dispuesta a la acción positiva y lo suficientemente moderado para mantener el fervor dentro de límites controlables y cristianos? Sabía que mucha de la gente Negra era víctima de una amargura que fácilmente podía elevarse a proporciones abrumadoras. ¿Qué podía decir que los mantuviera con coraje y preparados para acciones positivas y, simultáneamente, libres de odio y resentimiento? ¿Podían lo militante y lo moderado ser combinados en un mismo discurso? (King, 1958: 59).

Esa ambivalencia de sensaciones y disposiciones que King esperaba modular aquél día poblado de hartazgos, euforias y deseos, puede escucharse resonando en los dos himnos religiosos entonados antes de su discurso: “*Onward Christian soldiers*” y “*Leaning on the everlasting arms*”¹³⁶.

136 Ralph Abernathy, reverendo y miembro, como King, de la MIA, recuerda que la primer canción fue *Leaning*. Mientras tanto, en el periódico *Montgomery Advertiser* del 6 de diciembre de 1955 se mencionan los dos himnos.

Estos himnos, compuestos por blancos, eran presencias frecuentes en las iglesias negras desde principios del siglo XX, pero ese 5 de diciembre fueron elegidos en un contexto muy singular, que puso sus sonidos y letras en una relación también novedosa respecto al entorno. “*Onward Christian Soldiers*”, un himno inglés compuesto por Arthur Sullivan y Sabine Baring-Gould y editado en 1874 dice:

Onward, Christian soldiers / marching as to war / With the cross of Jesus going on before / Christ, the royal Master, leads against the foe / Forward into battle see His banners go! / Onward, Christian soldiers, marching as to war / With the cross of Jesus going on before / At the sign of triumph Satan's host doth flee / On then, Christian soldiers, on to victory! / Hell's foundations quiver at the shout of praise / Brothers, lift your voices, loud your anthems raise / Like a mighty army moves the church of God / Brothers, we are treading where the saints have trod / We are not divided, all one body we / One in hope and doctrine, one in charity / Crowns and thrones may perish, kingdoms rise and wane / But the church of Jesus constant will remain / Gates of hell can never 'gainst that church prevail / We have Christ's own promise, and that cannot fail / Onward then, ye people, join our happy throng / Blend with ours your voices in the triumph song / Glory, laud, and honor unto Christ the King / This through countless ages men and angels sing.

Por su parte, *Leaning on The Everlasting Arms*, conocido también como *Leaning on His arms*, es un himno compuesto en Estados Unidos a finales de la década de 1870, también por dos blancos. El compositor y maestro Anthony Showalter hizo la música y el estribillo y el pastor Elisha Hoffman escribió el resto de la letra. Dedicada originalmente a calmar las penas de los autores, dos maridos recientemente viudos, su letra evoca el regocijo del eternamente salvado:

What a fellowship, what a joy divine / Leaning on the everlasting arms / What a blessedness, what a peace is mine / Leaning on the everlasting arms / Leaning, leaning, safe and secure from all alarms / Leaning, leaning, leaning on the everlasting arms / Oh, how sweet to walk in this pilgrim way / Leaning on the everlasting arms / Oh, how bright the path grows from day to day / Leaning on the everlasting arms / What have I to dread, what have I to fear / Leaning on the everlasting arms? / I have blessed peace with my Lord so near / Leaning on the everlasting arms.

Tanta fue la centralidad de la música aquél 5 de diciembre de 1955 que el artículo de tapa del *Montgomery Advertiser* del día siguiente volcaba una adjetivación elocuente: “Aproximadamente 5.000 negros **cantantes** de himnos atiborraron la Iglesia Baptista Holt Street” (*Montgomery Advertiser*, 1955: 1)¹³⁷. Y aunque sea imposible saber quién decidió abrir la convocatoria por el boicot con esas canciones, es posible reconocer que el balance al que aspiraba King, cuyos discursos nunca dejarían de tener una musicalidad propia, encontró en este par de melodías y letras unos objetos pertinentes. Mientras el primero era el encuentro de un órgano de iglesia sonando con toda su épica y unas voces firmes que llamaban a la batalla, el segundo, con un tono festivo y jubiloso, llamaba coralmente al descanso. *Onward* cristalizaba la toma de iniciativa mientras *Leaning* invitaba a relajarse en la dicha divina. El primero apretaba los dientes, el segundo dibujaba una sonrisa de éxtasis. La lucha y la redención cantadas: el conflicto y la no violencia, estrategias entrelazadas que estructuraron formas y tonos de una década de participación política

137 El resaltado es mío.

afronorteamericana¹³⁸.

La importancia de la música como recurso estratégico para las organizaciones del Movimiento fue amplia y multifacética; como tal, asumió diversas formas. A medida que aquél amplió organizaciones, geografías y nombres, también la música (como sonidos y palabras, pero también como objeto de discurso) fue adquiriendo nuevas presencias. Quizá fue el propio incremento de energías militantes el que llevó a King, unos años después de aquél primer discurso a elogiar, no el canto colectivo de *Leaning on His arms* sino el de *Onward Soldiers*, ese que “*cuando la masa se ponía de pie para cantar, la voz que brotaba del coro en la iglesia era un anillo poderoso, como un eco alegre del mismísimo Cielo*” (Mueller, 2012: 82).

Previsiblemente, King reconocía a la música como una necesidad estructural para el buen suceder de los combates por la desegregación y, en definitiva, la consecución de la humanidad para la población negra:

En la lucha particular del Negro en Estados Unidos hay algo afín a la lucha universal del hombre moderno. Todo el mundo tiene tristezas, todo el mundo busca un sentido, todo el mundo necesita amar y ser amado. Todo el mundo necesita aplaudir y ser feliz. En la música hay una piedra fundamental para todo eso. (King, 1998: 78).

No cualquier música negra: King expresó en numerosas oportunidades su admiración por los *spirituals*, por el hecho de alojar dolores y esperanzas profundas¹³⁹. Recuperar y difundir esa música negra formaba parte de la justicia racial en tanto reivindicación histórica y rescate cultural (Gonzaba 2012). Como pocas otras músicas, los *spirituals* destilaban dignidad. En *Stride Toward Freedom*, sus memorias del boicot en Montgomery, King escribió “*uno no puede sino conmoverse por estas canciones tradicionales que recuerdan la larga historia del sufrimiento Negro*” (King, 1958: 86). Esa historia de padecimientos era la que la experiencia del Movimiento por los Derechos Civiles estaba llevando a su fin. Allí, en el marco de las luchas políticas, los *spirituals* asumían, como nunca, un perfil digno, apuntalado en un Dios de la esperanza más que en un Dios de la resignación. Una *esperanza cantada* en la que King encontraba parte de la legitimidad de la lucha: una operación de equivalencias y reappropriaciones por la cual los dignos sometidos del pasado eran los activistas del presente. Porque lo importante era que los *spirituals* tenían un uso actual y, por ello, King no era propiamente un folklorista: no subrayaba la conservación de esa viejas canciones en tanto tales. En cambio, subordinaba su uso a las necesidades presentes. Era por las constantes históricas que se

138 El boicot duró un año y fue respetado a rajatabla por los ciudadanos negros. El 15 de noviembre de 1956, el *Montgomery Advertiser* tituló: “*Los boicoteadores votan por volver a tomar ómnibus*”. El mandato de la Suprema Corte determinando la desegregación del transporte público en la ciudad llegaría el 21 de diciembre de 1956, algunos días después del primer aniversario del boicot..

139 También expresó su admiración por el jazz. Por ejemplo, en el discurso de apertura del Festival de Berlín de 1964 (King, 1964). En la medida en que aquí importa la relación de los nuevos géneros de la época con la política y no la totalidad de la música respecto a ésta última, tal interés ha sido dejado de lado. Al respecto puede consultarse Ward, 1998.

cantaban *freedom songs*, por los sufrimientos, pero también por las luchas y el horizonte de liberación abierto. Eso explicaba en *Why We Can't Wait*, su libro de 1964, afirmando que “los manifestantes de hoy cantan las *freedom songs* por la misma razón por la que los esclavos la cantaban. Porque nosotros también estamos en cautiverio y las canciones suman esperanza a nuestra convicción de que 'Venceremos', negros y blancos juntos, 'Venceremos algún día' (King, 1964: 86).

En ese presente, la música apuntalaba la fortaleza del espíritu, ayudaba a mantener y expresar la dignidad, a mostrarse fuertes hasta en las peores situaciones de violencia y represión, como durante aquellos días de 1963, cuando los racistas de Birmingham atacaron al hermano de King:

Me telefoneó y me dijo que una bomba había destrozado su casa y otra el cuarto del hotel que yo había ocupado, hiriendo a varias personas. Me describió el terror desatado en las calles mientras negros enfurecidos por el atentado luchaban contra los blancos. Entonces, tras la voz de mi hermano, alcancé a oír un coro que entonaba 'We shall overcome'. Mis ojos se llenaron de lágrimas al saber que en un momento tan trágico mi raza era capaz de cantar su esperanza y su fe. (Haley, 1968: 62).

Como efecto simultáneo de su presencia en el espacio público que el Movimiento fue forjando para, y a través de, las *freedom songs*, King pareció comprender que las canciones que actualizaban ciertas tradiciones musicales negras podían ser la ocasión de otra operación en el presente: la reescritura de la historia afroamericana (y, por tanto, de la estadounidense). De esa forma, la música esclava, entre el rescate y la actualización, visibilizaba el pasado esclavo bajo una luz poco común para el relato nacional. Resaltando, por ejemplo, los caracteres culturales activos y creativos y no el puro sufrimiento y la pasividad negra. Si los *spirituals* eran *un herencia de nuestros antepasados, que tenían la potencia y la fibra moral para ser capaces de encontrar belleza en fragmentos rotos de canciones, y cuyas mentes analfabetas eran capaces de componer elocuentes expresiones de fe, esperanza e idealismo*”, entonces las *freedom songs* cumplían el papel de hacer de los esclavos algo más que víctimas: la intención de King de ir hacia *las raíces negras* (es decir al pasado social y cultural esclavo) implicaba no sólo legitimar la lucha en curso sino, de un modo casi benjaminiano, redimir a las víctimas del pasado trayendo al presente sus acciones y deseos (King, 1967). Una extensa anécdota respecto a una experiencia en la escuela de sus hijos, ilustra claramente esa búsqueda:

*La contribución musical de los negros a Estados Unidos es subestimada de modos notables. Hace dos años atrás mi hijo mayor y mi hija entraron en una escuela integrada en Atlanta. Pocos meses después, mi esposa y yo fuimos invitados a un evento titulado 'La música que hizo grande a Estados Unidos'. A medida que la velada se desarrolló escuchamos canciones folk y melodías de varios grupos inmigrantes. Estábamos convencidos que la noche terminaría con la más original de todas las músicas estadounidenses, el *spiritual* negro. Pero nos equivocamos. En cambio, todos los estudiantes, incluidos nuestros hijos, terminaron cantando 'Dixie'. Mientras nos poníamos de pie para irnos, mi esposa y yo nos miramos el uno al otro con una combinación de indignación y sorpresa. Todos los estudiantes, negros y blancos, todos los padres y*

madres presentes y todos los integrantes de esa escuela habían sido víctimas, una vez más, de la terrible ignorancia de Estados Unidos respecto al Negro, volviéndolo invisible y haciendo de sus contribuciones algo insignificantes. Lloré en mi interior esa noche. Lloré por mis hijos y por todos los niños negros a quienes se les ha negado el conocimiento de su herencia; lloré por los niños blancos, quienes a través de una mala educación diaria aprenden que el negro es irrelevante en la sociedad estadounidense; lloré por todos los padres y madres y docentes, que son forzados a desconocer el hecho de que la riqueza del progreso cultural y tecnológico es el resultado común de una confluencia de contribuciones. (King, 1967: 3).

Con testimonios como éste, King nutría al Movimiento de imágenes que aludían a la redención social y la justicia y en las que la música, ese objeto de acceso universal, era una protagonista de pleno derecho.

Esta posición respecto a los *spirituals* y su devenir *freedom songs* estuvo presente en lo que podría considerarse la consagración (o, en todo caso, el momento de mayor exposición y referencialidad) del liderazgo de King: la Marcha a Washington de 1963. Cuando tuvo que dar su famoso discurso conocido como *I Have a Dream*, cierta atmósfera musical de los procesos de lucha se encarnó en sus palabras, revelando el entrecruzamiento de las motivaciones históricas, culturales, políticas y musicales que hacían de King un hombre interesado por las *freedom songs*. Tan interesado que, de hecho, decidió cerrar ese discurso esencial con una alusión al canto y el baile y la evocación del famoso *spiritual* *Free At last!*. Como si quisiera resaltar que la cultura política negra recurría a la música popular no como un mero adorno u ornamento sino como una referencia nodal a sus imágenes de justicia y felicidad social, King exclamó:

Cuando permitamos que la libertad repique, cuando le permitamos repicar desde cada pueblo, cada aldea, cada estado y cada ciudad, seremos capaces de acelerar la llegada de ese día en que todos los hijos de Dios, hombres negros y hombres blancos, Judíos y Gentiles, Protestantes y Católicos, podrán unir sus manos y cantar las palabras del viejo spiritual negro: ¡Libres, por fin! ¡Libres, por fin! ¡Gracias Dios Todopoderoso, somos libres por fin! (King, 1963b).

Los colectivos de cantantes: la experiencia de SNCC Freedom Singers

King no estuvo sólo en sus acercamientos a la música. Ese interés fue un denominador común de muchos líderes del movimiento. Andrew Young, su asesor directo en SCLC, valoraba tanto la función de la música en sus proyectos de integración que incluso la veía más eficaz que la pugna estrictamente política y legislativa (Ward, 1998). Otros líderes o referentes como el reverendo Fred Shuttlesworth (SCLC), Fannie Lou Hammer (integrante del *Mississippi Freedom Democratic Party*), Cordell Reagon y Bob Moses (SNCC) no sólo eran músicos sino que procuraban presentarse como tales.

Por su parte, las organizaciones que integraban aquellos referentes también compartían una impronta musical. Mientras el boletín mensual de SCLC, el *SCLC Newsletter*, solía incluir, como hemos visto en el capítulo 7, diversas menciones a las *freedom songs*, fotografías de escenas de

canto colectivo y, muy esporádicamente, publicidades de los discos y los cancioneros a la venta (SCLC, 1964: 9), SNCC publicaba cancioneros y discos. Pero la política organizada (o, mejor, una porción de la misma) cumplió un papel mucho más significativo que la puesta en resonancia de entidades musicales preexistentes (cosa que, por lo demás, hizo intensamente). Y esto no sólo por la fluidez lírica sino porque, en buena medida, fue un *vector de creación* y no sólo de transmisión musical. Sam Block, activista de SNCC en Mississippi, consideraba a la música como una tarea militante porque

las canciones eran una herramienta organizativa para acercar gente; es más, no sólo para acercarla sino para mantenerla junta. Las freedom songs eran un adhesivo organizativo. Por ello, le empecé a dar a la gente la responsabilidad de pensar una canción, de convertir un gospel en una freedom song, para cantarla a la noche” (en Reed, 2005: 28).

Vistas desde esta perspectiva, las *freedom songs* fueron el nombre genérico de una experiencia creativa que, para existir, se valió, estéticamente, de herencias, tradiciones y materiales musicales contemporáneos e, institucionalmente, se articuló a organizaciones político- raciales.

Las principales expresiones del interés de las organizaciones por la música fueron, sin dudas, los coros y grupos de cantantes gestados al interior de aquellas. En consonancia con la dimensión local de las campañas políticas y la práctica de situar la música, la mayoría de los agrupamientos, denominados “ensambles”, recibieron los nombres de las ciudades donde operaban: *Montgomery Gospel Trio*, *Nashville Quartet*, *Alabama Christian Movement Choir*, *Birmingham Choir*, *Selma Youth Freedom Choir* mientras que otros ni siquiera llegaban a tener un nombre, por esporádicos o efímeros (Reagon, 1997). Sin embargo, hubo excepciones a esa regla; y fueron fundamentales: *SNCC Freedom Singers* y *CORE Singers*. Estos grupos fueron construcciones de las organizaciones SNCC y CORE, que a través de ellos buscaron optimizar la eficacia política de la música, atrayer la fuerza creativa musical de los participantes del Movimiento, nacionalizar las *freedom songs* (y sus postulados políticos) y, en lo posible, recaudar dinero. Mientras que la trayectoria de los cantantes del CORE fue, aunque intensa, acotada¹⁴⁰, la experiencia ligada a SNCC fue, por visibilidad y resonancias, especialmente significativa y merece ganar el foco de atención.

Tal como afirma Mueller, la propia SNCC “*nació con una canción*” (2012: 72). O muchas, teniendo en cuenta que los días de su fundación en Raleigh, North Carolina, a comienzos de 1960, estuvieron ocupados con cantos colectivos. Desde entonces, la mayoría de sus proyectos contemplaron freedom songs entre sus recursos, incluso a pesar de que no todos sus militantes gustaban cantar canciones que, aunque reescritas, venían de los tiempos de la esclavitud (Meyers Turner, 2011). Lo importante era el valor aglutinante que parecían tener. Así lo presentaba la revista

140 A pesar de esa escasa producción, dejaron joyas, analizadas en el capítulo 4, como *Get your rights*, *Jack* y *Certainly, Lord*.

Ebony en su artículo *Crusads in Mississippi*, a propósito de las experiencias educativas desplegadas durante el denominado Verano de la Libertad:

Neil Hindman, un joven de 21, integrante de COFO [una coalición integrada por SNCC] en Vicksburg, Mississippi, había llegado procedente del Tougaloo College para activar durante el Verano de la libertad. En ese marco, las organizaciones erigieron Escuelas de libertad donde se enseñaba a niños y niñas, que tenían nula educación o bien una educación insuficiente. Allí también se cantaban freedom songs. Muchas. Y el popurri terminaba con We shall overcome. Hindman narra que: ‘tenemos estas sesiones de canto dos veces por día. Sirven para mantener alta nuestra moral’” (Poinsett, 1964i: 34).

No había casualidad en ese uso intensivo: en una reunión que había tenido lugar el año anterior, Charles Sherrod, secretario local de la organización, había identificado a las que creía las técnicas más eficaces de organización; entre ellas, ubicó a las freedom songs en primer lugar. Esa relevancia formaba parte de una estrategia de construcción que apostaba a una militancia más social y territorial que partidaria (un aspecto compartido con otras organizaciones), a liderazgos dinámicos (que la diferenciaban, por ejemplo, de la más estática y unipersonal SCLC de Martin Luther King) y que vio en la cultura un eje vital de contacto con las poblaciones negras (Zinn, 1965; Mueller, 2012).

En paralelo a esta inclusión de la música en sus actividades políticas y comunitarias, SNCC desplegó otra estrategia. Hacia 1962, y como efecto de las luchas en Albany, Georgia, caracterizadas por la confluencia de muchos negros y negras procedentes de diversos lugares del país (Payne, 1995), Bernice Johnson, Rutha Harris y Berta Gober (las tres oriundas de Albany), junto a Cordell Reagon, de Nashville y Charles Neblett, de Russellville, Arkansas conformaron el *SNCC Freedom Singers*, lo cual consolidó la importancia estratégica otorgada a la música, sea en la dimensión de la militancia territorial como en términos de una producción a difundir masivamente y a escala nacional. Esa formación inaugural duró tan solo un año para luego ser reemplazada por otra, integrada por Emory Harris, James Peacock, Matthew Jones y Marshall Jones junto a los originales Neblett y Reagon, revelando que lo imprescindible era el proyecto musical colectivo y no los nombres que lo constituían. Fue así que los *Freedom Singers* estuvieron presentes tanto en situaciones de calidez comunitaria e intimidad colectiva como en instancias hostiles y de enfrentamientos, cuando hacía falta el canto colectivo como un modo de elaborar el miedo y como operación de propaganda (aspectos analizados en el capítulo 4). A eso sumaron una tercer instancia: la participación en talleres y conferencias en las que socializaban lo aprendido respecto a la militancia musical (mucho más que a una música militante)¹⁴¹.

Otra característica decisiva del *SNCC Freedom Singers* fue su protagonismo en la *diseminación* de las canciones a lo largo y ancho del país. Tal como recuerda Stanley Wise, un

141 De estos talleres fueron protagonistas dos folkloristas blancos: Guy y Candie Carawan. Hablaré de ellos más adelante, en este capítulo.

activista,

*Los Freedom Singers eran una tremenda fuerza del Movimiento. Calculo que estuvieron en unos ciento cincuenta o doscientos campus universitarios del país*¹⁴². Llevaban las canciones de grupos de militancia por todo el Sur. Y cantaban estas canciones a grupos de todo el país, contándoles las circunstancias en que estas canciones habían sido creadas, o porqué se la cantaba o cómo era utilizada. (Ward, 1995).

A propósito de esa función mensajera, Bernice Johnson Reagon (una de las integrantes) afirmó que las giras “se convirtieron en un modo principal de hacer sentir a la gente, que no estaba en el Sur, la intensidad de lo que sucedía” (2006). Y, vale agregar, de reforzar una imagen de negritud articulada en torno a una relación estrecha entre las experiencias políticas negras y la producción musical.

En su calidad de embajadores itinerantes, los *Freedom Singers* debutaron en un concierto del cantante folk Pete Seeger, el 11 de noviembre de 1962. El 1° de febrero del año siguiente se presentaron ante 2.000 personas en el famoso teatro newyorkino Carnegie Hall, en el marco de “*Salute to Southern Freedom*”, un concierto a beneficio de SNCC. Llamativamente, las crónicas dicen que la gente se interesó más por los *Freedom Singers* que por Mahalia Jackson, la reconocida cantante gospel. Al respecto, el periodista Robert Shelton, presente esa noche, afirmaba que “*las canciones de los freedom singers repercutían con la inmediatez de los titulares sobre la batalla por la integración en el Sur*” (Stanford Daily, 1963: 1). El dato habla de una potencia: compartiendo un mismo escenario, las canciones del Movimiento desplazaban al gospel y su voz más popular del centro del interés. Como veremos más adelante, esa tensión volverá a expresarse.

En 1963, una de esas giras depositó a los *Freedom Singers* en otro importante evento musical: el *Newport Folk Festival*, el reconocido festival de música folk con sede en Newport, Rhode Island, que solía convocar a los artistas (en su inmensa mayoría, blancos) vinculados a la revista *Broadside*. Esa publicación, fundamental en la difusión de las canciones de la nueva izquierda estadounidense, tenía entre sus colaboradores a Pete Seeger, uno de los músicos blancos decisivos para las trayectorias de las freedom songs y de los colectivos de músicos ligados a organizaciones que las cantaban. A través suyo, los *Freedom Singers* llegaron al escenario de Newport¹⁴³. Su recibimiento no fue igual al del resto de los artistas: el presentador dejó claro que había en los *Freedom Singers* una valentía especial, una historia que debía ser contada y que, en definitiva, había sido una de las causas de formación del cuarteto:

Con frecuencia pienso en que es fácil para una persona hablar de libertad mientras vive segura pero es diferente saber realmente cómo cantar una canción cuando tenés que vértelas con perros, caballos, agua, o

142 Si consideramos que el grupo se formó en 1962 y se disolvió en 1966, podemos estimar entre cincuenta y sesentas presentaciones anuales: más de una por semana.

143 Pete Seeger tuvo otra intervención que ilustra la importancia de estos blancos -un poco músicos, un poco musicólogos, otro poco militantes-: recomendó a Cordell Reagon (secretario de organización del SNCC) la formación de un colectivo de cantantes (Sullivan 2011: 29).

con ir a prisión como estos cuatro jóvenes han tenido que ir. Y no una o dos veces sino una docena o veinte veces en los últimos dos años, tratando de hacer de nuestro país un país más democrático. Aquí están, *Freedom Singers*, de Albany, Georgia” (Newport Folk Festival, 1963).

La gente aplaude y, luego de un instante de silencio, comienza *Fighting for my rights*. Cantada, como era habitual, *acapella*, con una voz líder acompañada por otras tres que entonan *Free!* y se acoplan a la principal en el coro. Cuando terminan, el público estalla en aplausos.

Una presentación en 1965 en el campus de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) tuvo otros aditamentos. Ese día el programa contó con los *SNCC Freedom Singers* y, posteriormente, con una larga discusión sobre el futuro de las políticas negras y el papel de los estudiantes en ellas. De esa manera, la atmósfera fue más asamblearia que de recital. Luego de una introducción en la que el presentador hubo planteado algunas breves cuestiones sobre la política negra, dijo: “Ahora quiero entrar en la parte más interesante del programa de hoy. Las canciones del Movimiento son el Movimiento. Y aquí están los cantantes del Movimiento”. Luego del aplauso se hace un breve silencio y enseguida comienza *Freedom is a constant struggle*, un tema en guitarra y voz. Cuando concluye, los *Freedom Singers* se presentan: Chuck Neblett, Emory Harris, Marshall Jones y James Peacock. No hablan de música sino que repasan rápidamente sus tareas militantes en el Sur del país. A continuación, Chuck Neblett, el más experimentado de los cuatro cantantes (había formado parte del colectivo desde su fundación), dice:

Las canciones que vamos a tocar hoy están sacadas de las experiencias en el Sur. Salieron de las cárceles, los piquetes y las asambleas. Han salido de los spirituals, el blues, el jazz, el rock n' roll y de cualquier otra música, con excepción de Bach y Beethoven. Pero hay algo que quisiera remarcar: no vinimos a entretenerlos. Vinimos a contarles una historia a través de canciones. Una historia que un montón de gente no quiere aceptar pero que van a tener que hacerlo porque es verdad (UCLACSA, 1965).

Entonces invita a todos a aplaudir y cantar la siguiente canción *Oh, Freedom*. Por si alguien no la supiera, Neblett recita las primeras estrofas para que se usen como guías. Esa estrategia expositiva, consistente en intercalar una narración sobre la canción por venir y luego pasar a cantarla, un signo distintivo de muchas performances de freedom singers (organizados en grupo y no) se repetirá a lo largo de la hora que dura el concierto, durante el cual cantaron canciones como *Oginga Odinga*, *Hold it*, *Joe, Dog, dog*, *In the Mississippi River*, *We shall Overcome*. Sobre el final, los organizadores invitaron al público a comprar el disco, aportando así a la economía de SNCC.

A pesar de atravesar el país recorriendo festivales y universidades, los *Freedom Singers* nunca se convirtieron en una banda o un cuarteto profesional, en el sentido de despegarse de la organización política a la que pertenecían. Al contrario, sus salidas del Sur formaron parte de las estrategias de ampliación del movimiento. Su lazo orgánico permaneció a lo largo de toda su existencia.

El nexó interracial: la experiencia de Highlander Folk School

Al tiempo que como herramienta estratégica de algunas organizaciones (ya fuera como amalgama organizativa o mecanismo de diseminación del Movimiento), las freedom songs funcionaron también como un *nexo entre organizaciones, incluso a nivel interracial*. Respecto a este punto, la relación entre SCLC y SNCC y la escuela *Highlander Folk School* (HFS) representó seguramente una de las más importantes instancias de articulación político-cultural en la que la música tuvo un papel predominante. Allí, las operaciones de revitalización de la herencia musical esclava, su resignificación y modificación en función de las necesidades y problemas de coyuntura tuvieron una arista particularmente interesante: el rol de los activistas blancos vinculados a la música, un aspecto que refuerza “desde adentro” de las canciones las imágenes de universalismo exploradas en el capítulo 7.

La escuela *Highlander Folk School* había sido fundada por Miles y Zilphia Horton, dos militantes ligados al comunismo de los años de la Depresión, en el estado sureño de Tennessee hacia 1935. Pensada como una institución dedicada a la discusión política, la invención cultural y el rescate de tradiciones populares y obreras como herramientas de lucha política y construcción comunitaria, Highlander se caracterizó por albergar una gran cantidad de militantes a lo largo de los años: comunistas, sindicalistas, socialistas y activistas vinculados a las luchas raciales. HFS no estuvo lejos del nacimiento de algunos de los principales líderes y referentes del Movimiento por los Derechos Civiles; de hecho, se conservan grabaciones de reuniones que tuvieron lugar a mediados de 1955, en las que se discutió la posibilidad de iniciar algún tipo de acción política antisegregacionista en Montgomery, cosa que ocurrió pocos meses más tarde. Su hospitalidad, que tenía motivos de orgullo (las puertas estaban abiertas para todas las razas) y límites (la dirección de la escuela estuvo siempre en manos blancas), hizo posible que entre mediados de los años cincuenta y mediados de los sesentas pasaran por allí Martin Luther King, Rosa Parks, Septimia Clark, Bob Moses, Curtis Hayes, Fannie Lou Hammer, Sam Block, Hollis Watkins, Stockely Carmichael, John Lewis, James Bevel, Bernard Lafayette, Ralph Abernathy referentes que provenían de todas las organizaciones de lucha negra (Mueller, 2012).

En materia cultural y artística, la escuela sostenía como principio la existencia de elementos emancipatorios en las culturas y tradiciones populares (Duncan, 2005). Razón por la cual desarrolló una serie de proyectos que implicaban investigarlas, compartirlas y, a partir de esas experiencias, diseñar estrategias de intervención política. Su resultado, un activismo cultural intenso, no pasó desapercibido para el racismo y la política suprematista: en 1961 un comité Legislativo de Tennessee logró cerrar la escuela y, poco tiempo después, un ataque terrorista redujo a cenizas el edificio. Ante la decisión y la destrucción, Miles Horton resolvió abrir un nuevo edificio. La

posibilidad de contar con un lugar (por lo demás, racialmente integrado) como espacio de elaboración cultural era, para su fundador, vital. En ese sentido, tal como afirma Duncan, “*inherent a su pedagogía y parte de la razón de su éxito fue que los talleres [workshops] eran programas de residencia de al menos una semana y que el componente cultural, especialmente el canto y el baile, era ingredientes de la currícula*” (2005: 28). Esos talleres estuvieron entre las usinas productoras institucionales de freedom songs.

El propio King narró en sus memorias una experiencia que da cuenta de la importancia de Highlander para la música del Movimiento. En 1957, cuando fue invitado al festejo del veinticinco aniversario de la escuela, King escuchó por primera vez, en guitarra y voz de Pete Seeger, *We shall overcome*, una de las canciones claves del movimiento y, sin dudas, de la larga historia de la música militante mundial (Garrow, 1986: 45). Como tantas otras canciones vistas en el capítulo 4, *We shall overcome* era el efecto de una serie de modificaciones y (significativas) variaciones sobre una obra musical previa: un viejo *spiritual* titulado *I’ll be alright* que no se cantaba demasiado en las iglesias negras. Adoptado, y adaptado, durante la década de 1940 por trabajadores mineros negros en lucha, con los años y el uso colectivo fue renombrado en plural: *We will overcome* (Mueller, 2012: 32). Ziphla Horton lo escuchó de boca de esos mineros, le gustó y lo difundió desde la escuela. Durante años fue melodía de marchas, piquetes y concentraciones. A principios de los años sesentas, Pete Seeger la modificó por razones de sonoridades: cambió el *will* por el *shall*. De esa forma, la letra base de la canción quedó establecida de la siguiente manera: *We shall overcome / We shall overcome / We shall overcome / Some day / Deep in my heart I do believe / We shall overcome some day / We shall overcome / We shall overcome / We shall overcome / Some day*. El resto de las estrofas, como hemos visto en el capítulo 4, se agregaban, creaban y reescribían en función de las coyunturas situacionales en las que se utilizaban.

Así, Highlander puede verse como una especie de institución-caja-de-resonancia en la que canciones del Movimiento eran registradas, creadas y puestas en circulación. De hecho, tras la muerte de Zilphia Horton en 1956, su director musical pasó a ser Guy Carawan, el responsable, junto a su esposa Candie, de la mayor parte de los talleres musicales organizados en la escuela y de las grabaciones de *freedom songs* que existen al día de hoy. Fueron ellos dos quienes les mostraron *We shall Overcome* a los activistas que estaban fundando SNCC en Raleigh, North Carolina, en febrero de 1960, un don que se propagó rápida y eficazmente. Y fueron ellos también quienes, entre abril y agosto de 1960, organizaron tres talleres para desarrollar freedom songs a los cuales asistieron cientos de personas. Esos eventos, auspiciados por la SCLC, “*marcaron un punto de quiebre en las canciones del Movimiento*” (Mueller 2012: 74). Y, nuevamente, fueron los Carawan quienes persistieron, durante la primera mitad de los años sesenta, en organizar los encuentros

llamados “*Sing for freedom*”, en los cuales se trabajaba la música desde el punto de vista de su utilidad para los movimientos sociales en lucha. Por todo ello, y a pesar de que la relación de los Carawan con las canciones del Movimiento, como veremos más adelante, no fue sencilla ni unívoca, su trabajo habla de la importancia que la escuela tuvo como correa de transmisión entre música y movimiento. Su papel fue esencial, al punto que Ward (1998: 294) está convencido de que sin los Carawan las *freedom songs* difícilmente hubieran existido. A mi entender, exagera: existieron muchos otros polos de producción y circulación por fuera de la órbita de Carawan, apuntalados en la multiplicación de focos de militancia antisegregacionista, en cancioneros y panfletos. No obstante, su papel como docentes y archivistas *in situ* fue indiscutiblemente fundamental. Y fue, también, polémico. Guy Carawan era de la idea de que los spirituals no debían ser modificados, una posición que le jugó malas pasadas, poniéndolo al borde de una trinchera tradicionalista y conservadora más que dinamizadora del Movimiento. Incluso, como afirma Meyers Turner, “*tenía la esperanza de que la mejora en las condiciones de vida de la gente los llevaría a revitalizar la música y la cultura tradicional, manteniendo intactos estilos y repertorios*”, un aspecto que le valió duras críticas de militantes (2011: 12). De hecho, no sólo definía a los spirituals como “*Genuine Negro Music*” sino que su relación con la fluidez lírica o la incorporación de canciones contemporáneas fue siempre de rechazo. Las toleraba por motivos de táctica política pero no las propiciaba, no encontraba en ellas el poder emancipatorio que veía en las viejas canciones de esclavos. Difícilmente las trayectorias de las *freedom songs* habrían sido las que fueron de ser Carawan la única fuente de aquellas.

Como sea, *Highlander Folk School* participó de una red de organizaciones de lucha racial, configurándose como un agente colectivo y creativo, una usina musical donde negros y blancos pusieron en acto formas de integración que, muchas veces, otras zonas de la política fueron menos capaces de viabilizar. En ese sentido, la *presencia de blancos* entre los productores y grabadores de freedom songs provocó que la racialización en el discurso y la no racialización en la práctica que las signaba adquiriera una consistencia particular al instalar una presencia blanca en una zona sensible de la cultura negra como lo era la música. De hecho, Wyatt T. Walker, asistente directo de Martin Luther King, afirmó alguna vez que era algo “*muy extraño que la introducción del spiritual Negro (con nuevas letras de libertad) al Movimiento como un medio de expresión grupal clara de objetivos comunes y esfuerzos conjuntos haya sido a través de un joven cantante folk blanco*”¹⁴⁴. Aún si Walker exageraba (puesto que se venían cantando spirituals desde antes, que, como vimos, las fuentes fueron múltiples y que Carawan no era afín a la fluidez lírica), lo cierto es que fue una característica Movimiento dar espacio a blancos en la invención musical. Bob Moses (secretario de

144 Se refiere a Guy Carawan.

SNCC) pidiéndole a Carawan que diera una serie de talleres durante los primeros años sesentas para “enseñar de nuevo las canciones que originalmente venían del propia cultura negra del Sur” (Erenrich, 2010: 279) o el itinerario de *We shall overcome* -sus viajes desde el *spiritual* esclavo a Highlander Folk School y, desde allí, a los oídos de Martin Luther King- sintetizan la importancia de los intercambios entre el nuevo movimiento negro de lucha y los músicos y activistas culturales blancos. No obstante, esa presencia estuvo siempre modulada, en última instancia, por las voces, los oídos y las palabras negras. Al respecto, vale recuperar completamente una historia relatada por Reed (2005: 46):

Muchos veteranos indican las sesiones de freedom songs llevadas adelante por Guy Carawan, el director musical de Highlander, durante la conferencia fundacional de SNCC como una poderosa fuerza de conversión de los diversos grupos de estudiantes presentes en una organización. Carawan también les dejó al movimiento de jóvenes un regalo, su Ballad of the Sit-ins (...). Es indicativo del espíritu independiente que guiaba a SNCC el hecho de que esta canción, escrita por un sureño blanco como Carawan, fue rápidamente adaptada y modificada por los integrantes del Nashville Quartet. Los estudiantes de Nashville convirtieron la balada en un complicado arreglo de r&b y abandonaron un verso clave. Carawan había escrito 'Somos soldados en el ejército de Martin Luther King' y, aunque los estudiantes respetaban a King, se distanciaban de él, especialmente de su estilo de liderazgo patriarcal. Se rehusaban a cantar una línea que aludiera a estar en su ejército. Así, las canciones encarnaban la dinámica por la cual las importantes contribuciones blancas al Movimiento siempre eran contextualizadas en función de lo que requería la lucha negra.

Así, de modos más o menos conflictivos, la no racialización de la invención musical pasaba siempre por el tamiz de la racialización discursiva: fueran los creadores blancos o negros, era en esa instancia de validación donde las freedom songs devenían, definitivamente, música negra.

El conflicto intrarracial

Además de precisar las maneras en que se producía el encuentro interracial a nivel musical, la referencia a la tensión entre Carawan y SNCC respecto al verso sobre King da pie a introducir otro aspecto fundamental para la existencia de la música en el contexto de las organizaciones políticas: el conflicto intrarracial. A pesar de sus funciones de aglutinamiento, expansión y articulación, las freedom songs fueron también materia de tensiones entre las organizaciones políticas, en las que jugaron factores culturales, ideológicos, disputas de poder, sentidos sobre la negritud.

A contramano de una percepción habitual, las *freedom songs* no siempre fueron bien recibidas entre la población negra. Los conservadores y los temerosos las vivieron como un problema o una amenaza. Su frontalidad, como la del propio Movimiento, los incomodaba. King los increpó en varias oportunidades, identificándolos con los sectores religiosos reactivos a la acción directa no violenta, a la firmeza en las demandas y a la ocupación del espacio público, y diciendo que eran “los baluartes del statu quo”. Con los años, esa acusación fue acumulando pruebas, como

en los sucesos de 1963 en Birmingham, respecto a los que recordaba que “*tropezamos con numerosas reacciones de la iglesia negra (...) Algunos pastores negros figuraron que se les estaba arrastrando a participar de algo que no habían ayudado a organizar*” (Haley, 1968: 51). Durante esos días, no sólo circuló una encuesta que afirmaba que el 90% de los pastores negros se oponía a la presencia de King en la ciudad sino que los propios pastores se declararon en contra o en disidencia con las estrategias del Movimiento. No fue ni la primera ni la última vez que el sector más adaptado a la estructura racista hizo esfuerzos por desentenderse de los procesos de lucha: ya había pasado en Montgomery y en Little Rock, y volvería a suceder durante los estallidos de los ghettos del norte (Newark, Detroit, Watts, Harlem) de los años siguientes. Para aquellos sectores conservadores, cantar himnos fuera del recinto religioso o reescribir sus letras no sólo rozaba la blasfemia religiosa sino que acarreaba la ruptura del orden segregacionista y, con él, la puesta en riesgo de su propia existencia, social y biológica. En ese sentido, como hemos visto en el capítulo 4, el desplazamiento de ciertas canciones (en especial los himnos cristianos y algunos gospels) hacia el espacio político representó, en sí mismo e independientemente de la fluidez lírica, un desafío a dichos sectores.

Dicho desafío quedó inscripto en algunas *freedom songs* dedicadas a denunciar a los Tío Tom. Tomada de la célebre novela de la abolicionista Harriet Beecher Stower, *La cabaña del Tío Tom* (1852), en la que se narra la historia de un esclavo negro tan sumiso y sufriente como honesto y digno, la figura del Tío Tom fue utilizada en las canciones del Movimiento como modo de establecer una diferencia con los negros y negras acomodaticios. Así, en una de las versiones de *Oh Freedom* se cantaba:

No segregation / No segregation / No segregation over me / And before I'd be a slave / I'd be buried in my grave / And go home to my Lord and be free / No more shooting, No more shooting / No more shooting over me / And before I'd be a slave / I'd be buried in my grave / And go home to my Lord and be free / No more tommin' / No more tommin' / No more tommin' / And before I'd be a slave / I'd be buried in my grave / And go home to my Lord and be free / No more Jim Crow / No more Jim Crow / No more Jim Crow over me / And before I'd be a slave / I'd be buried in my grave / And go home to my Lord and be free.

A diferencia del Uncle Tom original, que además de esclavo era pobre, la acusación de “tomismo” durante los años sesentas recaía sobre un esclavo menos económico que ético. O, mejor dicho, sobre un tipo de sujeto social caracterizado, simultáneamente, por cierto bienestar económico y una disposición activa a reproducir el orden racista. Eran los negros y negras beneficiados por el racismo. En esta línea se puede entender una crítica aparecida en un periódico universitario de Durham, North Carolina, según la cual las desigualdades y diferencias intrarraciales habían tenido impacto en la cultura musical negra: “*en las ciudades del Sur, donde se han desarrollado grandes iglesias, llenas de doctores, abogados, maestros, principales y otros profesionales negro, la Iglesia negra empezó a perder su alma musical*” (Black Ink, 1969e: 3). De esa forma, las freedom songs,

entendidas aquí como recuperación de los legados reprimidos u olvidados, se convertían en una fuerza doble, capaz de recuperar “el alma” de la música negra y, simultáneamente, desplazar a quienes, habiendo alcanzado espacios “confortables” en el marco de la segregación, obstaculizaban el avance de las luchas y las conquistas. Es decir, a quienes no querían cantarlas. Aún si es incorrecto imputarle a la clase media *per se* las características de no acordar con el Movimiento ni de participar de su inventiva musical (básicamente porque la amplia presencia de maestros, doctores, pastores, pequeños empresarios, estudiantes universitarios fue innegable, así como su involucramiento en el canto colectivo) estas acusaciones indican que las *freedom songs* no fueron una emanación sin conflicto de una comunidad negra que siempre las habría deseado, utilizado y disfrutado. En lugar de ello, mientras propiciaron cierta cohesión colectiva, operaron también como un modo de distinguir *políticamente* a quienes cantaban de quienes no lo hacían.

Además de esa distancia, por así decir, *radical*, entre quienes participaban del Movimiento y quienes no, entre los *Freedom Lovers* y los *Uncle Toms*, existieron otras formas de tensión *entre* las organizaciones. Por ejemplo, entre el uso de himnos cristianos y el de spirituals. En un primer momento (especialmente durante el boicot en Montgomery) el uso de spirituals no fue sin asperezas. Tal como afirma Reed (2005), abrir la reunión con *Onward Christian Soldiers* y *Leaning on His Arms* daba pistas sobre ciertas relaciones vigentes con la herencia musical negra y blanca puesto que “*las canciones estaban identificadas con las tradiciones cristianas blancas; como tales, ilustraban la composición más bien conservadora, de clase media, que inicialmente dio el tono al boicot*”. A continuación, Reed especifica que

*una cierta versión de la ideología de 'la movilidad social racial' presente en porciones de la clase media y alta veía los viejos spirituals como algo a ser dejado atrás, como obras excesivamente emotivas, como recordatorios 'primitivos' y 'poco sofisticadas' de períodos más oscuros*¹⁴⁵. (Reed, 2005: 49).

En otras palabras, esas porciones la clase media (y no toda) querían separarse de las figuras de la negritud ligadas a la esclavitud, la victimización, la vida rural. Cantar el pasado, aunque en nuevas condiciones, se les aparecía como un retroceso. En ese sentido, las *freedom songs* manifestaron tensiones en torno a la memoria (cultural, musical, política) que debía ser rescatada y la que no y cómo debía ser utilizada: cada decisión sobre ellas era una decisión sobre lo que quería decir ser negro¹⁴⁶.

Como el repertorio, también la fluidez lírica fue materia de debates que tenían que ver con las imágenes de negritud que se pretendía transmitir. Aquí, nuevamente, los *spirituals* estuvieron en el centro de la escena. Mientras los sectores más religiosos (y en buena medida el folklorismo blanco

145 El resaltado es mío.

146 A pesar del reparo inicial, esa misma clase media no tardó en aceptarlos: como hemos visto en el capítulo 4, ya en Montgomery se cantaron spirituals. En los testimonios de King vertidos más arriba es posible detectar ese proceso de apropiación. Veremos más adelante que esa aceptación provocó, a su vez, nuevos rechazos.

encarnado en Guy Carawan) se resistían a las modificaciones, del otro lado, las zonas laicas y universitarias (con el SNCC a la cabeza) pugnaron por lo contrario. La inclinación de parte de los participantes del Movimiento a modificarlos respondía a varias diferenciaciones funcionando en simultáneo: por un lado, los jóvenes estudiantes los veían como inadecuados a sus capacidades de interlocución y gustos: no es casual que hayan sido los principales manipuladores de letras y los encargados de incorporar los temas de la radio en el repertorio. De hecho, Carawan declaró alguna vez que los estudiantes de Fisk University se sentían “*un poco incómodos cantando y aplaudiendo al modo rural*” (Meyers Turner 2011: 121). Además de ellos, y quizá de modo más inesperado, los negros pobres de zonas rurales tampoco gustaban demasiado de repetir una y otra vez esos cantos. Ya sea porque cambiarle las letras a los spirituals se les aparecía como un modo de la blasfemia (es decir, por motivos de conservación cultural y fidelidad religiosa), ya sea por razones afines a las que esbozaban los sectores de clase media: no querían ser figurados como seudoesclavos cantando sus lamentos; querían resaltar su orgullo, su dignidad, su humanidad afirmada.

En el sentido de las tensiones intraciales se puede comprender también la ausencia total de canciones blues entre las materias primas de las freedom songs. Al tiempo que, en esta época, dicho género dejó de ser la música popular hegemónica del público negro, había sido, desde sus inicios, el “rival” secular de los spirituals y, luego, del gospel. La música del diablo, de la taberna y el desorden, del sexo, la lujuria y el enojo, del individuo negro melancólico, el blues no fue bienvenido en el repertorio musical del Movimiento¹⁴⁷. Pero el rechazo por diabólico, más imputable a los adultos de clase media que procedían de ámbitos congregacionales, no fue el único reparo. Históricamente, el blues perteneció a las generaciones de negros que daban sus primeros pasos por fuera de las relaciones de poder esclavistas y a las siguientes, que protagonizaron el ingreso en la vida urbana. Fue un género fuertemente individual, narrador de historias personales, la mayoría de las veces teñidas de humorismos, autoflagelaciones y tristezas (Middleton, 2006). En ese sentido, no parece haber sido, de las tradiciones y los materiales disponibles, el género más seductor para las acciones colectivas. Esta hipótesis se puede suplementar con otra: el componente joven en la dirección del Movimiento formaba parte de una generación que, por diversos motivos, estaba rompiendo lazos con las tradiciones de sus padres y ancestros. Despojarse del blues fue parte de esa ruptura. Cuando estos jóvenes, a través de SCLC pero sobre todo de SNCC y CORE, se sumaron al Movimiento, pusieron en juego sus referencias musicales, muchas de las cuales venían del pop, el country, el r&b y el naciente soul. Es decir, de la radio.

147 Agradezco a Lali Tubino la indicación de la ausencia de blues en el repertorio de las freedom songs.

La Marcha a Washington desde las *freedom songs*

Este despliegue de tensiones producidas a través de las *freedom songs* las muestran como artefactos menos unívocos y consensuados que los que el relato liberal de la historia del Movimiento suele presentar (Mueller, 2012; Sanger, 1995). Esa ambivalencia, o ambigüedad, quedó demostrada prístinamente en el acontecimiento de masas más importante del período: la Marcha a Washington del 28 de agosto de 1963.

Propuesta por Asa Philip Randolph, el dirigente sindical de la *Hermandad de los Guardias de coches Pullmans*¹⁴⁸, la marcha fue la ocasión de confluencia pública de los varios elementos que componían al Movimiento: organizaciones de base, gente de todo el país, artistas consagrados, líderes y referentes nacionales; asimismo, estuvieron presentes algunos de sus interlocutores principales: miembros del Congreso Nacional, la prensa gráfica, la radios y las cámaras de las tres cadenas nacionales de televisión¹⁴⁹. La demanda por “Trabajos y Libertad” movilizó a unas 250.000 personas, de las cuales unas 200.000 eran negros y negras.

La organización del evento requirió una larga serie de negociaciones. Asa Randolph y la central sindical *Negro American Labor Council* (NALC) quería focalizar en la pobreza mientras que SNCC y el CORE querían presionar sobre lo que veían como excesiva lentitud en las decisiones del presidente Kennedy. Por otro lado, las organizaciones más moderadas y mayoritarias (SCLC, NAACP y Urban League) no querían convertir el evento de una escena de confrontación abierta sino en una demostración de fuerza y dignidad. La convivencia de tantas perspectivas no fue sencilla. Como síntoma, hubo tensiones en torno a los discursos a pronunciar aquel día. Por ejemplo, entre John Lewis de SNCC y los dirigentes de SCLC, quienes presionaron a Lewis para que quitara párrafos de su discurso por considerarlos ofensivos.

Las operaciones de control por parte de las organizaciones más moderadas no se agotaron en las palabras que fueron dichas. El día de la Marcha se desplegaron criterios de seguridad y estrategias en la zona del Lincoln Memorial para impedir no sólo situaciones de violencia sino también expresiones de los manifestantes que pusieran en riesgo la imagen más digna que confrontativa, más redentora que frontal, que varios líderes como Martin Luther King, Roy Wilkins (NAACP) o Whitney Young (Urban League) querían imprimir al acontecimiento. A propósito de ello, en un artículo titulado “*Biggest protest march in history*”, incluido en el número especial de Ebony sobre el acontecimiento, se subrayaba que “*hubo esfuerzos de parte de los organizadores de vetar acciones provocativas*”. Por ejemplo, un camping en el parque de la Casa Blanca y una serie

148 En 1943 Randolph había estado muy cerca de conducir una Marcha a Washington. Una negociación de último momento con el presidente Harry Truman desactivó la actividad (Brick & Phelps, 2015). No obstante, la fuerza de Randolph y la sombra de una marcha multitudinaria a la capital del país nunca desapareció por completo.

149 Analizaré la importancia de la televisión en la difusión de las *freedom songs* en el capítulo 11.

de sit-ins en las oficinas de los senadores racistas en el Parlamento. La violencia flotaba como chance concreta; frente a su amenaza se montó "*un sistema de policía interno (...) desplegado con el objetivo de excluir a provocadores y comunistas*" (Bennett, 1963: 36), un enunciado en el que, dicho sea de paso, resonaban los ecos de la represión macartista de la década de los cincuentas. De esa manera, entre el temor a la violencia racista y la radicalización de sectores del Movimiento, la Marcha a Washington presentó un rostro menos suave que el que suele recordarse.

Entre las acciones provocadoras que requerían disuasión estuvieron las *freedom songs*. O la mayor parte de ellas, si confiamos en el relato de esa jornada que Malcolm X incluyó en su autobiografía pintando una escena mucho menos armónica que la evocación tradicional:

La mañana de la Marcha los desvencijados cargamentos de negros enojados, llenos de polvo y transpirados, se habrían perdido entre los vuelos charter, los vagones de tren y los ómnibus con aire acondicionado. Lo que había sido originalmente pensado como un remolino enojado terminó siendo lo que un periódico inglés describió, adecuadamente, como 'una marea gentil'. (...) Ni un solo aspecto logístico quedó fuera de control. Los manifestantes fueron instruidos para que no llevaran carteles. Los carteles les serían provistos al llegar. Y se les dijo que podían cantar solo una canción: 'We Shall Overcome' (Malcolm X, 1992: 323).

Durante buena parte del día, esa orden no parece haber sido obedecida. Un testimonio de Bernice Johnson Reagon matiza el relato de Malcolm X cuando cuenta que los militantes de base que eran cantantes llegaron esa mañana del 28 de agosto a Washington cantando las canciones, "*de modo que el aire estaba lleno de sonidos de las freedom songs cantadas en los encarcelamientos, los sit-ins y las marchas*" (1997). A medida que llegaban, muchos recibían el programa que repartió SCLC (no el oficial de la Marcha), que incluía cinco letras de freedom songs para guiar los cantos: *This little light of mine, Which side are you on boy?, Woke up this morning, Oh Freedom, We shall overcome*. Un artículo del *New York Times* del día siguiente refuerza la imagen de una Marcha con dos realidades: una en el nivel de los manifestantes y otra en el nivel dirigente:

Como los shows previstos se retrasaron, todo tomó un aire de picnic de iglesia (...) Grupos de estudiantes cantaban con hermosas improvisaciones y aplaudían. Los manifestantes que habían sido liberados de la cárcel de Danville, Virginia, cantaban 'Move on, move on till all the world is free'. Mientras tanto, los miembros del local 144 del Sindicato de empleados de hoteles y servicios afines cantaban 'We shall not be moved' (Kensworthy, 1963: 1).

Malcolm X no estuvo del todo en lo cierto: allí estaban las freedom songs. Lo interesante era dónde estaban y dónde no.

Porque, ciertamente, la decisión de minimizar la presencia de freedom songs fue clara. En el díptico que repartió NAACP, por ejemplo, no hay rastros de freedom songs, salvo el remate con el slogan de la única permitida, *We shall overcome*. Y cuando se pasa de los papeles a lo que sucedió musicalmente esa jornada, también se hace notable dicha minimización. La cantante gospel Mahalia Jackson, invitada especialmente por Martin Luther King, cantó el spiritual *I've been bucked and I've been scorned* con su letra original y el gospel *How I Got Over*; Marie Anderson, la famosa

cantante lírica negra, había sido convocada para cantar el himno nacional, pero como su avión se retrasó terminó cantando el gospel *He's got the whole world in His hands* (también con letra original). Ambas mujeres, vale destacar, habían estado entre los artistas invitados a la asunción presidencial de John F. Kennedy en 1962. Por su parte, la artista folk Odetta también ciñó su repertorio a los *spirituals* tradicionales, interpretando *Oh freedom* en la versión clásica, *Come and go with me to that land* y *I'm on my way*.

Si bien todas las canciones mencionadas formaban parte del repertorio de las freedom songs, fueron interpretadas bajo estilos muy diferentes: la excesiva modulación de Jackson convertía a *I've been bucked* en una pieza cercana a la ópera mientras que Odetta, ralentando *Oh freedom*, la introducía en una cadencia más rural que urbana, más apesadumbrada que eufórica o convincente. De una manera u otra, las decisiones estéticas de estas artistas las alejaban de las cualidades habituales de las freedom songs. Tampoco hubo nada como un juego entre songleader y público que trajera las formas del canto colectivo sino más bien el habitual acompañamiento multitudinario de lo que pasaba en el escenario¹⁵⁰.

Hubo, además, tres artistas folk blancos, famosos pero muy poco escuchados por el público negro (Ward, 1998): Bob Dylan, Joan Baez y el trío Peter, Paul and Mary. Cada uno a su turno, hicieron *Eyes on the prize*, *When the ships come in*, *Only a pawn in their game* (Dylan), *Oh freedom*, *We shall overcome* (Baez) y *Blowin' in the wind* y *If I had a Hammer* (Peter, Paul and Mary). Que su desfile por el escenario no fue sencillo quedó claro en la frialdad del público y en unas declaraciones posteriores del humorista y activista del Movimiento Dick Gregory. Tajante, preguntó: “¿Qué hacía un muchacho blanco como Dylan? ¿Qué hacía Joan Baez?” (Kensworthy, 1963: 1).

En ese clima de censuras, exclusiones y apariciones un tanto inexplicables hay que entender la presencia de los *SNCC Freedom Singers*. Primeramente, marcando que sólo bajo su expresión más formalizada (el cuarteto en cuestión) se les permitió a las freedom songs existir en el escenario. En segundo lugar, señalando que esa aparición fue de lo más austera, puesto que sólo cantaron *We shall overcome* (ni siquiera solos sino acompañados por Dylan, Peter Paul & Marie, Theodore Bikel y Joan Baez, artistas que no habían invitado a los Freedom Singers durante sus números de esa tarde), *This little light of Mine* (con la letra reconocida como original del spiritual) y *I woke up this morning whit my mind set on freedom*. En otras palabras, los músicos directamente ligados al Movimiento cantaron dos canciones solos sobre un total de quince. Además, las elegidas eran de las menos frontales disponibles. Actuando de esa manera, *SNCC Freedom Singers* representó (más que

150 Como síntoma de las exclusiones del medio televisivo vigente para los negros por entonces (que analizaré en el capítulo 10), Odetta se quejó por no haber sido filmada.

desplegó) el mínimo indispensable de las canciones que venían formando, desde 1955, la columna vertebral sonora del Movimiento, buscando, u obligados a, evitar un conflicto político abierto. Un signo de que "*apelaron a la unidad y declararon la intención de los cantantes de perseverar en la búsqueda de libertad*" (Reed, 2005: 54) en un tono más bien ligero, un gesto que se correspondía con el que John Lewis, de SNCC, había tenido que adoptar para con su discurso luego de la discusión con líderes de SCLC.

El malestar de muchos de los presentes respecto a esta situación fue importante y doble: con los organizadores del acto, por reprimir la más propia y original de las músicas del Movimiento y suplantarla por versiones menos incómodas, casi desubicadas. Tan fuera de escena estaba Marie Anderson que, en lugar de cantar, *We shall overcome*, cantó *We will overcome*, una versión, como vimos, anterior a 1955. Hasta hubo molestias con los *Freedom Singers* porque, a pesar de su indiscutible carácter militante, ya tenían forma de grupo, lo cual imprimía a sus freedom songs una espectacularización que era poco habitual para los participantes directos de los movimientos en el Sur (Euchner, 2010). Verlos allí arriba (algo que, por lo demás, fue posible gracias a que el cantante Harry Belafonte les contrató un avión que los llevara de Los Ángeles a Washington) y de la forma en que lo hicieron fue, para muchos, razón para lamentarse. Por si esto fuera poco, cuando unos meses más tarde el *Council for United Civil Rights Leadership* lanzó un vinilo con el título *We Shall Overcome!* en el que se recogían los discursos y canciones de aquella jornada, las canciones de *SNCC Freedom Singers* no fueron incluidas.

Estas tensiones y silenciamientos, así como los malestares que propiciaron, indican que las freedom songs estuvieron lejos de ser un artefacto libre de conflictos. Sin resignar su invocación universalista, alimentaron una zona de tensiones que referían a diferencias intrarraciales culturales, políticas, ideológicas y de clase. Fueron una voz múltiple y potente cuyos intentos de exclusión obligan a recordar que "*los valores de un segmento de la comunidad negra pueden silenciar otras voces negras*" (Acham, 2004: 21).

El Movimiento por los Derechos Civiles y el Soul

Si, tal como he desarrollado en el capítulo 8, la proliferación de visualidades e imágenes de negritud dificultan comprender al soul como un género homogéneo, su relación con la política organizada obliga a matizar el afán de algunos autores en ver programas políticos progresistas y/o revolucionarios en el género y, consecuentemente, a sus artistas como militantes con otro nombre (Maulstby, 1982; Stephens, 1984). Contra esta percepción, es necesario marcar que el soul (en tanto sonidos, poéticas, bailes y performances) pocas veces armonizó sin más con las organizaciones del Movimiento por los Derechos Civiles. Brian Ward lo ilustra claramente, lamentando, de paso, otros

desfasajes: “*Parece irónico pero el jazz y el folk que tenían el mensaje y los músicos políticamente correctos tuvieron una audiencia pequeña entre los negros, comparados con el soul, que a su vez no tenía muchos vínculos con el Movimiento por los Derechos Civiles*” (1998: 310).

Los motivos de esa poca vinculación parecen haber sido varios. En primer lugar, la incidencia del ya mencionado componente del Movimiento más estrechamente ligado a la Iglesia. Muchas congregaciones religiosas negras veían con recelo las músicas seculares -un aspecto ya señalado respecto a las freedom songs- sin importar la procedencia o identidad racializada que tuvieran. No era extraño que los mismos que cuestionaron la secularización del gospel a manos del irreverente Ray Charles participaran de la lucha por los avances políticos. En segundo lugar, hay que considerar las inclinaciones tradicionalistas o folkloristas que, desde la política, reforzaban ciertas distancias. Por ejemplo, las expresadas por el dirigente de SCLC Andrew Young en una carta que envió el 28 de febrero de 1966 al músico y actor Harry Belafonte¹⁵¹. En ella le proponía un esquema para un *Freedom Festival* que SCLC, junto a la cantante gospel Mahalia Jackson, estaban organizando en Chicago para recaudar fondos. En la epístola queda claro que los líderes del Movimiento no sólo se estaban empezando a quedar sin ideas en relación a la política cultural (los artistas propuestos por Young son casi los mismos que los de la Marcha a Washington de 1963) sino que el por entonces exitoso soul no aparecía entre las opciones inmediatas: el dirigente de SCLC le pedía a Belafonte que tanto él como Mahalia “*bucearan en el folklore negro*”, aunque al final de la carta invitaba al músico a rearmar el programa para incluir cosas contemporáneas porque “*seguramente estaría interesado en eso*”. En otros términos, un reconocimiento de lo que interesaba mayoritariamente al tiempo que el intento de no incorporarlo.

En tercer lugar, aparecen las preocupaciones por las distinciones y la instrumentalización. En este sentido, las miradas de Martin Luther King sobre los nuevos sonidos resultan esclarecedoras. En una columna suya que aparecía en la revista Ebony hacia 1958 titulada “*Advice for living*”, King respondía preguntas que los lectores enviaban por carta. Allí tuvo que lidiar con el dilema de un chico de 17 años que tocaba “gospel y rock” y no estaba seguro de hacer lo correcto. Ante ese cuadro, King decidió contestar en un tono en el que resonaban los críticos de Ray Charles, al que suplementaba con algunos supuestos sobre lo eterno y lo efímero: “*El sentido profundo y espiritual de la gran música de iglesia nunca debe ser mezclada con la calidad transitoria del rock*” (King, 1958). Pero el deseo de conservar esos órdenes musicales separados, que se destilaba también de sus énfasis respecto a la recuperación de la música del pasado para su aprovechamiento político y cultural en el presente, no necesariamente derivaban en condenas o rechazos de los nuevos géneros comerciales. Si se tiene en cuenta el gusto de King por el jazz y que, hasta donde

151 Belafonte había sido, desde los inicios del Movimiento, no sólo un asiduo colaborador económico sino un activista.

puede leerse, nunca censuró el uso de canciones pop, country, r&b y soul como materia prima para freedom songs, no parece que haya rechazado el género sino sus usos pecaminosos, fuera de lugar. El planteo era más bien el de una convivencia. Esta aceptación se expresó cándidamente en el breve texto que, en ocasión de *Stars for Freedom*, una gira para recaudar fondos, dedicó a la cantante soul Aretha Franklin en 1967:

Miss Aretha Franklin no es una extraña para nuestra causa. Creció en ella y ha sido una simpatizante devota y consistente. Es un espíritu infinito y una auténtica voz contemporánea que comunica la alegría y la tristeza, el corazón y la voluntad, la firmeza y la suavidad de su pueblo. Soul es la palabra para Aretha. Ha ofrecido generosamente su hermosa alma en muchas ocasiones, a través de su testimonio en un gospel o su sentimiento potente en un nuevo hit. Le agradecemos y la amamos para siempre. (King, 1967b: 3).

El testimonio, interesante también por indicar la capacidad de Aretha de poner en escena emociones y afectos opuestas, parece subrayar más a la persona del artista que al género. No obstante, al año siguiente, King le daba al soul un estatuto más alto, situándolo entre las fuerzas de integración, cuando, en ocasión de un discurso en la *National Association of Television and Radio Announcers* (NATRA), elogió a los disk jockeys de las radios negras:

En un sentido muy real, ustedes han pavimentado el camino para un cambio social y político creando un puente cultural poderoso entre negros y blancos. La integración escolar es mucho más fácil ahora que ellos comparten una música, un lenguaje común y disfrutan de los mismos bailes. Ustedes han introducido a la juventud a esa música y creado un lenguaje soul y promovido los bailes que ahora van más allá de las barreras raciales, de clase y nación¹⁵².

De esa forma, King *situaba* al soul reconociendo en algunos de sus nombres y formas de circular una fuerza cultural con consecuencias sociales directas. No obstante, a pesar de estos reconocimientos, el Movimiento no tuvo un acercamiento empático a las filigranas del género. No hubo, con el soul, nada parecido a las reivindicaciones estéticas y culturales de las que fueron objeto los *spirituals* ni expresiones de orgullo como con las freedom songs. En otros términos, King podía festejar el hecho de los bailes soul pero era impensable que SCLC organizara un baile soul.

En ese sentido, la relación del Movimiento con el soul podría verse como fruto de la dificultad que una disciplina militante podía experimentar respecto a una estética del placer musical (Guillory, 1998). Las freedom songs, claramente gozables, no dejaban de referir a un cuadro de prioridades políticas. Su eficacia, su gusto, estaba en aquella trascendencia referida: la Justicia, los Derechos, la Victoria, La Comunidad, la Igualdad, un País sin segregación. Y, además, no se bailaban. El soul, en cambio, no necesariamente requería esa dimensión trascendente. Sus valores, como vimos en los capítulos anteriores, pasaban por otros lugares: la individualización de la los negros y negras a través de las formas de canto, la expresión de una multiplicidad de matices emocionales, la construcción visual de diferentes negritudes. Sus anclajes tenían que ver con el grito y lo suave, la introspección y el romanticismo, el cuerpo en movimiento, la delicadeza y el ruido,

152 Analizaré el rol de radios y djs de soul en el capítulo 11.

los sueños de huida del mundo, el disfrute del ocio. Algunos de esos rasgos tocaban los núcleos sensibles con el Movimiento; sin embargo, la distancia entre la apuesta colectiva y las prácticas y despliegues del soul no necesariamente quedaba saldada (Ward, 1998: 187).

Dicha distancia era procesada diversamente por los militantes. A algunos podía repelerlos, frustrarlos o desorientarlos, ya sea porque muchos músicos de soul no cuadraban con la imagen de clase media prolija e integrada que cierto ala del Movimiento pretendía dar, como por motivos estéticos-musicales: un joven de Mississippi se preguntaba en 1964, en plena campaña por el registro de votantes negros en los condados del estado, respecto a otros jóvenes: “*¿Cómo puede pedirse que tomen conciencia de su situación con esa música aturdiendo sus mentes sin cesar?*” (Braden, 1966:73). Muchos militantes esperaban otra cosa de un músico popular negro; en ese sentido, la música indicaba un conflicto de expectativas y de estereotipos propios y ajenos. Para otros, aquellos para quienes el soul formaba parte de su cotidianeidad y modos de vida tanto como la militancia, la distancia o traducción difícil se resolvía (al menos parcialmente) utilizando canciones soul como materiales de freedom songs. Fue la estrategia de los estudiantes universitarios que participaban en SNCC. Lejos de no tener lugar alguno, las canciones del Movimiento fueron un modo de dotar de legitimidad política a las obras de Ray Charles, Little Willie John, Curtis Mayfield y, sobre el final del período, Wilson Pickett¹⁵³.

Pero los sonidos del género también podían ser ocasión de relajamiento luego de momentos políticos tensos. Podía ser música para divertirse, “*una banda de sonido para olvidar, por unos momentos, la lucha por los derechos civiles*” (Badford, 2009). John Lewis (activista en SNCC) recuerda esas canciones que respondían a la necesidad de “*dejar espacio para la diversión sencilla de los participantes, evitando así que se quemaran*”. Lewis recuerda que esa opción la ejercía consigo mismo cuando, como alternativa a (o, incluso, descanso de) las freedom songs, “*se dedicaba a escuchar durante horas las radios locales con los últimos temas pop, en especial de soul*” (Sullivan, 2011: 112). El salto de lo serio a lo divertido reforzaba la diferencia entre la música política y la música no política.

Quizá el hecho de colocar al género del lado del “mero” placer y la recreación, explique en buena medida las estrategias de SCLC, SNCC y CORE (por citar a las más importantes) respecto al soul. Si se tienen en cuenta las palabras del crítico de música Vernon Gibbs (1982: 7), quien afirma que “*cuando se ampliaron las posibilidades en un mercado creciente, las superestrellas negras fueron observadas más allá de la música y se desplazaron al terreno de la influencia social*”, es necesario precisar que, desde el punto de vista de las organizaciones, parece haber sido más importante la

153En la Marcha contra el miedo que tuvo lugar en Mississippi en 1966, los manifestantes cantaron una versión reescrita de *Land of 1000 dances*, un hit Pickett por entonces presentes en las radios. Como signo de los nuevos tiempos, la letra cambiada reivindicaba el uso de armas.

influencia que el componente estrictamente musical. Esa inclinación puede haber sido el motivo por el cual, tal como lo expresa tajantemente Ward,

no hubo un intento del Movimiento por usar el Soul o cualquier forma del r&b como herramienta educativa o de movilización, a pesar de que su audiencia, negra y blanca, era mucho más amplia que la de las freedom songs (1998: 296).

Al valorar la influencia y, simultáneamente, desestimar la densidad estética del soul, no sorprende que la forma más frecuente que tomó el contacto entre el Movimiento y los artista hay sido la *testimonial y recaudatoria*. Una estrategia que evidenciaba que, más que considerar la producción de la nueva música popular en sí misma, lo que importaba era el grado de masividad de tal o cual artista. Por ello las relaciones involucraron a las organizaciones con las estrellas y muy escasamente con el multitudinario universo de músicos menos conocidos o anónimos. En palabras de Munro (2011: 256): “*En la medida en que los activistas comenzaron a reconocer y promover las funciones políticas de la música negra, comenzaron a buscar el apoyo de las estrellas del soul*”. Y como de éstas se esperaba más eficacia económica que impacto político directo, una de las estrategias fue, lisa y llanamente, que aportaran dinero a las organizaciones en carácter de afiliados. Fue de esa manera que Harry Belafonte, Gladys Knight, Ray Charles, Jackie Wilson, James Brown, Berry Gordy o Marvin Gaye colaboraban con las causas. La presión pública no estaba exenta en esta modalidad de recaudación; apostar a que dejando en evidencia el desinterés se lo podía revertir fue, seguramente, lo que llevó a un directivo de NAACP a responder que muchas estrellas del soul no eran ni siquiera socios de la Asociación: “*ni Natalie Cole, Lou Rawls, Barry White, Donna Summer, Teddy Pendergrass, The Emotions, O'Jays, Earth Wind & Fire. Ninguno de ellos*” (Sanders, 1979: 57).

Otro camino hacia el dinero producido por los músicos fue convocarlos para que participaran de conciertos a beneficio. Esa modalidad quedó expuesta en las reuniones que un comité especial del CORE mantuvo en enero de 1965 en torno a la posibilidad de concentrar sus fuerzas en conseguir recursos a través de las estrellas de la música negra. Esas reuniones fueron organizadas por Lon De Leon, por entonces dirigente de la filial Queens, New York, del CORE. De Leon, además de activista, era un músico con algo de reconocimiento, que en 1962 había lanzado *Bicycle Hop*, un rock n' roll con un extraño coro de niños o adolescentes de fondo. Una vez que el comité del CORE estuvo de acuerdo, su influencia fue utilizada para lograr que James Brown diera un concierto en Queens en noviembre de 1965 (CORE NYC, 2015). Recitales como esos se repitieron en el país a lo largo de los años, diversificando sus causas: Aretha Franklin participó de varios mientras que, a pesar de los sistemáticos reparos, Motown Records hizo lo propio en los conciertos del ciclo “*Americans in Harmony*” destinados a reunir dinero para las acciones militantes en Selma,

Alabama, durante 1965¹⁵⁴. El propio James Brown, en el verano de 1966, tocó en el Toogaloo College de Jackson, Mississippi, como parte de las actividades alrededor de la resolución de completar la *Marcha contra el Miedo* que James Meredith había decidido hacer en protesta por la violación de los derechos electorales en Mississippi y por la cual, mientras caminaba por una ruta, había recibido un balazo en una pierna. Días después, las organizaciones, en especial SCLC, decidieron continuar la marcha, expresando solidaridad y convicción (Vincent, 2014). Fue entonces que Brown se presentó ante el público, gratuitamente; y aunque no fue cosa habitual encontrarse con estrellas del soul decididas a acciones como éstas, es preciso marcar que no marchó: se limitó a cumplir sus funciones de músico.

De los encuentros acaecidos entre las organizaciones del Movimiento y el soul, hay uno que resalta con particular luz propia. Quizá porque la apuesta excedió la dimensión económica y la testimonialidad. Se trata de la grabación de *Lift ev'ry voice and sing* que hizo Kim Weston en 1970. Desde principios del siglo XX esa canción era considerada “el himno nacional negro” pero no había logrado instalarse masivamente. La letra (en verdad, un poema) había sido escrita en 1899 por el escritor, político y abogado James Weldon Johnson, una de las plumas más importantes de la historia afroamericana. El poema dice:

Lift every voice and sing / Till earth and heaven ring / Ring with the harmonies of Liberty / Let our rejoicing rise / High as the listening skies / Let it resound loud as the rolling sea / Sing a song full of the faith that the dark past has taught us / Sing a song full of the hope that the present has brought us / Facing the rising sun of our new day begun / Let us march on till victory is won./ Stony the road we trod / Bitter the chastening rod / Felt in the days when hope unborn had died / Yet with a steady beat / Have not our weary feet / Come to the place for which our fathers sighed? / We have come over a way that with tears has been watered / We have come treading our path through the blood of the slaughtered / Out from the gloomy past, till now we stand at last / Where the white gleam of our bright star is cast / God of our weary years / God of our silent tears / Thou who hast brought us thus far on the way / Thou who has by Thy might / Led us into the light / Keep us forever in the path, we pray. / Lest our feet stray from the places, our God, where we met Thee / Lest our hearts, drunk with the wine of the world, forget Thee / Shadowed beneath Thy hand, may we forever stand / True to our God, true to our native land.

Johnson había escrito el poema con el propósito de leerlo en una fiesta escolar en homenaje al nacimiento de Abraham Lincoln. Su hermano, J. Rosamond Johnson, le puso música en la línea de los himnos cristianos vigentes en la época. Como tantas otras canciones, fue objeto de numerosas versiones desde su aparición hasta los años setentas: coros, gospel, incluso funk.

La de Kim Weston era una balada soul, con Weston cantando con una voz melodiosa, tan cerca de una crooner de jazz como de una cantante de soul o gospel. Vale aclarar que no estaba entre las canciones más bailables del género. La tapa del disco mostraba un retrato de la cantante

154 Unos años después, luego de los riots de 1967, Motown participó en una campaña de revitalización de la ciudad llamada “I care about Detroit” con una canción de The Miracles. En esa oportunidad, el vínculo no fue con las organizaciones negras sino con el gobierno de la ciudad, al mando del demócrata Jerome Cavanagh. La participación molestó a más de uno, al ver cómo la discográfica negra pactaba con el establishment blanco justo después del estallido de los sectores negros más empobrecidos.

junto a la letra de la canción sobre un fondo amarillo. Debajo, en letras verdes, podía leerse: “*Todos los royalties de esta grabación serán donados a SCLC*”. Sin dudas, algunos dólares fueron recaudados: el disco fue elegido el mejor de la semana del 23 de mayo de 1970 por la revista Billboard, que en su número del 27 de junio de ese mismo año comentaba que:

El single de Weston es un ruego por la dignidad humana (...) y SCLC está intentando convertirlo en un Himno Nacional negro. Más de 80 radios soul han estado pasando el tema una vez por hora como parte de la campaña que busca familiarizar a la comunidad negra con la canción. De acuerdo a Mickey Stevenson, presidente de Pride Records, el sello está donando sus royalties a los programas de desayuno gratuito de SCLC. (Billboard, 1970: 8).

En efecto, un afiche de Pride Records aparecido en Ebony por esos mismos meses, anunciaba que “*SCLC, Jesse Jackson, NAACP, Urban League, Record World, Billboard, Cashbox y Kim Weston*” agradecían a las radios que estaban pasando la canción. A continuación, en el afiche estaba impreso un largo elenco de esas radios, que sumaban más de cien. De esa forma, el cuadro mostraba un sello, cuatro movimientos sociales, un artista, empresarios y numerosos medios de comunicación involucrados (por diversos intereses): el soul nunca tuvo un momento de tan compleja articulación entre instrumentación política, objetivos económicos y apuestas culturales como con esta canción. Fue la excepción a una regla caracterizada, más bien, por la dificultad de las organizaciones para comprender las potencias y complejidades de la música popular contemporánea. Allí donde se estaban produciendo otras experiencias, representaciones y sentidos de lo que significaba ser negro.

El Black Power y el rechazo de las freedom songs

A mediados de los años sesentas se produjo la emergencia y el despliegue de un nuevo abanico de organizaciones político raciales, referenciadas en el Poder negro y caracterizadas por comprender la negritud bajo parámetros diferentes a los que había forjado el Movimiento por los Derechos Civiles, de invocación universalista de los derechos ciudadanos. Aunque las ideas y nombres de éste último no desaparecieron ni se extinguieron, se vieron, al menos durante una década, contestadas y relegadas por un nuevo esquema político de pensamiento y acción en relación a las experiencias y representaciones de la negritud. Mientras el Movimiento abierto hacia 1955 apostó a la integración, las acciones birraciales, cierta moderación discursiva y un repertorio de acciones no violentas, la repetición de las frustraciones y las violencias, la consolidación de una masa negra empobrecida y la aparición de jóvenes líderes con nuevas posiciones políticas se ensambló con el escenario de conquistas que el Movimiento había logrado para dar forma a lo que se conoció como Black Power, una nueva sensación de orgullo racial difundido, la apuesta por instituciones negras, la convicción de que “sólo los negros pueden salvar a los negros” y la

determinación de abandonar las prácticas no violentas (Kelley 1987).

En buena medida como parte de los cuestionamientos a la eficacia de las acciones directas no violentas de las que formaban parte, las *freedom songs* fueron blanco de ataques por parte de los referentes del Black Power. De Stockely Carmichael, por ejemplo. En 1966, el por entonces Secretario General de SNCC y autor, junto a Charles V. Hamilton, del decisivo libro "*Black Power. La política de la liberación en Estados Unidos*", sostuvo: "*Dejemos claro que no necesitamos amenazas. Estamos en 1966. Ya pasó el tiempo de las palabras lindas. Ya pasó el tiempo de cantar 'We shall overcome'. Es tiempo de conquistar un poco de Poder Negro*" (McEvoy, 1971: 76). Ese giro estratégico llevó a deshacerse de las canciones que hasta entonces habían protagonizado las luchas negras.

En las palabras de Carmichael resonaban las de otro líder del Poder Negro, Malcolm X, quien se destacó por su irreverencia y dureza frente a las canciones del Movimiento por los Derechos Civiles. Si bien la música (no sólo como herramienta política sino en general) no parece haber estado entre sus principales intereses, así todo, resuelto a disputarle el sentido del Movimiento a quienes venían conduciéndolo, el líder nacionalista cultural encontró en la crítica a sus canciones una vía para ilustrar la crítica general a sus posiciones. De esa forma abrió una nueva grieta en las representaciones que articulaban negritud y música.

A finales de 1964, durante un discurso, se dirigió directamente a los activistas involucrados en el Movimiento:

El gobierno nos ha fallado; eso es innegable. Más allá de que vivamos en el siglo XX, 1964, y ustedes vayan por ahí cantando 'We Shall Overcome', el gobierno nos ha fallado. Esto es parte de lo que no anda bien en ustedes: cantan demasiado. Hoy es el momento para dejar de cantar y empezar a hamacarse [swinging]. No podés cantar arriba de la libertad pero podés hamacarte trepado a un poco de libertad (Malcolm X, 1964).

Así, a través de un juego de palabras entre el hecho de cantar y el acto de bailar, Malcolm X apelaba a una metáfora musical para discutir con la música del Movimiento. Para diferenciarse del canto colectivo, al que asociaba con lo testimonial y las palabras, recurría a una figura del cuerpo, el movimiento y, en oposición al dicho, al hacer. En definitiva, las *freedom songs* se le aparecían como una acción, en el mejor de los casos, inocua, incapaz de producir modificaciones en la estructura de poder. Una acción sin cuerpo. Tal vez por eso *We shall overcome* fue su objeto favorito a la hora de encarnizarse contra las canciones del Movimiento. Por su carga icónica, por el hecho de haber subido a la superficie (o a la cúspide), dejando abajo, como en la Marcha a Washington, muchos sonidos que también formaban parte vertebral de las organizaciones; por la poética, más esperanzadora que combativa, orientada al futuro y no tanto al presente, la canción nacida de las entrañas de Highlander Folk School sintetizaba mucho de lo que el Black Power quería redefinir.

Una nueva consideración del ejercicio de la violencia ridiculizaba lo que, durante una

década, había sido un gesto de dignidad:

¿Quién ha oído alguna vez de revolucionarios enojados armonizando todos juntos 'We Shall Overcome... sum day'? ¿Quién ha oído alguna vez de revolucionarios enojados bailando con los pies descalzos junto a sus opresores, en piletas de natación?¹⁵⁵ Con canciones gospel, guitarras y discursos de 'Tengo un sueño', mientras las masas negras estaban -y todavía están- viviendo una pesadilla" (Malcolm X, 1963b).

Esa pesadilla invalidaba el universalismo policlasista y birracial que representaban las freedom songs, al que Malcolm X le achacaba, si no los males del racismo, sí su imposibilidad de superarlos. Lo que otros veían como fuerza, Malcolm X lo percibía como una ilusión vana, una fantasía rodeada de realidades terribles cuya solución requería otras vías:

No estoy a favor de 'We shall Overcome'. Simplemente, no creo que vayamos a vencer cantando. Si te vas a conseguir una pistola calibre 45 y vas a empezar a cantar 'We shall Overcome', estoy con vos. Pero no estoy a favor de cantar eso si al mismo tiempo no te dice como conseguir algo para usar después del canto (Malcolm X, 1966: 135).

Aquella nueva voz comunitaria se convertía, aquí, en una cancioncilla sin efectos.

Una de las pocas veces que Malcolm X elogió públicamente una *freedom song* fue en 1964, en ocasión de un discurso que dio junto a Fannie Lou Hammer del *Mississippi Democratic Freedom Party* en Harlem, New York. La dirigente sureña no había ido sola: la acompañaron los *SNCC Freedom Singers*, que cantaron algunas canciones entre discurso y discurso. Entre ellas, *Oginga Odinga*, de la cual Bernice Reagon narra su historia:

Durante una gira organizada [en 1964] por el Departamento de Estado, Oginga Odinga, un oficial de la recientemente independizada Kenya, viajó a Atlanta y fue hospedado en uno de los dos hoteles integrados de la ciudad, donde recibió a una delegación de SNCC. Intercambiaron canciones e historias de sus respectivas luchas (...) Los activistas de SNCC, luego del encuentro, fueron al Toddle House, una cadena de restaurantes todavía segregada, donde fueron arrestados (Reagon, 1997: 35).

La canción relataba ese encuentro, describía las miradas maliciosas de la policía y hablaba, también, de Selma y Mississippi. Su estribillo aportaba una novedad al repertorio poético de las freedom sons: utilizaba la palabra swahili *Uhuru*, traducible como Libertad.

Dada sus posiciones, deudoras del nacionalismo cultural, y su involucramiento con la realidad política africana, no sorprende que *Oginga Odinga* haya llamado la atención Malcolm X: “*Oginga Odinga es uno de los principales luchadores por la libertad africana. Actualmente es el vicepresidente de Kenyatta*”, dijo durante esa jornada, cuando le tocó hablar. Luego de ese gesto de reconocimiento, disparó su munición pesada contra las posiciones en torno a la acción directa no violenta al tiempo que anunció un cambio de fase:

Es significativo el hecho de que ustedes [SNCC Freedom Singers] estén cantando sobre él. Dos o tres años atrás no hubiera sido posible. Dos o tres años atrás la mayoría de nuestra gente hubiera preferido cantar algo sobre alguien que fue, ustedes saben, pasivo y manso y humilde y capaz de perdonar. Oginga Odinga no es pasivo. No es manso. No es no-violento. Pero es libre. (Malcolm X, 1966: 106).

155 Se refiere aquí a las escenas de personas refrescando sus pies en la pileta del Lincoln Memorial durante la Marcha a Washington.

Por debajo de estas críticas en términos de acción directa no violenta, Malcolm X instaló otras. Como hemos visto en los capítulos anteriores, las freedom songs eran, para quienes las utilizaban, además de formas de expresión pública, vehículos para una reescritura de la historia cultural estadounidense y recursos para la organización política. Respecto a la reescritura, y a diferencia de la búsqueda de Martin Luther King de la consagración histórica de la música negra en la memoria nacional, no hay rastros de ese aspecto en las posiciones de Malcolm X, lo cual podría resultar paradójico, teniendo en cuenta sus posiciones nacionalistas culturales. No obstante, veremos que el asunto se liga a su inclinación a reconocer a la música negra no como herencia sino como fuente de creación.

Respecto al segundo rasgo, puede decirse que el momento comunitario y cálido que transmitían las freedom songs poco le importaba a Malcolm. Convencido de que los líderes que lo precedieron (King, Albernathy, Vivian, Wilkins, entre otros) no habían visto que esa llamada ciudadana iba necesariamente contra los intereses de muchos, en un discurso que dio en Washington en 1964 Malcolm X utilizaba una anécdota musical de su infancia para subrayar la tensión y, con ella, la inevitable violencia de los procesos de lucha: *“En la iglesia solíamos cantar la canción 'Good News, the Chariot is coming'. Pero debemos tener en cuenta que las que son buenas nuevas para algunos no lo son para otros. Las buenas nuevas para el cordero podrían no ser tales para el lobo”*. Interesado especialmente en esa dimensión de la práctica política, Malcolm X sostenía una idea de la política en la cual ésta estaba orientada solamente por el exterior de la propia organización; consecuentemente, su preocupación exclusiva estaba en el enemigo racista, en el momento de una confrontación a la que él consideraba necesariamente violenta y donde no habría espacio para la música. De hecho, la visualidad que proponían las freedom songs fue uno de sus blancos de ataque. Porque

la revolución es sangrienta (...) la revolución da vuelta y destruye todo a su paso. ¿Dónde se ha visto una revolución en la que la gente entrelace sus brazos... cantando 'We shall overcome'? No hacés eso en una revolución. No cantas, estás demasiado ocupado hamacándote de acá para allá. (Malcolm X, 1964: 2).

De esa forma, uno de los exponentes más importantes del Black Power no sólo minimizaba el papel de las freedom songs por motivos ligados a la violencia (propia y ajena) sino que en esa misma operación lo que parecía evacuarse era la capacidad de la música de ser aquél *aglutinante organizativo* del que hablaba Cordell Reagon.

Sentidos y apropiaciones del soul y el funk: admiración y sospecha

Respecto a la música popular comercial, y sin dejar de tener en cuenta que lo escaso de las

menciones a lo largo de su vida indican que no era una preocupación recurrente, Malcolm X parece haber sido algo menos reactivo. En sus memorias recuerda críticamente las palabras de un miembro de *Nation of Islam* (NOI), una organización musulmana y nacionalista cultural a la que perteneció durante muchos años, quien había comentado que “*la rocola que está en el restaurante del Templo sólo pasa música africana o de Medio Oriente y un poco de jazz pero nada de blues ni rock n' roll con sus letras tontas y, muy frecuentemente, procaces*”. Su alejamiento de NOI propició también el alejamiento de estas valoraciones de la música. En su autobiografía y en algunos discursos pueden leerse unos (pocos) elogios a la creatividad de los músicos de jazz negros (al tiempo que unas críticas devastadoras a los músicos blancos), y un festejo de la capacidad emotiva expresada en el soul, un idioma, a su juicio, incomprensible para los negros ricos y para todos los blancos¹⁵⁶. Poco antes de morir, le dedicó unas palabras a la clase alta negra y sus relaciones con esa música:

Miren al auténtico negro estadounidense burgués: no quiere mostrar ni un signo de emoción. No va ni siquiera a marcar el pulso con los pies. Pueden estar escuchando esa auténtica música soul y él estará ahí, como si no le afectara en nada (...) Y la razón es que por la que intenta eso es porque sabe que el soul no mueve a los blancos. Y no lo hace porque los blancos no tienen alma. (1966: 57).

A través de esa racialización de los artificios emotivos del soul, Malcolm construía una imaginaria respuesta a Norman Mailer y su *Blanco negro*: aquél hipster cuyo anhelo de vida se modelaba a partir de una imagen de negro -involuntariamente- reaccionaria, según la cual las personas negras eran la personificación del desborde pasional, sexual, arrebatado (Shaar Murray 1989: 78). Como en un juego de espejos, no menos reaccionario, Malcolm X parecía, en sus palabras, encontrar la forma de definir de un *Negro blanco*. Una respuesta que, al tiempo que le servía como un operador de diferencias inter e intrarraciales, expresaba su festejo de la emotividad construida por esa nueva música popular negra. En palabras de Gonzaba:

Si, por un lado, Martin Luther King creía que las contribuciones negras a las culturas populares estadounidenses no eran reconocidas y debían serlo junto a las blancas, Malcolm X veía una identidad negra definida, con el soul como una marca de polarización para la definición de la cultura y la educación negra (2012).

Malcolm festejaba la creación musical actual por sobre la conservación de las tradiciones. Y mientras King veía en el soul un instrumento de integración, Malcolm veía una negritud afirmada cultural y emotivamente.

Pero mucho más que Malcolm X, a quien su muerte por asesinato en 1965 privó de tener una imagen más rica de las nuevas músicas negras, fueron otras organizaciones referidas al Black Power (muy especialmente, SNCC y Panteras Negras) las que establecieron una relación con los artistas soul y funk que, en cierto punto, marcó una auténtica *discontinuidad* con las formas configuradas entre aquellos y el Movimiento por los Derechos Civiles. Dicha discontinuidad tuvo

156 A contramano del éxito que dicho género tenía en cierta porción del público blanco.

que ver, en principio, con asumir la importancia de la nueva música popular negra en la cultura negra contemporánea. Como estaba haciendo el funk con los estereotipos y las visualidades, Stockely Carmichael invertía los viejos discursos racistas para afirmar, orgulloso:

No estamos privados de cultura. Somos el único pueblo que tiene una cultura en este país. No tenemos por qué avergonzarnos de James Brown. No necesitamos a The Beatles para legitimar nuestra cultura. Los intelectuales negros deben volver a la comunidad y dejar a la comunidad decidir qué es un intelectual y qué es el arte. No hay nada más artístico para mí que una hermosa mujer negra bailando The Dog (en Marable, 2000: 454).

Carmichael parece haber pasado por alto la paradoja de ser él mismo un intelectual graduado en Filosofía por la *Howard University* de Washington D.C. que, en el instante mismo en que cuestionaba a otros intelectuales por definir desde afuera lo que las cosas debían ser para la comunidad negra, establecía un patrón de “lo más artístico posible”. Independientemente de esto, lo cierto es que le interesaba mucho el poder de la música popular negra para llegar a gente a la que la política no llegaba y “dotarlas de un ánimo comunitario exuberante” (Carmichael, 1966). Al dirigente le gustaba el soul y el r&b y “sólo un poco” el funk, demostrando que la militancia inscripta en el Black Power estaba lejos de transferir sin más su amor por la causa de la revolución negra a los objetos de la cultura popular negra: aunque soul y funk hayan sido con frecuencia amurados al Black Power, las relaciones concretas entre las organizaciones del poder negro y ese géneros musicales fueron menos unívocas (Vincent, 1996; 2015).

En esa línea, también Eldridge Cleaver, escritor y Secretario de Comunicación de Panteras Negras, reconocía los cambios en los valores estéticos y sociales que acarrearaban los nuevos géneros negros. A diferencia de Carmichael, la lectura de Cleaver estaba también interesada por los efectos entre la población blanca. Analizando las novedades que los nuevos sonidos habían traído, Cleaver los traducía en un lenguaje bélico, de batalla cultural: “*un misil teledirigido, lanzado desde el ghetto al corazón mismo de los suburbios blancos*” (Cleaver, 1969: 233). Ese ataque musical había tenido como consecuencia un acercamiento racial desplegado bajo una modalidad pocas veces experimentada. Lo que él llamaba Twist, pero que abarcaba en verdad todos los bailes soul que hemos visto en el capítulo 5, había tenido “*más éxito que la política, la religión y la ley en escribir en los corazones y las almas lo que la Corte Suprema había escrito en los libros*” (Van Rijn, 2007: 85 n. 27); una lectura integracionista que lo acercaba a las opiniones de Andrew Young, el asesor de Martin Luther King y al propio King. Pero Cleaver iba más allá de la instrumentalización política para subrayar cambios culturales profundos: el twist había logrado recuperar una relación Mente-Cuerpo que la esclavitud y la segregación como formas del racismo habían fracturado. Esa recuperación, vehiculizada por la música popular negra desde finales de la década de 1950, involucraba a negros y blancos:

Cuando la revuelta verbal de las masas negras llegó a un crescendo cacofónico (...) y el senador de Massachusetts estaba salvando a la nación del Puerco Ricardito¹⁵⁷ (...) el twist, en sustitución del hulla hoop, estalló en la escena como una explosión nuclear, y soltó su lluvia radioactiva de ritmo sobre las Mentes y los Cuerpos de la gente.

Recurriendo a una figura (la lluvia radioactiva) característica de la Guerra Fría, Cleaver explicaba el poder y la resonancia de tal acontecimiento musical: *“Esta lluvia radiactiva fue el Hully Gully, el Mashed Potato, el Dog, el Smashed Banana, el Watusi, el Frug, el Swim (...) una forma de terapia para una nación convaleciente”* (Cleaver, 1969: 221). De esa manera, Cleaver veía (y oía) esta nueva música negra como la institución una nueva sensibilidad social. Un diagnóstico que le permitía plantear su fuerte incidencia sociocultural y que, al manifestar esa valoración del impacto extendido, aparecía como un planteo orgulloso propio del Black Power: los negros estaban sanando al país con su música.

Por debajo de estas posiciones públicas de algunos referentes del Panteras Negras¹⁵⁸, los militantes podían gustar (o no) de la música popular negra contemporánea. Lo usual era que lo hicieran; incluso algunos intensificaban sus relaciones con los productos de la música negra. Además de comprar discos, escuchar las radios *soul* y ver los programas de televisión donde aparecían los artistas, muchos iban a conciertos y fiestas (Vincent, 2014). Incluso se solían cantar canciones *soul* en algunas instancias del partido, como cuando los militantes estaban por salir de guardia y tarareaban juntos *Someday We'll Be Togheter*, de The Supremes. O bailarlas: Naima Major, una militante de Panteras Negras, recuerda que *“Mi respuesta favorita para casi todo era '¿Cómo eso libera al pueblo?' Era dogmática e insufrible pero podía bailar hasta el desmayo en una fiesta”* (Abu-Jamal, 2007). Otro militante llegó incluso a tener una banda, *The Satins*, que aspiró a firmar contrato con la importante *Motown Records*.

Fueron este tipo de lecturas y acercamientos a los nuevos géneros, que indican la importancia que adquirieron para los referentes del Black Power, los que llevaron a las organizaciones a interpelar ideológicamente (sin renunciar a la estrategia recaudatoria)¹⁵⁹ de un modo más directo a ciertos artistas. En ese sentido, puede afirmarse que, antes que los propios músicos, fueron las organizaciones del Black Power las que procuraron *revertir* la no racialización del discurso del *soul*. En principio, porque consideraban que sin esa racialización no había

157 El “Senador de Massachussets” era John F. Kennedy y “El Puerco Ricardito”, Richard Nixon. Cleaver se refiere a las elecciones presidenciales de 1960 que dieron el triunfo a Kennedy. Su asunción se produjo el 3 de enero de 1961.

158 Stockley Carmichael se sumó a Panteras Negras hacia finales de 1967, en calidad de Primer Ministro. Diferencias respecto al papel político de los blancos, terminaron alejándolo tiempo después.

159 De hecho, la estrategia recaudatoria también se volvió más directa. Al respecto, en una entrevista de 2010, Sly Steward (de *Sly & The Family Stone*) recuerda una reunión que tuvo con Kathleen Cleaver, quien integraba la conducción del *Black Panther Party*, en la que ésta última pidió dinero a Sly a cambio de una “protección” más simbólica que armada. Una protección que se ligaba a cierta presentación y representación de la negritud de la que Panteras se autoproclamaba una especie de guardián de la entrada (Vincent, 2014). Presiones de ese tipo no habían existido con las organizaciones ligadas al Movimiento por los Derechos Civiles.

politización posible. Una idea que se condensaba en una nota en *Ebony* sobre la vida conyugal de la cantante Gladys Knight en la que aparecía en varias situaciones (gala, deportiva, entrecasa), escenas de una vida “apolítica y burguesa” que venía a interrumpirse por su marido, un activista por los derechos de la población negra. El cuadro pintaba una historia de amor que buscaba demostrar cómo cada uno, desde su posición, podía potenciar al otro: una suerte de metáfora del deseo de muchos militantes y políticos negros en relación a los músicos populares.

En ese sentido, se podría plantear la existencia una especie de brecha específica entre artistas y oyentes militantes. Vale recordar, por ejemplo, la negación de Martha Reeves (integrante de Martha & the Vandellas) respecto a que *Dancing in the Streets* (1964) hubiera sido pensada a partir de la situación de efervescencia política reinante. La mirada que la veía como banda de sonido de los conflictos en curso no tenía más o menos verdad que la convicción de Reeves. Era de un orden diferente. Lo mismo podría decirse del uso de *Someday We'll Be Togheter* (1969), una pieza que entramaba un ritmo de batería y un riff de guitarra bien sureño con arreglos de cuerdas, un coro masculino esporádico y lejano y un coro femenino que le debía bastante a Aretha Franklin sobre el cual Diana Ross casi susurraba una letra de amor. La canción, perteneciente a la más aristocrática de las formaciones del soul, The Supremes, era cantada por militantes de Panteras Negras en los momentos previos a algunas acciones de riesgo. En una entrevista, Michael McCarty, miembro de BPP de Chicago, contó que durante una reunión que tenía como tema el pasaje a la clandestinidad de muchos miembros de Panteras la canción sonaba de fondo.

Esa brecha específica, la que se abría entre la producción y las prácticas de escucha en las organizaciones, existía también respecto al funk, a pesar de su abierta racialización discursiva. A propósito de una marcha que tuvo lugar en Durham, North Carolina, en 1969 el periódico universitario *Black Ink* creyó importante, además de incluir fotografías, enfatizar que “*todo fue funky, realmente funky*”, como si hubiera cabido la posibilidad de que algo no fuera del todo, o fuera falsamente, funky. Ese gesto de ligar una actividad política con la alusión a la música popular negra de forma tal que uno y otro se valorizaban, como en un espejo de atributos, fue propio del Black Power. No alcanzaba, aunque se agradeciera, con gestos como el de Eddie Kendricks, quien detuvo un show en Greensboro, North Carolina, para homenajear el servicio de ambulancia de Panteras Negras o que Marvin Gaye les dedicara *What's going on?* en un recital en la ciudad de Winston-Salem, también en North Carolina. El soul y funk *real* debían tener una evidente expresión política. O mejor dicho, el Black Power soñaba con que sus gustos musicales se fusionaran con sus discursos políticos.

En el deseo militante, el soul y el funk reales era una imagen condensada: algo así como James Brown leyendo a Franz Fanon (Hannon, 2008). Definitivamente no era James Brown

cantando *América is my home* (1967), una elegía del hombre-hecho-a-sí mismo y la unidad en última instancia (es decir, frente a amenazas exteriores) de negros y blancos, que despertó resistencias en algunos de sus oyentes racialmente orgullosos y políticamente revolucionarios. La letra, más que una situación vivida, narraba una expresión de deseos:

Talking 'bout me leaving America / You gotta be crazy, man, I like / All the nice thing, Jack / Colonial suits and things, look at here / Now I am sorry for the man / Who don't love this land / Now black and white, they may fight / But when up the enemy come / We'll get together and run about all side / I love it / The sun don't come out in rainy weather / But when you ball it down they are still together / Now let's not overlook the fact that we are, we are still in reach / You got to chance to make it and you got a freedom of speech / Say what you wanna, tell 'em how you feel / There may be a lot of places, a lot of places that you like to go / But believe me if you get an education you can blow / You can all it blow, dig this / Now you tell me if I'm wrong / America is still the best country / And that's without a doubt / America is still the best country / Without a doubt / And if anybody says it ain't, you can try to put him out / They ain't going nowhere, you got a good fight / When I tell you one time that I was a shoeshine boy / Every word I said, I meant / But name me any other country / You can start out as a shoeshine boy / And shake hand with the president / It ain't gonna help you gotta had that royal blood to make it / And I ain't got nothing royal but me / So I can take the chances, I'm gonna stay home / And look at here I got a brand new jet / When I need to move / I saw a brother made it / Now it ain't that a rule / So look at here / Brothers and sisters and friends, dig this / So quit your dreaming all night / Stop beatin' yourself and get up and fight / Don't give up, you might give up, but just don't give out / I know if you give out don't give up / There's no quick going, I mean like keep it moving you know / 'Cause if you stop like a ball quit rolling / Now we got two of the [Incomprehensible] from Florida to Rome / Which we know there's one thing we'll never forget / America's still our home, hit it bad / God bless America, I'm talking about me too / You know I'm American myself, I like that kind of thing, look at here.

Al año siguiente, el 5 de abril, un día después del asesinato de Martin Luther King en Memphis, Georgia, Brown volvió a incomodar a los militantes negros. Esa noche, el artista tenía planeado un concierto en el *Boston Garden* de la ciudad de Boston. Kevin White, el alcalde, había decidido cancelar todos los conciertos, shows y espectáculos públicos planificados para ese día, buscando desactivar cualquier agrupamiento de personas (en especial, negras) que pudieran hacer estallar un tumulto de magnitudes incontrolables. Luego de idas y venidas, discusiones y reuniones, la hipótesis de que la cancelación no evitaría la afluencia de gente a las calles, y que aquella, sin una distracción, podría fácilmente tornar la situación en un estallido, llevó a decidir que el espectáculo se realizara. Para que su efecto calmante pudiera ser más efectivo, el show fue transmitido por la televisión pública de la ciudad.

Brown abrió el concierto diciendo:

Lo primero que haremos es rendir homenaje al difunto, grande e incomparable. Alguien a quien amábamos muchísimo. Alguien a quien admiro como a ninguna otra persona en el mundo. Tuve la chance de conocerlo personalmente. Al gran difunto el Señor Martin Luther King.

Sin menciones a las condiciones de la muerte ni a las razones de su vida, Brown se dirigió luego al público: “Quiero decirles lo siguiente: sé de gente que se quedó en casa y de gente que salió a la calle por la seguridad de la ciudad”. La intención era convertir al recital en una ocasión de aplacamiento de las tensiones.

Todo iba bastante bien hasta que, llegado el tema *I Can't Stand MySelf*, unos jóvenes intentaron subir al escenario. Enseguida, del fondo oscuro a los costados de la figura iluminada de Brown, aparece un policía que empuja con fuerza a uno de los chicos y lo devuelve con violencia al campo. El público se impacienta. Brown detiene el show. Le dice a los policías que va a estar bien, que no lo hagan más. Entonces, una multitud de chicos se sube a darle la mano al ídolo. La escena parece estar a punto de desbordarse: más gente sube al escenario mientras Brown les pide que paren y les pregunta si quieren ver el show:

¿No pueden bajarse para que hagamos este show todos juntos? Somos negros. No hagan que nos vean a todos mal. Vamos, estoy haciendo el show. Bájense del escenario. Sentáte en tu asiento, muchacho. Bájense de ahí, bájense de ahí. Sean jóvenes. Espera un minuto, espera un minuto. Muchacho, ¿por qué estás ahí arriba? ¿Querés ver el show? Pero ¿por qué no te bajas de ahí y me dejás hacer el recital? No, no, eso está mal, no. Está mal. Me están haciendo... No están siendo justos con ustedes ni conmigo. No lo están siendo con todo este lío. Le dije a la policía que retrocediera porque pensé que podríamos tener un poco de respeto de nuestra propia gente. Esto no tiene sentido. ¿Estamos juntos o no estamos juntos?

El recital terminó sin nuevos sobresaltos y Brown pasó a la historia como alguien capaz de contener un estallido social negro. El reconocimiento llegó desde la revista *Billboard*, cuyo artículo *Hail, James Brown*, festejaba su poder pacificador ante la ola nacional de saqueos y violencia que se desató los días posteriores al asesinato de King. Sobre el final, el artículo remataba con una oda al vínculo entre negocios e influencia social: “*Brown es un crédito para su raza, su profesión y su país. Es una evidencia viviente de lo que la oportunidad puede hacer, de cómo una industria puede servir a un hombre y de cómo él, a cambio, puede lograr que una industria sea tenida en estima*” (*Billboard*, 1968). Ese mismo año, en un gesto polémico, James Brown se declaró a favor de la elección del republicano Richard Nixon en las elecciones presidenciales.

Por cosas como éstas, David Hilliard, secretario de Panteras Negras, recuerda la ambivalencia de los militantes del partido respecto al Padrino del Soul y Padre del Funk que: “*Nos encantaba bailar James Brown. Él estuvo bien hasta que empezó a acercarse a Nixon. Nadie consideraba a Brown un animal político*” (en Vincent, 2014: 123). Salvo, quizá, el propio Brown, cuyo ímpetu patriótico, mezclado con ingenuidad y narcisismo, lo depositó en Vietnam, tocando, bailando y cantando frente a unas tropas involucradas en una guerra que, en ese mismo momento, estaba siendo objeto de acciones de masas en su contra. Por si eso fuera poco, Huey Newton, Secretario de Guerra de Panteras Negras, no sólo denunció una y otra vez el carácter imperialista del conflicto sino que llegó a ofrecer el envío de tropas propias para fortalecer al VietCong (Newton, 2004: 21). Tal fue la distancia entre una de las estrellas máximas del soul y el funk y la principal organización negra de la segunda mitad de los años sesentas.

La relación de Panteras Negras con James Brown tomó formas más directamente conflictivas. A pesar de que el propio artista lo desmintió en varias oportunidades, el rumor de que

fue objeto de presiones por parte de líderes del partido nunca se disipó. Las presiones incluyeron también el intento de boicotear sus conciertos y de cuestionarlo públicamente. Y aunque no nombre o acuse a nadie en concreto, el relato sobre una granada encontrada en su cuarto en un hotel en Los Ángeles en 1968 (Brown, 2008) deja flotando la posibilidad de que el acto haya provenido de ese sector de la militancia negra. Más allá del recurso a la amenaza, lo interesante es que la presión no tenía que ver mayormente con cuestiones de dinero¹⁶⁰ sino discursivas y políticas: de acuerdo a su ayudante Hank Ballard, él mismo un padre fundador del funk, en 1968 “*los pistoleros Panteras Negras*” presionaron a Brown para que escribiera tópicos más políticos para sus canciones. Casualidad o no, poco después salieron *Blackenized* (1969), *How You Gonna Get Respect (When You Haven't Cut Your Process Yet)* (1969)¹⁶¹ y el ya mencionado *Say It Loud (I'm Black and I'm Proud)* (1969) (Vincent 1996, 78). Que Brown fuera objeto de presiones tenía mucho más que ver, por supuesto, con su enorme popularidad que con el hecho “musical” de hacer canciones de amor o poco políticas.

La presión política sobre Brown, puede especularse, no sólo colaboró en la composición de los temas de Brown recién mencionados sino que lo impulsó a una transformación importante en su visualidad, migrando del *cantante* soul al *frontman* funk. Atrás quedaron los sacos al talle y los chalecos, que fueron reemplazados por un afro, pantalones ajustados, torso desnudo y lentejuelas, una estética donde feminización y virilidad se confundían. Tal como observaba un cronista de la revista *Soul Magazine* estos cambios fueron vistos como un acto de liberación y le ganaron la aprobación de los militantes radicales negros. “*El Rey ha sido un esclavo durante años*”, empezaba diciendo el artículo, “*la imagen de James Brown llevando el doloroso y trabajoso peinado alisado era tan vieja como él (...) Y duró hasta el mes pasado. Ahora el Rey lleva el pelo natural*”. El texto concluía expresando un supuesto consenso: “*Todo el mundo, incluidos Panteras Negras y SNCC, creen que esta bien*” (en Guralnick, 1986: 244).

Sin embargo, a pesar del (o debido al) éxito notable de Brown y su consideración como un aglutinante racial de alta eficacia, Panteras Negras, volvió a criticarlo duramente en un artículo de ese mismo 1969 publicado en su periódico. Escrito por Linda Harrison, una militante de Oakland, el artículo tuvo mucha repercusión por tratarse de un análisis, breve pero preciso y poco habitual, de las posiciones del Partido respecto a la negritud, la cultura y el nacionalismo. En ese esquema, Harrison atacó al nacionalismo cultural de organizaciones como US y, paralelamente, a la explotación económica de los nuevos estilos negros. Para ello, eligió a Brown como ejemplo negativo: “*el nacionalismo cultural se resume en 'I'm black and I'm proud', de James Brown y en*

160 Aunque se sabe donó cinco mil dólares para una ambulancia del Black Panther Party.

161 Este tema lo compuso Brown pero lo cantaba Hank Ballard.

aquellos que, creyendo en esa idea, creen que hay dignidad inherente al hecho de usar afros”¹⁶² (Harrison, 1995: 151). Tiempo después, Emory Douglas, Ministro de Cultura y responsable de toda la gráfica de Panteras Negras (incluida la célebre Pantera) protestaba: “*Escuchás a James Brown hablar de ser Negro y estar orgulloso. Y al rato lo escuchás en la radio diciendo: ¿Por qué no comprás esta cerveza?*” (en Ward, 1998: 412).

Estas incomodidades respecto a James Brown se ampliaron hasta tocar a otras celebridades musicales. Michael Torrence, un militante de Panteras de Sacramento, California, recuerda que cuando salió *Young, gifted and black* (1972) de Aretha Franklin,

nos gustó, pero al mismo tiempo reconocíamos habernos movido más allá de la cuestión nacionalista cultural. La idea de que 'Black is beautiful' nos pareció algo del pasado. Éramos línea dura sobre ese tema. Vimos lo de Aretha como una cuestión que estaba bien pero que era comercial (Vincent, 2014).

Elogiada por Martin Luther King, Aretha Franklin había recibido también la crítica de Emory Douglas por ser, como Brown, escasamente explícita en sus enunciados políticos. En las *liner notes* que Douglas escribió para el disco *Seize the Time* (1968), un álbum de canciones experimentales lanzado por la dirigente de Panteras negras Elaine Brown, podía leerse su escasa fe en la música popular y su poder. En las antípodas de las *freedom songs*, aseguraba que

las canciones, como todas las otras formas de arte, son expresiones de sentimientos y pensamientos, de deseos y esperanzas, de la gente. No son más que eso. Una canción no puede cambiar una situación porque una canción no vive ni respira. La gente lo hace (Douglas, 1968).

Lejos de aquella idea de la freedom singer Bernice Johnson Reagon, según la cual “*una canción puede cambiar tu condición*”, Douglas reivindicaba una idea de música según la cual “*no se cantaba para hacer dinero o estimular emociones sino para hacer la revolución y estimular las acciones*”; no siendo acción, la música podía, al menos, llamar a la acción a través de los sonidos, pero sobre todo del mensaje adecuado. Sin ese ingrediente, la música podía tener fuerza cultural pero no necesariamente valor emancipatorio. El Black Power se desdoblaba: el elogio de Stockely Carmichael de la música popular negra *per se* arremolinaba con la demanda de Emory Douglas de que fuera explícitamente política.

La experiencia de The Lumpen

Ese arremolinamiento entre la consideración del poder social y cultural que tenía la música negra para los propios negros (su seducción, su emotividades, sus bailes) y las críticas al soul y al funk más comercial y menos explícitamente político, fueron el caldo de cultivo de una suerte de

162 Así como en el capítulo 9 he analizado el impacto del afro en las visualidades del funk en tanto imágenes de negritud, en el capítulo 12 desarrollaré algunas ideas sobre el impacto de la música en el mercado de consumo negro; allí, el afro también será materia de análisis.

“formación de compromiso”, un experimento musical por medio del cual Panteras Negras quiso forjar una banda que estuviera en condiciones de diseminar un mensaje por los canales sonoros y estéticos (aunque no comerciales) de aquellos géneros populares. Esa banda nació durante las jornadas de militancia compartidas por tres miembros del Partido: Michel Torrence, William Calhoun y Clark Bailey. En aquellos días y noches, esos tres hombres comenzaron a cantar juntos, “*canciones comerciales, nada revolucionario. Algo del tipo Isley Brothers, a lo que le cambiábamos apenas las letras*” (Torrence, 2014). Fue así que una ocasión de activismo político permitió compartir gustos musicales (el soul y, en menor medida, el funk) y reversionar éxitos radiales; tal como habían nacido algunas de las freedom songs. En la primavera de 1970, a propósito de un festival del Partido en Fillmore, Torrence, Calhoun y Bailey subieron un piano a la parte de atrás del camión de repartos del *The Black Panther Intercommunal News Service* y tocaron y cantaron dos temas propios: *Free Bobby Now*, en alusión al encarcelamiento de Bobby Seale, uno de los dirigentes del partido y *No more*. Cuando Emory Douglas, quien parecía de los referentes más interesados en la cuestión de la música, los escuchó, vio en ellos la posibilidad de un acercamiento a la población negra por el lado de sus gustos musicales, la superación práctica de sus críticas a Aretha y James Brown. Propuso, entonces, la idea en una reunión y “*el Comité Central estuvo de acuerdo en experimentar modos de acercarse a la comunidad negra a través de la música soul*” (Vincent, 2013: 264). Fue así que el trío recibió una nueva tarea militante y, de parte del secretario David Hilliard, un nombre acorde a las imágenes sociales y las estrategias políticas del partido: The Lumpen¹⁶³.

The Lumpen fue, primero, un trío y, luego un cuarteto vocal de punta a punta. Con presentador, coreografías e, incluso, con una banda sesionista que se llamaba *The Freedom Messengers* e incluía un blanco. Lejos estaba de aquellas situaciones de cantos colectivos de las freedom songs, donde la participación era abierta y porosa a todos, donde reinaba la indistinción entre músicos y público. Aunque en una escala reducida, The Lumpen fue un producto de los modos propios de la música comercial: escenario, público, distancia, fans, etc. La música que los habitantes de los barrios negros escuchaban mayoritariamente y que, atravesada por la identificación de Panteras Negras con la vida callejera y urbana y con los excluidos sociales, se volvía la más aceptable, aunque para nada perfecta, forma para sus escasas incursiones musicales.

Por eso, The Lumpen se pretendió de alta calidad, aunque nada pomposo, y cuidadoso de no convertirse en una modalidad grotesca o paródica de artistas soul y funk. Primero, porque Panteras Negras no pretendía insultar el gusto popular (aún si no lo compartía totalmente) y, segundo, porque

163 La decisión se ensamblaba con un giro por el cual estaba pasando la organización: de la autodefensa armada a los programas comunitarios (desayuno gratis, ropa gratis, etc.) (Hilliard, 2006).

una de las funciones principales de The Lumpen tenía que ver con ser legítimos transmisores de un *mensaje*, una palabra clave de la demanda política respecto a los usos de la música negra popular y comercial. Una palabra, *mensaje*, que denota que la consideración de la música espejaba la de la palabra política: tenía que ser un discurso. De eso trataba “*The Lumpen: Music as a tool for Liberation*”, el artículo que Emory Douglas les dedicó en el periódico Black Panther del 7 de noviembre de 1970: “*Lumpen no cantan para hacer dinero ni para estimular las emociones sino para hacer la revolución y estimular las acciones. Son el lumpen-proletariat, los que nada tienen, como cantan en sus canciones 'Revolución es la única solución'* (Douglas, 1970).

Así, mientras cultivaban una visualidad propia de banda vocal de soul de la época (a lo Temptations o Stylistics), con vestidos iguales, chalecos, camisas y pantalones anchos, afros y gorras con grandes viseras, The Lumpen era, simultáneamente, “una parte del aparato cultural del partido”. Razón por la cual sus imágenes suplementaban aquel repertorio con elementos específicos. Por ejemplo, los puños derechos cerrados y en alto, una bandera de Panteras Negras detrás del baterista durante los conciertos, o la insistencia en el carácter revolucionario de la banda en sus afiches, como en el promocional de su único single (*Free Bobby Now/No More*), editado en agosto de 1970. En el anuncio se podía ver al cuarteto en el centro; a su izquierda una foto de Bobby Seale (fundador de Panteras Negras y de quien, en ese momento, se exigía su liberación de la cárcel), a su derecha una inscripción: “*Música revolucionaria*” (Pablo, 2015). Esa expresión, y algunas derivadas, daban sentido a las imágenes del grupo una y otra vez. Entre los afiches más destacables, podría incluirse el que los tenía como parte de un programa para el *Día Revolucionario Intercomunal en Solidaridad con presos políticos*, en el que tocaron junto a la banda de rock psicodélico *The Grateful Dead*, y uno (quizá el único) diseñado por el inconfundible Emory Douglas. Incluido en el periódico del Partido del día 11 de octubre de 1970 se podía ver al cuarteto escoltado por dos fusiles sostenidos en alto por dos manos negras dibujadas en un estilo con fuertes reminiscencias a la propaganda vietnamita o de los movimientos de liberación nacional en África. Arriba de todo se leía “*Primera aparición importante en San Francisco*”; debajo la lista de temas que cantarían: “*Killing, No More, People Get Ready, Revolution Is The Only Solution, Pigs, Have You got The guns y muchas más*”. El motivo del concierto, que fue gratuito, no sólo era el concierto mismo: las ganancias generadas por la barra de comidas y bebidas sería destinadas al fondo de defensa de prisioneros políticos. Como gancho publicitario el afiche incluía unos versos de una de las canciones autóctonas del grupo, *Killing*: *En 1966, un hombre joven apareció en escena / con un libro de leyes, un arma y un sueño revolucionario / Huey organizó a la gente, todos los que tiene la voluntad ¿no pueden escucharlo? / La gente está escuchando que tendrá que haber algunos asesinatos*.

Siendo más *militantes músicos* que *músicos militantes*, la banda debió ajustarse a la disciplina del partido. Nada de estrellatos ni de aprovechar la fama con las mujeres. Al respecto, Michael Torrence afirma que

Es importante subrayar que The Lumpen eran Panteras antes que nada. Antes, durante y después del grupo, hicimos todo el trabajo político y cotidiano que se requería de todo camarada. La música era simplemente otra faceta de servicio al Partido y la Revolución. Por otra parte, y dado que éramos una banda 'educativa', era necesario el estudio riguroso para ser capaces de llevar la ideología de los Panteras Negras a las canciones. En todo momento, éramos representantes del Partido de los Panteras Negras. (La Espina Roja, 2015).

De todos modos, por si no fueran capaces de sostener la línea correcta por sí mismos, el propio partido introdujo a uno de sus cuadros nacionales (James Mott) como cuarto integrante a la vez que como ojo vigilante. En paralelo, se proveyó al grupo de clases de formación política con el objetivo de acrecentar sus recursos simbólicos a la hora de escribir las letras.

Un herramienta pedagógica, eso fue The Lumpen. En efecto, con ellos, afirmaba David Hilliard, *“la gente era entretenida al tiempo que educada, lo cual era más importante”*. Esa consideración del entretenimiento como parte necesaria (aunque tangencial) de la política hacía diferir a The Lumpen de las freedom songs en tanto apuesta de las organizaciones. Las freedom songs atravesaban zonas medulares de los proyectos políticos; eran un modo de vivirlos. The Lumpen tenía por objetivo disputarle al mercado los momentos de ocio. El baile y la fiesta habían sido dejados radicalmente de lado en las canciones del Movimiento; aquí reaparecían como un *espacio posible de militancia*. Pero si la gente bailaba debajo del escenario como bailaba con el resto de las bandas soul y funk, arriba del escenario pasaban cosas diferentes a las habituales: aún si sus coreografías remitían a los grupos reconocidos del género, por ejemplo Delfonics, el *mensaje* que se encarnaba en ellas difería -debía diferir- bastante de los movimientos de aquellas superestrellas: *“Queríamos tomar modelos que fueran reconocibles por la gente (...) pero no éramos sólo de dar vueltas, nuestra coreografía era parte de nuestra historia. En nuestros pasos nos podías ver tirar granadas, cargar armas (...)”* (Vincent, 2006). Esta decisión performática quedó plasmada en el concierto que dieron en el Defermery Park de Oakland en 1970, durante el cual el cuarteto puso en escena un sketch en el que se representaba la brutalidad policial y la resistencia que los negros oponían en sus barrios.

También las letras se diferenciaban de todo lo conocido hasta entonces. Tanto en sus pocas canciones propias como en las canciones soul y funk a las que se les reescribía la letra para que calzaran en la línea del partido. En términos de operaciones estéticas, The Lumpen hizo con el soul y el funk lo que el Movimiento hizo con los spirituals y las canciones contemporáneas. Con la importante diferencia de que aquí las letras consistían, básicamente, en panfletos cantados en los que resaltaba la mención al uso de armas de fuego, la autodefensa y la revolución armada. Cargadas

de heroísmos y clamores guerrilleros, la poética de estas canciones las diferenciaba de las freedom songs, vírgenes de temáticas violentas. Fue el caso de la célebre *People Get Ready*, de the Impressions, que abandonó su letra original (que solía cantarse como freedom song) para pasar a la siguiente: *We said people get ready / Revolution's come / Your only ticket / is a loaded gun / Have courage my people / have faith, be strong / We'll put the pigs / Where they belong / I believe, oh, I believe / Bobby and the people / Must all be free.*

Uno de los resultados más logrados y extremos de esta poética guerrillera involucró a Temptations, una de las bandas soul más famosas de la historia. En ocasión de un concierto en el Merritt College en New York, se puede oír la voz de William Calhoun apelando a la fusión de sonido y discurso político:

todos ustedes conocen a Temptations. Como cantantes estamos muy relacionados a su sonido. La única cosa que no funciona con ellos es su mensaje. La gente negra y oprimida del país vive en casas indecentes, no tienen ropa apropiada ni comida adecuada. Y todo lo que hace Temptations es decirte que te va a llevar a 'Cloud Nine' porque todo esto es una 'Bola de confusión'¹⁶⁴. Lo que hicimos fue cambiarles las letras. Así que la próxima vez que vean a Temptations pueden decirles: 'Ey, hermano, estaría muy bien que vengan a cantar con la gente. Si no, váyanse en su Dodge' (Vincent 2013: 310).

La gente aplaude y festeja la ocurrencia para luego acompañar a la banda con la nueva letra de otro tema del quinteto de Detroit, *It's Summer* (1970):

All right, easy now / Uh all right / Now there's bullet in the air / snippers everywhere / For freedom / Outside my windows I heard shotguns sing / This is the price that oppression brings / A victory for the people / A pig's blood is in the streets / We've got to move now to make it all complete / Now there's bullet in the air / snippers everywhere / For freedom / Children, throwing Molotovs / Teenagers from rooftops / Not even drugs can be found / The brokehrs, they even put their wine / bottles down / Now there's bullet in the air / snippers everywhere / For freedom / Black people, old and wise / Give us shelter / to fight another day / A colony united / All Power to the People / That's all we have to say / Now that fall is here / There'll be millions of things for people to do / Hijackings, bombings, whatever / Revolution through out all the land / We'll go and meet them with guns in our hand / There's bullet in the air (everybody say) / snippers everywhere / For freedom.

Alterando *It's Summer*, The Lumpen convirtió el festejo de la llegada del verano en una escena de guerrilla urbana con militantes disciplinados y ascéticos. Claramente, letras como esas diferenciaban a la banda de cualquier otra, que difícilmente hiciera alusiones a armas, enfrentamientos directos con la policía y retóricas de barricada, lo cual refuerza la necesidad de matizar la suposición de afinidades directas entre el Black Power y los artistas negros. Éstos últimos podían escribir letras con críticas sociales, denuncias, demandas de justicia, llamados a la paz pero ninguno podía escribir una letra como la de *Killing* de la cual William Calhoun recuerda que:

La había escrito yo y Huey [Newton] nos hizo dejar de cantarla. Cuando salió de la cárcel fue a un show en el Sportman's Club de San Francisco, el día que presentamos esta canción. Tenía algo de blues y el estribillo decía 'Va a tener que haber algunos asesinatos si querés ser libre'. Era muy fuerte (...).

164 Calhoun se refiere a dos de los mayores éxitos de la carrera de Temptations: *Cloud Nine* (1969) y *Ball of Confusion* (1971).

Difícil de digerir hasta para los propios Panteras, *Killing* fue descartada del repertorio.

La experiencia de The Lumpen duró poco, apenas dos años. Como parte de su misión musical de pedagógica política, la banda editó un single en agosto de 1970. De un lado, la canción *Free Bobby Now*; del otro, *No More*. Proclama por la liberación de Bobby Seale, secretario de Panteras por entonces preso y condenado por los enfrentamientos que tuvieron lugar durante la convención del Partido Demócrata en Chicago en 1968, *Free Bobby Now* es una pieza completamente funky, con una referencia directa a los arreglos de guitarras y vientos y a los ritmos que por entonces caracterizaban a James Brown, aunque con un “color” algo más rockero. *No More*, en cambio, refería más al soul de Ray Charles, ese al que se le notaban los huesos gospel. Su letra pintaba un fresco del ghetto y la promesa de la justicia social:

From Watts to Brownsville, we find misery / But there won't be no more / won't be no more / Rats, dirt, and kids who are hungry / there won't be no more / won't be no more / Cause we've seen how to be free / How to be free / The pigs on our streets and poverty / To this way of life / we're closing the door / So there won't be no more / There were times we stood by / Like we could not see / But there won't be no more / won't be no more / Can't be no more / can't no be more / We'll get guns / To defend our community / There won't be no more / won't be no more.

Su último concierto fue el 23 de mayo de 1971, en una coyuntura complicada para el Partido: la represión estatal (a manos del FBI y la CIA), las fuertes disidencias internas en relación a las líneas políticas (personificadas en el cisma entre la apuesta por el fortalecimiento comunitario de Newton y el incremento de los niveles de confrontación de Cleaver) y un reflujo general del activismo negro los estaba diezmado (Cleaver, 2001). Como artefacto de confluencia de sus concepciones sobre la cultura popular, el arte y la militancia política, The Lumpen condensó una idea de música revolucionaria cuya eficacia estaba en declinar los elementos sonoros y performáticos de la música popular contemporánea en términos de una apuesta a que el discurso, el *mensaje*, fuera la instancia que politizaría la música. Una operación donde la música se organizaba fundamentalmente en torno a las letras, por así decir, se liro-centraba (Reynolds, 2010) para devenir propaganda de la lucha y la revolución armada.

Inusual para la música negra del período por sus rasgos y excepcionalidad, la experiencia de The Lumpen permite refutar postulados en torno a la relación directa, unívoca y explícita de la música negra con el Black Power (Maultsby, 1982, Stephens, 1984, Sullivan, 2011, Thomas, 2012). De hecho, fue en tanto producto de una crítica al soul y el funk “comercial” y no de una afinidad sin más, que la propia experiencia de The Lumpen se vertebró. En definitiva, reconocidas por su presencia y fuerza cultural (como hemos visto con Cleaver y Carmichael) las nuevas músicas negras no fueron, sin embargo, traducidas automáticamente o aceptadas sin más como recurso político de las organizaciones del Poder negro. El *mensaje* fue el intento de eliminar todo lo que había de vago o confuso en la poética, las performances y los usos de la música popular.

A lo largo de las dos décadas investigadas, las nuevas expresiones de la música popular negra mantuvieron *diferentes relaciones con la política organizada*. Relaciones de proximidad e intimidad, de simpatía, de distancia y rechazo, de identificación, de control. En sus encuentros con las organizaciones, las nuevas músicas negras fueron materia de valoraciones y usos diversos que ponen de manifiesto su poder a la hora de configurar imaginarios e impregnar estrategias políticas tanto como alejan la posibilidad de considerarlas bajo un juicio único y compartido. No todas las novedades musicales fueron acogidas de igual forma por las organizaciones: las ideas que circulaban en las mismas se disponían (o indisponían) como condiciones para esos encuentros. Desde esta perspectiva, podría decirse que, por razones ligadas a sus discursos universalistas, las freedom songs fueron vertebradoras del Movimiento por los Derechos Civiles. Para muchos, el canto colectivo estaba entre las principales herramientas de organización. Sin embargo, un acercamiento a las maneras concretas en que circularon y fueron utilizadas delata grietas en aquel universalismo que tan fuertemente se buscó, por ejemplo, a la hora de las visualidades. Así como las canciones fueron, tal como se expuso en el capítulo 4, resultantes de operaciones de selección y exclusión en la memoria y el presente musical, el trato que se les dio por diversas organizaciones permite rastrearlas como líneas no sólo de aglutinamiento sino de tensión intrarracial.

En cuanto el soul, el Movimiento por los Derechos Civiles mantuvo hubo otro tipo de relaciones. Visto con recelo en tanto se ligaba más a una política del placer que una política del cambio social (algo que también signará el vínculo del Black Power con el soul y el funk), el género fue considerado más bien una zona de extracción posible de recursos económicos y, en menor frecuencia, de personalidades identificables con el Movimiento.

Con la emergencia de organizaciones referenciadas en el Poder negro, y ya no en una invocación universalista a los derechos ciudadanos, se produjeron una serie de novedades en relación a la música. En primer término, las freedom songs fueron dejadas de lado. Motivos varios, ligados al cambio de estrategias y discursos, gestaron ese abandono. Respecto al soul y al funk, la relación siguió siendo de distancia pero aparecieron dos rasgos hasta entonces inéditos: la acusación a ciertos artistas de no ser lo suficientemente revolucionarios y la intención, específicamente de Panteras Negras, de aprovechar la fuerza de la música popular comercial produciendo una banda propia.

Observados de esta manera, se inhabilita definitivamente el intento de caracterizar a los géneros como emancipatorios *per se* o, incluso, naturalmente afines las experiencias políticas negras (Freeland, 2009). Esa lectura establece una imagen de las relaciones entre música y política en términos de un necesario, inevitable, *fortalecimiento recíproco* difícil de encontrar sin más en las

experiencias concretas. Frente a eso, me ha parecido más útil historizar las formas de relacionarse entre las negritudes articuladas en la políticas y la música para, al oír sus contactos productivos tanto como sus desfasajes, poder definir sus alcances y sus límites.

Capítulo 11.

¿Every nigger is a star? Los medios y las nuevas músicas.

La discografía de las freedom songs

Sam Clark afirmaba en 1964 que “*el Movimiento por los Derechos Civiles y su gente serán grabados y preservados no en los periódicos sino en su música*” (1964: 15). Estaba en lo cierto. La eficacia simbólica e histórica de esas canciones fue tan poderosa que, hasta el día de hoy, pensar al Movimiento exige pensar su música. No obstante, aún si aquella fue una superficie primordial de inscripción, no puede decirse lo mismo de su existencia (por así decir) física.

Si algo definió a la producción discográfica de las freedom songs fue una especie de esfuerzo autogestivo que tuvo como consecuencia un *volumen limitado*. Dicha autogestión no se dio en la producción material sino en la insistencia de algunas personas en grabar esas canciones y acercar los registros a los sellos discográficos. Aproximadamente una treintena de vinilos fueron impresos entre principios y mediados de los años sesentas, lo que da un promedio de cinco por año, un número ínfimo para una industria discográfica prolífica como ninguna. Una industria que en 1964, por ejemplo, vio al sello Motown lanzar 163 singles mientras Atlantic Records, uno de los grandes, mandaba a prensar casi 600 discos, lo que le daba al gigante de New York un promedio de más de uno por día¹⁶⁵.

En una coyuntura histórica donde el poder de la reproducción tecnológica de la música no estaba al alcance de todos, el esfuerzo por inscribir estas canciones en grabaciones no tuvo, pues, gran impacto. Los sellos interesados fueron más bien pocos: algunos eran prácticamente desconocidos y de existencia esporádica como *Battle* o *TCF Hall*, que sólo editó *Do you hear what i hear?* (c.1958), cantado por el Alabama Christian Movement For Human Rights Choir. Otros eran medianos, como *Vanguard*, una discográfica orientada a la música folk blanca que organizaba el Newport Folk Festival, donde habían cantado los Freedom Singers en 1963, y *ESP-Disks*, que en un minúsculo anuncio en Billboard informó, a mediados de los sesentas: “*hemos mudado nuestra Sede Central a 156 Fifth AVE, New York*” (Billboard, 1965: 23) un gesto que da la pauta de cierta importancia, puesto que no cualquiera pagaba un anuncio en Billboard y, muchos menos, instalaba una oficina en esa avenida. Los “grandes”, como Mercury y Vee Jay, que estuvieron entre las discográficas de soul más redituables de la época, apenas asomaron sus brazos al campo de las *freedom songs*.

De todas las experiencias de registro y difusión en vinilo de freedom songs, la del sello

165 De acuerdo a <http://www.jazzdisco.org/atlantic-records/discography-1964/>

Folkways fue, sin dudas, la más prolífica. *Folkways Records* había sido fundada en 1948 por Moses Asch, un judío newyorkino que decidió “*grabar el mundo*” (Olmsted, 2003), gracias a lo cual fue construyendo un catálogo de miles de obras que incluían música tradicional y contemporánea pero también relatos, poesía recitada y cuentos infantiles, así como testimonios individuales y comunitarios de todas partes del mundo. Su política discográfica se sintetiza en la respuesta que dio en una entrevista: “*Los verdaderos dueños de Folkways Records son las personas que interpretan y crean lo que hemos grabado y no la gente que cataloga y vende el producto*” (Smithsonian Folkways, 2015). Entre los casi dos mil discos editados entre 1948 y finales de los años setentas, *Folkways* distribuyó sus intereses musicales poniendo un acento fuerte en lo folklórico¹⁶⁶: fue así que desfilaron los indios navajos, el blues del Delta de Mississippi y los bailes populares irlandenses, entre otros. No obstante ese énfasis, no descuidó un costado más clásico (con interpretaciones de Beethoven y Tchaikovsky) ni uno moderno, hecho de jazz contemporáneo, música electrónica canadiense y piezas experimentales como *Sounds of New Music* (1957). Sobre el final del período se jugó algunas fichas al pop y el funk, sin grandes batacazos.

Junto a todo ello, el zócalo de la canción de protesta o política fue de lo más determinante de la identidad del sello, abarcando numerosas expresiones del canto popular y colectivo en clave tanto tradicional como contemporánea. Discos como la recopilación de cantos sindicales estadounidenses *Talking Union and Other Union Songs* (1955), de movimientos de liberación nacional como *Angola Freedom Songs* (1962), los varios dedicados a las luchas contra el Apartheid en Sudáfrica y la incómoda recopilación de canciones vietnamitas durante la guerra en *Vietnam will win!* (1971) daban cuenta de la paleta sonora de los movilizadores del mundo. En ese zócalo del catálogo entraron, como era de esperarse, las freedom songs de los movimientos raciales del sur del país. Llegaron al sello de la mano de Guy y Candie Carawan, la pareja de blancos activistas y músicos que encararon la tarea de participar del Movimiento en calidad de documentalistas sonoros. La pareja, como he desarrollado en el capítulo anterior, presenció y grabó asambleas, rondas, manifestaciones y marchas en las que se cantaban freedom songs. Ese material fue la columna vertebral de los *periódicos cantados* en tanto artefactos de circulación y difusión. De esa manera, los discos funcionaron como la posibilidad de un relato, una palabra propia en los medios, una visibilidad autónoma ante el silencio radial y la sesgada vidriera televisiva que signaron la vida de las freedom songs. Como un acercamiento alternativo a la coyuntura político racial, y en la medida en que “*para la gente curiosa respecto al Movimiento (...) sólo se enteraba de lo que le presentaban los medios masivos*”, la grabación de una escena de canto era capaz de presentar los conflictos desde

166 No es casual que John Lomax, uno de los folkloristas más importantes de la historia, haya hecho aportes importantes a Folkways.

otra perspectiva, “*humanizando a los manifestantes*” (Meyers Turner, 2011).

Esa dimensión simbólica, sin embargo, no se tradujo en recursos monetarios. Las freedom songs viajaron en paralelo al negocio musical, los discos nunca fueron una entrada de dinero para las discográficas ni para las organizaciones involucradas en la lucha racial¹⁶⁷. Y aunque los escasos registros de ventas (un síntoma en sí mismo de lo que aquí se expone) dificultan saber con cierta precisión cuán amplio fue el consumo de estos discos, lo más probable es que haya sido un *objeto de circulación intramilitante* con algún esporádico salto fuera de esas corrientes sociales.

A pesar de la recepción y difusión en la prensa periódica (tanto la general como la especializada en música -entre ellas, *Sing Out!* y *Broadside*-), que publicaba reseñas de los discos, la baja producción discográfica y la escasa circulación de registros de freedom songs bien podía deberse a su escaso poder de seducción en términos de beneficios económicos para los sellos discográficos. Pero que los sellos no editaran freedom songs no tenía que ver, exclusivamente, con la politicidad explícita de las canciones: el soul y el funk incursionaron en las letras militantes desde mediados de los sesentas y muchas canciones fueron, debido a esa incursión, éxitos de ventas. *Sam Cooke*, *Curtis Mayfield*, *Nina Simone*, *James Brown* y *Isley Brothers* conocieron la satisfacción de convertir un manifiesto en un hit. Ni hablar del folk político blanco de Bob Dylan o de Barry McGuire, donde ese fenómeno fue todavía más frecuente. Si se tiene en cuenta que esta baja capacidad de devenir éxito de mercado no atentó contra la masividad, reconocimiento y difusión de las freedom songs (puesto que eran conocidas largamente en el país por otros medios -transmisión oral, cancioneros, conciertos de *Freedom Singers*-) es preciso, entonces, otra consideración de este fenómeno de pobreza discográfica.

Puede arriesgarse que el menguado archivo sonoro chocaba contra la realidad dinámica de las canciones (expuesta en el capítulo 4) generando un *efecto de canonización* que no hacía justicia a la prolífica invención musical. Saberlas dinámicas, cambiantes y, en cierto sentido, sorprendentes, podría haber sido una causa para abstenerse de comprar esos documentos sonoros que, por definición, las fijaban. En ese sentido, la poca salida comercial de las freedom songs podría también pensarse como un síntoma de sus características más performáticas que sonoras o poéticas. Porque, a pesar de la promesa de la publicidad de 1963 de Dauntless Records de que “*mientras Usted escuche 'Sit-in songs. Songs of the Freedom Riders' experimentará todo el abanico de emociones (tristeza, alegría, esperanza y las demás)*” y de la convicción de Meyers Turner (2011) según la cual “*escuchar una freedom song grabada durante una asamblea es un experiencia mucho más*

167 Por ejemplo, *Freedom in the Air. A documentary on Albany, Georgia* (1961) recaudó unos \$8,000 para SNCC. En 1963, los discos representaban un irrisorio 0,9% de los ingresos de SNCC; en 1965, sobre el final de su apogeo, un todavía más inexistente 0,2%.

poderosa de representación de la música que una ráfaga veloz durante el noticiero de la noche” su poca circulación en tanto discos parece decir lo contrario respecto al interés general sobre las canciones. Como si las freedom songs hubieran sido un género para escuchar (y cantar) en vivo o, como veremos más adelante, para ver en televisión. Es decir, un género para acercarse teniendo siempre presente su condición (y su imagen) colectiva y situada. Una música que parecía requerir un contacto visual (inmediato o mediático) con los cuerpos que soportaban las voces que las cantaban¹⁶⁸.

La producción discográfica del soul y el funk

En cambio, el impacto de los sellos dedicados al soul y el funk fue notable, dando la pauta de su importancia como agentes configuradores de nuevas presencias negras en el ámbito de la industria y el negocio musical y, por ello, de inscripción social y cultural de las nuevas músicas negras. Los sellos, renovados en sus formas y potencias, adquirieron una relevancia apenas esbozada en las décadas anteriores, durante el reinado del blues, el r&b, el gospel y doo wop, abriendo un nuevo panorama en la industrial musical norteamericana. En ese nuevo paisaje pueden destacarse: la consolidación (no exenta de conflictos) del músico negro como personaje visible y trabajador musical, la expansión de las experiencias empresariales negras, y la conformación, a principios de los años setentas, de un frente corporativo (blanco) que estableció nuevas condiciones para la música negra como objeto de explotación comercial. Con artistas visibles y comercialmente redituables como ningún género negro previo, la producción discográfica del *soul* y el *funk*, sus oportunidades, sus obstáculos y sus tensiones, acarrió nuevas características para la experiencia racial y económica de la música. Fue ocasión de enriquecimiento personal y de empoderamiento individual y colectivo-racial tanto como de conflictos intrarraciales y movimientos del capital concentrado en búsqueda de nichos de mercado emergente.

El impacto que tuvieron estos nuevos géneros en relación a la vida económica negra se sintetiza en la imagen de una sucesión: mientras en 1963 la compañía de seguros *North Carolina Mutual Life Insurance* (sita en Durham, Carolina del Norte) era la empresa de capitales negros más lucrativa del mundo (Ebony, 1963i: 34), pocos años después ese puesto lo conquistó Motown Records. Este cambio implicó no un mero desplazamiento de rubro sino la colocación de una nueva producción musical negra en una inédita centralidad cultural que, simultáneamente, refería a los cambios en las situaciones económicas de la población afroamericana: las compañías de seguros

168 En efecto, la sensación de “falta” ha sido una vivencia recurrente a lo largo de esta investigación respecto a las *freedom songs*. Se podría especular con que el intento de hacer la experiencia de esa presencia imposible sea no sólo una característica de la investigación histórica en general sino, en función de lo escurridizo de esta materia en concreto, de la investigación de fenómenos ligados a lo performático *puro*.

estaban orientadas a la clase media y alta negra, poseedora de propiedades asegurables; la música, en cambio, era un bien mucho más accesible para una mayor cantidad de personas (negras y blancas) en condiciones de comprar discos. En consonancia con el retroceso de los costos de producción de vinilos, la nueva capacidad adquisitiva negra armó un panorama donde el soul y el funk se volvieron masivos. Tal como recuerda Bernie Hayes, “*las discográficas se dieron cuenta que había dinero por hacer vendiéndole discos negros a consumidores negros*” (Hayes, 2005), un fenómeno que resonaba con los profundos cambios sociales y raciales que signaban al período, puesto que la posibilidad misma de proponerse estos objetivos era hija de las novedades sociales en curso, “*años antes esas aspiraciones hubieran sido inimaginables, pero el Movimiento por los Derechos Civiles había cambiado el objetivo y la naturaleza de los sueños afroamericanos*” (Ward, 1998: 161). Así, un mayor poder adquisitivo y una mayor disponibilidad de recursos abrió el campo a las compras. Combinado optimismo, inteligencia estratégica, inversiones y publicidad, el soul y el funk encarnaron la convicción de que *la música negra podía ser un negocio lucrativo*.

Al respecto, la consagración comercial de Motown revela cómo pocas la importancia de los cambios económicos que afectaron a la producción musical negra. El sello, fundado por Berry Gordy en 1960 y cuyo nombre surgió de la contracción de *Motor Town* (es decir, el sobrenombre de Detroit, su ciudad natal), fue la más aceiteada máquina de producción de dinero a través de los éxitos musicales. La discográfica nació de una inversión inicial de 700 dólares: cinco años más tarde facturó U\$ 21.000.000 (Sanjek, 1988: 245) y, a mediados de la década de los setentas, registró unos U\$ 50.000.000 anuales (Jet, 1977f: 8). Para eso, claro, le vendió a negros y a muchísimos blancos. Una listado breve de sus artistas principales durante esas dos décadas permite comprender de qué estaba hecha esa fuente de hits: *Four Tops, Temptations, Martha & The Vandellas, The Supremes, Marvin Gaye, Stevie Wonder, Jackson 5, Commodores, Willi Hutch*. Funcionando al interior de un proceso de creación que emulaba la cadena de montaje de su conciudadana Ford, esos famosísimos músicos, junto a otros de menor visibilidad, fueron artífices de una existencia resonante, que logró colocar más de cien discos en el Top Ten de Billboard entre principios de los sesentas y mediados de los setentas. Estos hechos convirtieron a Motown no sólo en la empresa negra más poderosa del país sino en el vendedor de discos singles más grande del mercado (Ward, 1998: 268), venciendo en esa competencia a las gigantes discográficas blancas, y en la mayor compañía discográfica negra de la historia.

Ese indiscutible reinado de Motown estuvo acompañado, durante una buena parte de los años sesentas, por Stax, un sello de Memphis fundado en 1957 y financiado por Jim Stewart y Estelle Axton, y por la newyorkina Atlantic Records, nacida en 1947 y dedicada originalmente al jazz y al r&b. A diferencia de Motown, estas dos fueron discográficas independientes cuyos propietarios eran

blancos. Movilizados por razones comerciales pero también, como integrantes del público blanco del soul y el funk, por una valoración y afecto especial hacia la música negra, Stax y Atlantic aportaron sonidos y artistas (*Otis Redding, Booker T. and the MG's, Isaac Hayes, Aretha Franklin, Ray Charles, Sam & Dave, Solomon Burke, Major Harris, Jimmy Castor Bunch, Chic*) que no sólo incidieron en la caracterización de los nuevos géneros desde sus inicios sino que, juntos, llegaron a vender algo más del 20% de los singles soul y funk (Billboard, 1969h).

La hegemonía que Motown, Stax y Atlantic disfrutaron durante los años sesentas tuvo que hacerle lugar, en la década siguiente, a *Philadelphia International Records* (PIR). El sello, como su nombre lo indica, tuvo su sede en la ciudad del noreste que fuera la primera capital de los Estados Unidos independientes. Fundado en 1971 por Kenneth Gamble, Leon Huff y Thom Bell, un trío de afroamericanos ya por entonces experimentados en alcanzar de éxitos comerciales, la producción musical de PIR aportó un rasgo estético novedoso y distintivo al soul, poblando al género de orquestaciones y efectos hasta entonces inexplorados y dotando a las *baladas soul de inflexiones funk* a base de bajos gordos mezclados de forma tal de ser claramente escuchables. Gracias a ellos, el soul adquirió una nueva entidad y nuevos artistas de referencia: *The O'Jays, Harold Melvin & The Bluenotes, The Three Deegres, Teddy Pendergrass, Stylistics* (Jackson, 2004). Además, PIR fue el ámbito de producción de un tema icónico: *TSOP (The Sound Of Philadelphia)* (1974), durante años banda de sonido del programa de televisión Soul Train, que analizaremos más adelante.

Junto a estos grandes sellos, una multitud de discográficas medianas, pequeñas y pequeñísimas, compuestas por capitales negros y/o blancos, pugnaron por porciones de visibilidad y mercado. *Vee Jay Records*, por ejemplo, fue fundado en 1953 en Gary, Indiana (una ciudad que años más tarde vio criarse a Michael Jackson y que fue también foco del Black Power). Propiedad del matrimonio entre la disc-jockey Vivian Carter y James Bracken, ambos afroamericanos, el nombre se compuso de la fonética de la primera letra de los nombres de sus dueños mientras que al dinero inicial, 500 dólares, lo consiguieron a través de una casa de empeños. Luego de unos años de editar blues, rhythm & blues y doo wop, en los sesentas el sello editó a Jerry Butler, Gene Chandler (el Duke of Earl), Dee Clark y Gladys Knight and The Pips y se volvió una referencia del soul para terminar cayendo en bancarrota sobre final de la década¹⁶⁹. Otros sellos independientes medianos como Polygram, Mercury, King (dirigida por Syd Nathan en Cincinnati, Ohio) y Kent (controlado por cuatro hermanos húngaros de Los Ángeles) también dejaron marcas profundas: en King, por ejemplo, James Brown algunos de sus primeros esenciales mientras que Kent construyó unos de los catálogos más importante de baladas soul del período.

169 Vee Jay también marcó un hito en la historia de la música popular no negra cuando, en 1962, Calvin Carter, hermano de Vivian y empleado de la empresa, aceptó distribuir algunos singles de un grupo inglés que empezaba a ser conocido: The Beatles (Bagirov, 2008).

Por debajo de estos nombres más o menos paradigmáticos, y en un estado de hormigueo constante, estuvieron los sellos que los editores de *Numero Group* definen como elementos de *una diáspora soul, hecha de potenciales éxitos que fueron arrastrados por el enorme mar de discos de los años sesentas y setentas; un universo paralelo de desordenados Motown, pero sin sus números comerciales.* (Numero Group, 2015a) ¹⁷⁰.

Un elenco de miles a lo largo y ancho del país, operando en casas, buhardillas y bares; pagando salas de grabación, promocionando recitales para cincuenta personas y funcionando no pocas veces como la casa madre de alguna futura estrella. El fresco que se pinta del sello Big Mack (de Detroit) es adjudicable a muchos otros:

[Big Mack] fue el lado manchado de aceite del soul de Detroit. No enganchó discos de oro ni tuvo ventas contadas en millones de dólares sino que fue un puñado de discos de 45, una superficie llena de fotos y el armazón desvencijado de una vieja tienda de ropa para mujeres. (Numero Group, 2015b)

una descripción que le cabe a otras tantas experiencias discográficas cuya sedimentación configuró el fondo tectónico organizativo y estético de los géneros.

Este escenario multitudinario de sellos, más allá de problemas y conflictos de todo tipo (personales, sindicales, financieros, raciales), fueron vistos como vehículos de creación de oportunidades laborales y comerciales para los negros en la música: músicos, sesionistas, ingenieros de sonido, compositores, productores, empresarios, viajantes, representantes, djs, vendedores, distribuidores, promotores (Maultsby, 1982). Sin desconocer las injusticias infligidas una y otra vez sobre los trabajadores negros (y, a veces, sobre los empresarios negros), no deja de ser cierto que los sellos dedicados al soul y al funk produjeron nuevas presencias afroamericanas en la industria de la música negra con una capacidad de incidencia y decisión inéditas¹⁷¹. Fundantes de una *nueva economía de la música negra*, conformaron una novedad que adquiere su sentido si se considera, por ejemplo, que ya no fue posible excluir a los negros de la producción y suplantarlos por versiones blancas, como había sucedido con el jazz durante décadas y con el rock n'roll a mediados de los años cincuenta. Tampoco fue tan sencillo desconocer los saberes de la música negra que sólo podía adquirir alguien que vivía su vida entre negros, una de las razones para contratar a afroamericanos en cargos ligados a la promoción (Weems, 1998). En ese sentido, el soul y el funk instalaron un problema inédito, en el que resonaron los debates sobre la visibilidad social de la población negra en curso: el del músico negro como trabajador, como creador con derechos. Lo que sucedido con el rock n' roll y el jazz funcionó como una enseñanza respecto a los procesos de expropiación musical. Los músicos negros habían estado tocando esos géneros durante años sin recibir nunca dinero ni reconocimiento de ningún tipo. Y, por si eso fuera poco, había músicos

170 Numero Group es un sello actual que está llevando adelante una recuperación de sellos soul y funk casi desconocidos durante los sesentas y setentas.

171 Más adelante veremos que ese poder fue más allá de los sellos discográficos.

blancos que se habían hecho millonarios cantando versiones blancas de hits de r&b: el caso de Pat Boone era el más recurrente y doloroso¹⁷². Con el soul y el funk esa operación fue imposible: las condiciones raciales, las nuevas visibilidades sociales, las posibilidades tecnológicas dieron por terminado el larguísimo período en el que una canción negra luchaba infructuosamente para llegar a oídos de todos en la voz y los instrumentos que la habían creado.

En ese sentido, la demanda por la remuneración justa instaló una figura menos subordinada y explotable y más gremial del músico negro (Laver, 2011: 40). Si Ray Charles (2006: 78) recordaba que *“en aquella época [los sesentas] no se sacaba tanta pasta con la música, al menos si eras negro”*, Jerry Butler, un cantante soul muy reconocido que pasó por el sello Chess en los sesentas y por Philadelphia International Records durante la década siguiente, rememoraba el lado combativo de esa situación al conectar esas experiencias laborales y creativas con las novedades político-raciales: *“Nunca como entonces los negros intentaron dejar de ser ‘arrendatarios y esclavos musicales’* (Record Row, 2011). Como rasgo de esa nueva situación, los músicos estafados respecto a los derechos de autor y copyrights, un fenómeno tan viejo como la propia industria fonográfica, comenzaron a desplegar respuestas y acciones de resistencia. Mientras el compositor Harold Battiste protestaba en una entrevista diciendo que *“No hay nada malo en cantar y bailar... el único problema es que no somos los dueños”*, estaba poniendo de pie una cooperativa de músicos. Cuando le preguntaron por los motivos, respondió:

No tenemos nada. Me parece que la independencia económica es más importante que ser capaces de ir al mismo hotel, o sentarse, o ir al cine. Una vez que tenés independencia económica podés exigir derechos políticos y civiles, no tenés que pedirlos, podés comprarlos. (Kellner, 1995: 144).

Grandes nombres de escenario como Marvin Gaye, The Supremes, Stevie Wonder así como productores y compositores como Lamont Dozier y Brian y Eddie Holland siguieron rutas más individuales de resolución de este conflicto, manteniendo largos y costosos conflictos y juicios con Motown por mucho dinero. El malestar era moneda corriente y un espectro gremial sobrevoló las relaciones entre empresas discográficas y artistas, en las que resonaban las palabras de Carolyn Franklin, que además de ser la hermana de Aretha fue productora y cantante, cuando acusaba a las discográficas en una entrevista indicando que: *“Muchas empresas están pensadas para ganar mucho dinero sacando ventaja de los artistas de muchas maneras: algunas obscenas, otras sutiles y camufladas por el lenguaje técnico de los contratos”*.

Pero no sólo los *frontman* y los músicos padecían las condiciones de trabajo y las relaciones económicas. Como en otros sectores de la economía laboral, y a pesar de las nuevas leyes contra la segregación laboral dictadas a lo largo de estos años, el mercado de trabajo musical era tan

172 No así Elvis o los Beatles, que, cada uno a su momento, fueron disfrutados por el público negro.

piramidal como otros en la relación *negros/cargos directivos*: muy pocos llegaban a puestos ejecutivos mientras la mayoría habitaba las zonas bajas de la industria. Este aspecto, además de evidenciar las tensiones entre los trabajadores negros de la música y las discográficas (fueran negras como blancas), revelaba también el racismo estructural de los sindicatos ligados a la producción musical, que mantenían una férrea división segregada de sus sedes y filiales, prestando muy poca atención a los problemas de los músicos afroamericanos (Hayes, 2005). En ese esquema, era más factible convertirse en “un trabajador-estrella” (un artista reconocido) que en un trabajador con un puesto alto o en dueño (George, 1988).

Como resultado de los conflictos y tensiones laborales y de la consideración de sus propias capacidades creativas, algunos de esos trabajadores-estrellas se involucraron directamente con la dimensión de gestión del negocio de la música (Sullivan, 2011). Ya sea controlando los derechos sobre sus obras (fue el caso de Ray Charles, Al Green y Stevie Wonder) como forma de negociar con las discográficas o bien creando sellos en los cuales les resultara posible poner sus propias condiciones de trabajo, creación y recompensas (James Brown, Sam Cooke, Curtis Mayfield). Un párrafo resaltable en este tema lo merece el sello Curtom, el primer sello propiedad de un músico negro en la historia norteamericana. Fundado en Chicago en 1968 (en plena emergencia del Black Power) y dirigido por Curtis Mayfield y Eddie Thomas, no sólo estuvo entre los más importantes vendedores del ceto medio de hits (con artistas como *The Five Stairsteps*, *Leroy Hutson*, *Staple Singers*, *Barbara Mason & Bunny Sigler* y *Linda Clifford*) sino que fue un intento explícito de organizar, desde un sello discográfico, una experiencia que dotara de fuerza cultural y económica a la población afroamericana, buscando dar respuesta a lo que Al Bell, productor, empresario y director ejecutivo de Stax, diagnosticaba como un síntoma general: “*El negocio de la música ha funcionado para el negro como casi todo lo demás en Estados Unidos. No le han permitido acercarse ni aprender*” (Al Bell, 2013). En ese sentido, *Curtom Records* fue el intento de generar aprendizajes y prácticas de gestión, una zona que, con excepciones (muchas existentes durante los años de esta investigación), estuvo históricamente reservada al *control blanco*.

Pero a pesar de su dominio, el control blanco de la producción musical debió tomar nota de los cambios que atravesaba la música negra. Durante estos años tuvo que cambiar para seguir siendo eficaz. Tempranamente, el 16 de enero de 1961, Billboard publicó un artículo titulado “*RCA looks for r&b*” en el que informaba que la empresa discográfica estaba a la búsqueda de talentos negros tras haber comprobado su capacidad de vender más allá de las fronteras raciales (Billboard, 1961a: 12). El gesto de RCA daba cuenta de una serie de cambios sociales que se intensificarían con los años: por un lado, un interés de los jóvenes blancos por la música negra que favoreció la exposición y visibilidad de ciertos artistas y que permitió que el soul y parte del funk fueran, de modos

diferentes una de otro, músicas de “crossover” (Brackett, 1994: 776), es decir, capaces de cruzar barreras raciales y ser consumidas por públicos no negros. Los propios productores, como Jerry Wexler (de Atlantic), se sorprendieron de la pregnancia del soul por fuera de los oídos afroamericanos: “*Nosotros hacíamos discos negros para público negro. Nunca pensamos que podía interesar a otros públicos*” (Stutton-Smith, 2002). Pero así era: la música popular negra se volvió cada vez más masiva, al punto que Al Sharpton se atrevió a invertir los tantos para decir, respecto a la singularidad y el significado histórico de James Brown, que “*antes de él hubo otros artistas negros que alcanzaron el mainstream pero James Brown fue el primero en hacer negro al mainstream*” (Bolden, 2008: 71). Tal vez el señalamiento no fuera preciso: el mercado blanco siguió teniendo una vida autónoma; pero, ciertamente, una población considerable de blancos que iba a recitales, compraba discos, sintonizaba radios y entablaba relaciones inéditas con la música y la cultura popular negra.

En efecto, la coyuntura política y cultural, de irrupción masiva y reclamo de derechos e importancia económica hizo del crossover una posibilidad de exposición y presencia afroamericana inéditas (Fitzgerald, 2007: 105). Ira Tracher, responsable de charts y reseñas en Billboard, reconocía la novedad en 1969: “*Hoy las cosas están cambiando no sólo en las oportunidades laborales, la vivienda y los derechos sino también, y quizá más rápido, en la industria discográfica*”, mientras James Brown veía a los nuevos géneros de la música negra “*como una guerrilla que invadía el territorio enemigo de la fama*” (Brown, 2008: 73). El invadido, por su parte, recibía muchas de esas incursiones con bastante cordialidad, al punto que el crítico -blanco- Sue Clark afirmó, también en 1969, que: “*Una de las claves del actual interés por el soul es el cambio en los gustos musicales de una larga porción de la audiencia blanca*”, mientras Oscar Fields, director de promoción del sello blanco Bell, asumía las nuevas condiciones de la industria y el negocio al evaluar que “*la creación de un sonido que puede ser puesto en camino hacia el mercado negro y el mercado blanco es una de las mayores innovaciones del soul*” (Billboard, 1969c: 4).

En paralelo a este despertar blanco a la música negra *hecha por negros*, se produjo el “descubrimiento” de las enormes potencialidades del mercado de consumo negro por parte de grandes empresas blancas, que de ese modo abordaron un territorio que, hasta esta época, había sido transitado por pequeños y medianos empresarios. Ese poder de compra del mercado negro resultó seductor al punto tal que, hacia principios de los años setentas, el escenario económico discográfico de la música negra vivió el ingreso al juego de las grandes corporaciones blancas (Capitol, Columbia, RCA, United Artists, EMI) hasta entonces poco interesadas por la música negra como meganegocio (Record Row, 2011). Estas corporaciones no avanzaron a tientas sobre un mercado lucrativo del que sabían poco sino que dedicaron recursos y estudios a fortalecer sus posiciones: en

1972 Columbia encargó a un grupo de estudiantes de Harvard Business School la investigación, análisis y posterior elaboración de un documento referido al mercado de la música negra del momento. Las cincuenta y tres páginas del informe titulado “A Study of the Soul Music Environment” y conocido como “El Reporte Harvard” tenían por objetivo dotar a Columbia de herramientas para *“lograr integrarse bien en el, por entonces, ampliamente independiente mercado de la música negra”* (Neal, 2012).

Una de las recomendaciones del Harvard Report fue que Columbia no debía comprar ninguno de los grandes sellos de soul y funk existentes (Motwon, Stax, Atlantic) ni robarles los artistas. En cambio, los jóvenes estudiantes de mercadotecnia y marketing musical aconsejaban al gigante corporativo “cultivar relaciones con los sellos pequeños” y contratar personal negro exclusivamente enfocado en los géneros negros. Mientras éste último punto no fue ejecutado estratégicamente, el primero sí lo fue. Además, agregaban un párrafo sobre las radios negras (que veremos a continuación) a las que veían como

de importancia estratégica para las compañías discográficas por dos razones: la primera, porque provee acceso a un público vasto que está incrementando la compra de discos, básicamente, el consumidor negro. La segunda, quizá más importante para algunas de las discográficas, es que son el modo más eficaz de lograr un hit en el top 40 (en Kelley, 2002: 14) .

Bajo esos criterios, Columbia se acercó a Philadelphia International Records que, sin ser pequeño, navegaba por las zonas medias del negocio musical. En la historia que escribió sobre ese sello clave de los años setentas, Jackson (2004) dedica un párrafo al destino de la mayoría de las discográficas independientes y pequeñas: *“Abrir un sello era fácil: docenas de ellos brotaban por semana. Pero muchos de ellos desaparecían igual de rápido, no tanto por la falta de buenos discos sino por la falta de promoción y de distribución del producto”* (234). En ese nicho de necesidades se instaló Columbia al firmar el acuerdo de distribución con Leon Huff y Kenneth Gamble, los dueños de PIR, gracias al cual la discográfica se volvió una de las más redituables de la década. En 1977, confirmando el uso del informe de 1972, LeBaron Taylor, vicepresidente de Columbia para el marketing de productos especiales, comentaba en una convención que el éxito de su empresa estaba requiriendo la comprensión del estilo de vida y hábitos de compra del consumidor negro. Las estrategias de la empresa incluían publicidad en las publicaciones negras locales y nacionales, y la radio era el principal vehículo promocional para manifestar *“un compromiso total en todos los niveles”* (Billboard, 1977c: 54). De esa forma, las corporaciones blancas aprendieron a operar en los puntos de difusión y circulación mucho más que en los sitios de producción, tercerizando las relaciones con los artistas.

Columbia no estuvo sola en la cruzada corporativa que, con el tiempo, limó las bases de las discográficas independientes orientadas a la música negra (George, 1988). Las grandes empresas no

sólo cerraron acuerdos de distribución como el recién mencionado sino que crearon “Departamentos de Música Negra” gracias a los cuales se instalaron en un espacio más cercanos a decisiones estéticas respecto a los géneros. A propósito de esa implicación más envolvente con la música negra, una publicidad de RCA VICTOR de 1971 sirve a modo ilustrativo: mostraba una típica disquería de un barrio negro al que los publicistas decidieron bautizar “Soul Shack”, un nombre bastante desagradable y ofensivo, teniendo en cuenta que Shack era el nombre genérico de las barracas donde vivían los esclavos. De todas formas, el nombre revelaba cierto movimiento de las corporaciones en pos de mostrar una imagen de proximidad respecto a los supuestos lugares de procedencia y consumo de los géneros populares negros. Refrendando esa imagen de implicación, el slogan del afiche buscaba diferenciar a RCA de otros sellos, afirmando “*No vinimos de visita... Vivimos acá*” (Billboard, 1971e: 45). Una falacia, si se recuerda el anuncio de 1961, en el que se informaba que RCA estaba buscando formas y artistas para entrar al mercado de la música negra.

Aún si las palabras de Stephens (“*lo que alguna vez fue una tradición definida por negros y grabada en sellos independientes ahora está afectada por el gusto de las grandes audiencias, análisis económicos y dominio corporativo*” (1984: 37), corren el riesgo de idealizar ética y estéticamente el mapa de pequeños sellos, indican una realidad: hacia el final del período investigado, un proceso de concentración, fusiones, compras y subsidiarias, ungió a cinco grandes discográficas (Columbia, Warner-Seven Arts, RCA Victor, Capitol-EMI, y MGM) con el control de más de la mitad del mercado de discos soul y funk (Jackson, 2004: 80). Esta estructura racista se expresó en sellos y corporaciones controladas por blancos y participando decisivamente en la economía del soul y el funk, a costa de las posibilidades de crecimiento de artistas y emprendedores negros.

En línea con Stephens, Nelson George está convencido de que este ingreso de las corporaciones blancas en la música negra provocó lo que denomina “la muerte del r&b”¹⁷³: el agotamiento de las reservas creativas del género, su esterilización a manos del dinero blanco y la pérdida de una zona relativamente independiente de producción cultural racializada (1988). Al tiempo que considero que lo expuesto en los capítulos 5 y 6 de esta investigación aporta a la refutación de la idea de empobrecimiento estético, entiendo útil aquí marcar algunos aspectos que, relacionados con la economía de los nuevos géneros, cuestiona la imagen del *desfonde exógeno* y que, así, dejan abierta la posibilidad de discutir las problemáticas musicales como una zona de turbulencias para las relaciones intrarraciales de clase.

173 Vale aclarar que Nelson George entiende por r&b la secuencia que fue del rhythm & blues propiamente dicho al soul, incluyendo a éste último. Su nomenclatura se apoya en lo que George ve como una continuidad: las experiencias empresariales independientes respecto a la música negra. A pesar de discrepar con este autor respecto a la relevancia e incidencias específicas del soul en dichos procesos, entiendo que su categoría de r&b puede ser, aquí, conservada.

La diferencia con George se origina, primeramente, en su percepción de una comunidad negra compacta como piso sociológico para definir al r&b como "*una parte integrante y simbólica de una comunidad negra forjada por condiciones políticas, económicas y geográficas comunes*". En ese sentido, su hipótesis de la muerte del r&b presupone no sólo una homogeneidad negra violentada sino, más importante aún, un empresariado negro con intenciones solidarias que habría sido despojado por el capitalismo blanco de la ocasión de expresar esas intenciones. Aún reconociendo que el racismo provoca la racialización de las lógicas de la ganancia, por lo que los capitalistas negros se asocian y, hasta cierto punto, se politizan (Davis, 2011)¹⁷⁴, el diagnóstico de George resulta exagerado (y epistemológicamente discutible) si se subrayan las diferenciaciones y divergencias intrarraciales. Basta con ver el papel jugado por los dueños de grandes sellos pero también por las miserias existentes en los pequeños y medianos para notar que la situación fue más compleja y ambivalente que la que diseña la demonización de las corporaciones blancas y una imagen de *cooptación económica* de la inventiva musical. En cambio, lo que se expresó muchas veces fue lo que Brian Ward llamó "*la naturaleza mercurial de las lealtades raciales frente a los intereses económicos individuales en la música negra*" (2004: 148). Esa mercurialidad se tradujo en políticas contractuales explotadoras, escaso reparto de *royalties*, ocultamientos y extorsiones más o menos abiertas a los músicos. Esas prácticas colaboraron en diseñar un escenario empresarial negro que no hizo del soul y el funk, en particular cuando el dinero corría en grandes cantidades, un terreno de solidaridad racial y cooperación sino, muchas veces, lo contrario. James Jamerson, uno de los bajistas que, literalmente, inventó el soul y que fue empleado en Motown hasta entrada la década de los setentas, matizaba las alegrías que su aporte musical le provocaban diciendo que: "*se me escapa una lágrima a veces porque me doy cuenta de cómo fui tratado y cómo me estafaron. Estábamos haciendo más de lo que creíamos y nunca recibimos reconocimiento alguno*" (Kelley, 2002). Tan acabada era la operación de ocultamiento que la banda sesionista de Jamerson (los ya mencionados The Funk Brothers) ni siquiera figuraba en los créditos de los discos¹⁷⁵. Experiencias como las de Jamerson se multiplicaron hasta el cansancio, volviendo al músico una víctima de su propio talento y de la codicia de sus pares raciales. A propósito también de Motown, Martha Reeves (la del éxito de 1964 *Dancing in the streets*) está convencida de que su carrera se congeló el día que quiso saber a dónde iba el dinero que producía (Vincent, 2013).

Tampoco los mencionados acuerdos de distribución que los dueños de *Philadelphia International Records* establecieron con CBS Columbia en 1972 fueron motorizados por algún tipo de afán comunitario integrador, sino por un explícito interés en la masividad y las ganancias y por la

174 Aunque cabe preguntarse qué capital no se asocia y politiza.

175 En 2009 el documental "Standing on the shoulders of Motown" hizo justicia simbólica a Funk Brothers.

comodidad de pararse sobre los hombros de los gigantes. A pesar de las retóricas nacionalistas culturales, o quizá gracias a ellas y a la imagen de poder racial que daba el éxito económico, “*hacía años que León Huff [el dueño de PIR] había dejado de pensar en la música para pensar en el dinero*”, según recuerda Thom Bell, productor de algunas de las canciones más vendidas por ese sello durante los años setentas: *La-La-La Means I Love You* (1968), de Delfonics, *I'll be around* (1972), The Spinners y *You make me feel brand new* (1974), de The Stylistics. Por ello, al hacer su balance histórico, Herb Kent, un reconocido dj de Chicago durante los años sesentas afirma que las discográficas blancas no necesariamente explotaron más a los músicos negros: “*Motown, Vee Jay, todas le robaron a los músicos*” (Record Row, 2011'). El abanico de críticas por la escasa solidaridad y la búsqueda de máximas ganancias económicas y prestigio personal convirtió a muchos agentes de la industria musical negra en objetos de denuncia o de acusación por sus conductas miserables (Jackson, 2004; Ribowsky, 2009). Tal fue el caso de Juggy Murray, dueño del sello Sue (de New York), famoso por haberle “robado” a una cooperativa de músicos a una de sus estrellas (la cantante Barbara George). Al recordarlo, el principal afectado, Harold Battiste, declaró con dureza: “*hizo lo mismo que esperábamos que hicieran los blancos*” (Kelley, 2002: 147). Habría que agregar que la cantante tampoco tuvo un comportamiento acorde a las expectativas comunitarias: optó por una salida personal en lugar de la acción cooperativa. No fue la única, por supuesto: los intereses individuales de los músicos podían primar antes que cualquier hipotético espíritu de solidaridad racial.

Mientras Nelson George sostiene que la muerte del r&b se produce en el momento en que la música negra pasa a ser parte y objeto de las corporaciones de la música, Mark Anthony Neal (1999) plantea que artistas y sellos negros renunciaron a su capacidad y poder de decir algo socialmente disruptivo a cambio de incrementar los márgenes de ganancias y de ensanchar el público al que podía llegar. Esta posición parece mucho más atinada al involucrar a los agentes negros de la música negra en las derivas histórica de ésta. No obstante, tampoco es acertado suponerle al soul y el funk una politicidad universal traicionada: basta con mirar, en lugar de al Marvin Gaye de *Inner city (makes me wanna holler)*, a la infinidad de canciones que no apelaban al posicionamiento político explícito. En ese sentido, la hipótesis del *vaciamiento exógeno* del sentido del soul tambalea ante las historias de algunas de sus principales estrellas (las apolíticas The Supremes, pero también el militante Gaye, el extático Al Green) y la multitud de bandas que, más allá de los sentidos comunitarios, concentraban sus esfuerzos y sus fantasías en el éxito mediático, la fama y la riqueza individual, muchas veces a costa de los propios compañeros de grupo (Ribowsky, 2011). De allí que lo que George y Neal ven, desde una perspectiva excesivamente esencialista, como captura y destrucción, es posible verlo como una tensión que pone en discusión

la supuesta consistencia comunitaria para mostrar que *los negros no estaban exentos de las búsqueda de salvaciones individuales* al interior de la economía capitalista. En ese sentido, tanto el soul como el funk, más que víctimas románticas de una voracidad exterior, fueron fenómenos de mercado y motorizados por ganancias y es preciso verlos, también, desde esa perspectiva (Gilroy, 2010). Estas diversas formas de la distancia de negros respecto a otros negros marcaron decisivamente el aire de los nuevos géneros comerciales negros al punto tal que, así en las visualidades como en las economías, fueron ocasiones de diferencias, disidencias y conflictos y no sólo espacios de encuentro y solidaridad racial.

Las radios

Gracias a la migración, desde mediados de los cincuentas, de los grandes capitales hacia el negocio televisivo y a su condición segregada, la radio se convirtió en el medio de comunicación más importante del período para los diversos sectores de la población negra, desplegándose mayormente a escala local y remarcando la importancia afirmativa de la segregación como delimitación de un sector de mercado y como posibilidad de poder social. En ese marco, los negros tuvieron muy poco control propietario de las emisoras pero hicieron muchísimo uso y consumo: hacia 1970 un estudio de Billboard mostraba que, para la década anterior, un 90% de los negros tenían radio y un 75% la encendía, en radios negras¹⁷⁶, más de cuatro días a la semana (Billboard, 1970c: 45). Estaciones como WDAS en Philadelphia, WDIA en Memphis, WWRL y WBLS en New York, WHUR y WOL en Washington D.C., WVON en Chicago, WLAC en Nashville, WMRY en New Orleans, WILD en Boston y KWBR en San Francisco se convirtieron en lugares del éter donde era posible escuchar lo que en ningún otro lugar sonaba. Gracias a ellas, se dinamizaron y entrelazaron agendas musicales, posiciones políticas, raciales y comerciales¹⁷⁷; así como se expresaron conflictos económicos y tensiones inter e intrarraciales. .

Tal como afirman estudios clásicos e investigaciones recientes (Barlow, 1999; George, 1988; Ward 2004) la programación radial fue un vehículo clave para los nuevos géneros populares negros. Salvo para las freedom songs, cuya circulación radial (directamente dependiente de su grabación en

176 Vale aquí una aclaración: cuando hable de *radio negra* o *programación radial negra* me referiré al mismo fenómeno: la presentación social de una cierta radio como racializada en términos negros. Este aspecto no involucraba necesariamente la cuestión propietaria o patrimonial, que será también objeto de mención detallada: una radio con programación negra fue pocas veces una radio de propiedad negra.

177 Ese entrecruzamiento llegó a expresarse topográficamente: la organización SCLC tenía su oficina central, en Atlanta, justo debajo de WERD, una radio muy reconocida por ser la primera en Estados Unidos cuyo dueño, Jesse Blayton, era un negro. Su disk jockey estrella, Jack “The Rapper” Gibson mantenía un contacto fluido con sus vecinos de arriba, a quienes proporcionaba un micrófono abierto constantemente. Muchas veces, Martin Luther King se acercaba al estudio de la radio para dar alguna información (Barlow, 1999).

vinilos) fue nula: si se exceptúa la breve experiencia de radio de onda corta que Robert Williams, militante de NAACP y vocero de la autodefensa armada negra, llevó adelante desde su exilio en Cuba, hacia 1965, las canciones no circularon por el éter nacional, consolidando así su ausencia en medios¹⁷⁸. En cambio, el soul y el funk tramaron con la radio una alianza estratégica, adquiriendo audibilidad, estableciendo nuevos criterios de racialización del medio y poniendo en escena nuevas formas de negritud.

En términos cuantitativos, la programación radial negra, existente desde finales de los años cuarenta, creció notablemente con la consolidación del soul y el funk como los géneros populares predilectos. Si en 1943 apenas cuatro radios en todo el país tenían programación negra las veinticuatro horas, en 1956 el número ascendió a veintiocho, mientras que otras treinta y seis emisoras contaban con al menos treinta horas semanales dedicadas a la audiencia afroamericana. Hacia 1963, el número se disparó, contabilizando 260; diez años más tarde, las radios que pasaban (aunque no exclusivamente) soul y funk eran más de 300 (Macdonald, 1979: 366; Maultsby 1982). Esta proliferación de radios locales permitió que el medio se convirtiera en un aliado de la vigorosa industria discográfica. *La difusión radial fue la vía regia para la difusión de un músico negro* (Ward 1998: 218). De esa forma, se estableció la posibilidad de una mayor diseminación de música negra así como la viabilidad económica de las radios organizadas en torno a ella.

El protagonismo de los nuevos géneros en la configuración de las radios negras se dejaba claro en un artículo de análisis aparecido en Billboard en 1970 según el cual: “*El excitante 'sonido soul' del actual r&b ha forzado a las estaciones de música contemporánea a incluirlo cada vez más para satisfacer a sus oyentes. (...)*”. Un puñado de listas de reproducción y de las canciones más escuchadas de diferentes radios del país puede dar la pauta de lo que circulaba y de los cambios que fue atravesando la radiofonía negra en esas dos décadas. Mientras la lista de temas de KWBR (de Oakland, California) del 13 de marzo de 1959, por ejemplo, revela las incipientes novedades musicales conviviendo aún con los géneros representativos de los años anteriores (*It's just a matter of time*, de Brook Benton; *Charlie Brown*, de The Coasters, *Something on your mind*, de Little Sony; *Be ever wonderful*, de Ted Taylor y *I cried a tear*, de LaVern Baker), la del 8 de enero de 1965 de KDIA (también de Oakland, California) muestra al soul ya consolidado, incluyéndolo monopólicamente: *How Sweet It is*, de Marvin Gaye; *Hold what you got*, de Joe Tex; *I want to get married*, de Delicates; *Come see about me*, de The Supremes y *Makin' Whoope*, de Ray Charles. Por su parte, la lista de temas del 1° de junio de 1967 de WWRL (de New York) presentaba lo que podría verse como un segundo momento del soul: *RESPECT*, de Aretha Franklin, *Groovin'*, de

178 De hecho, en mi relevamiento de tracklists (listas de temas reproducidos) de radios negras entre 1961 y 1978 no he encontrado una freedom song.

Young Rascals¹⁷⁹, *Eight Men - Four Women*, de O. V. Wright, *Tram*, de Otis Redding/Carla Thomas y *Just look What You've done*, de Brenda Holloway. WWRL fue una de las radios más famosas del momento; sus fans aseguraban que “la vieja y querida ‘RL no sólo tenía los mejores sonidos que estaban dando vueltas sino al mejor dj del momento, Frankie Crocker”, de quien hablaremos más adelante. Algunos años después, esas listas soul dejaron sitio al funk, como en la de cuarenta temas confeccionada por los djs de WVON (Chicago) el 10 de diciembre de 1971, entre los que figuraban *Family Affair*, de Sly & The Family Stone, *Rock Steady*, de Aretha Franklin, *I'm a Greedy Man*, de James Brown, *Get Down*, de Curtis Mayfield y *Get Up and Get down*, de Dramatics, y en el listado de lo más reproducido por WWRL durante el año 1975, encabezada por: *Get Down Tonight*, de KC and The Sunshine Band, *Bad Luck*, de Harold Melvin & The Blue Notes, *Do It any way you wanna*, de People's Choice, *The Hustle*¹⁸⁰, de Van McCoy y *Love Power* de Willie Hutch.

La “agenda estética” y la “agenda comercial” se superponían con frecuencia, fundamentalmente en los distintos tipos de rankings (Top 5, Top 10, Top 20, Top 40, balances anuales, etc) y en las listas de reproducción de las radios, que servían para intentar colocar un tema en los oídos locales, regionales o, incluso, nacionales. Sin ese paso radial, el tema veía complicadas sus chances¹⁸¹. En ese mismo sentido de solapamientos musicales y comerciales funcionaban las entrevistas a trabajadores y empresarios radiales, así como las encuestas a djs. Como nunca antes, los especialistas y trabajadores de los nuevos géneros negros eran consultados y escuchados con atención. Sus opiniones se convertían, incluso, en material publicitario, como los afiches que KSAN, de San Francisco, y WVON, de Chicago, imprimían durante los años sesentas y setentas en rojo o negro con los rostros de sus djs rodeando las listas de sus temas favoritos del momento o de los que habían sonado durante un día. El propio sonido radial llegó a formar parte de los elementos a tener en cuenta a la hora de definir un sonido: los productores de Motown, Brian Holland, Lamont Dozier y Eddie Holland recuerdan que, en la mezcla de los temas para su edición, utilizaban unos parlantes de auto para el testeo porque sabían que la mayoría de los oyentes escucharía los temas en las radios de sus autos. De esa manera, el famoso “sonido de Motwon” quedó ligado en parte al soporte donde era escuchado. La radio se convirtió, en ese caso, en algo más que un medio, un catalizador estético. Todos estos testimonios dan cuenta de un juego de legitimaciones recíprocas, en el cual las emisoras y sus miembros adquirían relevancia gracias al soul y el funk mientras éstos últimos recibían diferentes “bendiciones” del medio.

179 Young Rascals era una banda de soul blanca. No pocas bandas blancas formaron parte de las listas de reproducción en radios negras (Ward. 1998).

180 The Hustle marca también la consolidación de un nuevo género con fuertes influencias funk combinadas con algunas melodías livianas del pop europeo y bailado y escuchado por un público más bien blanco: la música disco.

181 Hubo algunas excepciones: James Brown recuerda en sus memorias que muchas veces sus canciones alcanzaban records de venta sin que la exposición radial fuera proporcional al éxito comercial (Brown, 2008)

Una de las más importantes *formas de solapar estéticas y promoción radial* que propiciaron el soul y el funk fue una personalidad: el disc-jockey. El hecho de dar un lugar de relevancia a esas voces, que funcionaban como una suerte de interfase discursiva entre las canciones y el público, dio a las radios orientadas a los negros una fuerza especial para transmitir, dramatizar y festejar aspectos de la experiencia musical negra (Barlow, 1998)008). En otros términos, estos géneros cambiaron el modo de locución y la paleta de recursos y habilidades disponibles a la hora de enfrentar un micrófono:

en conjunto con el uso ocurrente de la jerga callejera y la rima, los djs de radios negras emplearon el 'hablar cruzando' y el 'manejar la ganancia': en el primero, el dj baja el volumen de la música y continua hablando mientras ésta suena; 'manejar la ganancia', por otro lado, tiene lugar cuando el dj sube o baja el volumen en la consola con el objetivo de acentuar algunas partes del disco (Boyd, 2008III: 92).

Los djs, reforzando la tendencia de una nueva visibilidad y frontalidad negra para el período, abandonaron los modos reconocidamente blancos de locución y echaron mano de las formas populares de habla afroamericana. Por primera vez se escuchó cotidianamente al inglés negro, conocido como *black vernacular*, en medios de comunicación masivo, una novedad que intranquilizó a más de uno, entre ellos, a Bill Gavin, un colaborador de Billboard que se quejaba de los dj demasiado narcisistas, “*que acaparan el micrófono y que no subordinan la música a lo que tienen que decir*” (1964c: 17). Abriendo algunas brechas entre la música y lo que se esperaba que dijeran, los djs promocionaron los discos, los conciertos y los artistas construyendo un lenguaje radial singular que los tuvo como agentes claves de la cultura musical negra del período. Mientras Jocko Henderson iniciaba su programa en WADO de New York con una cuenta regresiva estilo carrera espacial, Jack The Rapper (en Atlanta) y Dr. Daddy-O (en New Orleans) rimaban o enfatizaban las palabras en un tono que recordaba, como los cantantes de soul, a los predicadores religiosos. Protorrapero y maestro en el arte de construir consignas, dichos y frases propias, el ya mencionado Frankie Crocker iniciaba su programa en 1967 presentándose como “*el joven que se ha vuelto una leyenda de su tiempo. Soul fingers*”, para rematar con una expresión bien propia de Guerra Fría: “*El doble agente del Soul*”. Dueño de una voz que andaba por los registros más bajos, capaz de tanta suavidad y dulzura como el canto de Isaac Hayes o Joe Simon, Crocker fue el primer dj en hacer un uso intenso de la seducción y el romanticismo en sus performances radiales, en un juego de retroalimentación con las baladas soul y las delicadezas del amante funky. Como la comunitaria de las freedom songs y las suaves y crudas del soul, el dj, esa *nueva voz negra*, también fue producto de las novedades musicales.

Estas habilidades orales se combinaban con otras: “*Cada dj elegía las canciones que quería pasar. No había una lista designada por la radio, lo que quería decir que los djs tenía la flexibilidad y la libertad para poner la música de su preferencia y lo que consideraban mejor y más*

adecuado para sus fans y audiencias”, recuerda el otrora dj Bernard Hayes (2005: 76). Aunque la imagen padece de cierto idealismo, olvidando las presiones económicas y las perimetraciones raciales de lo que podía sonar, lo cierto es que la mayoría de los testimonios acuerdan en que estos fueron los años dorados de una voz negra en la radio capaz de hacer resonar las más diversas facetas de la experiencia afroamericana y, en especial, su música. Sheri Park, editora de *Black Ink* (un periódico universitario de Durham, North Carolina), escribía en 1969 que los djs “*al pasar los temas y comentar los últimos discos, juegan un papel central en la vida de los oyentes*”. Ciertamente, los djs funcionaban como una suerte de críticos musicales o divulgadores, transmitiendo información y juicios de valor. Sus recursos fueron múltiples: entre ellos, despertar emociones y alimentar la construcción discursiva de la experiencia musical, en la medida en que sus opiniones, la elección de los temas a pasar, su orden, las charlas con el público, metían a la música en una especie de *conversación pública constante* (Frith, 2014). Siempre atentos a la mezcla más que al fanatismo o al monotematismo, *la relación entre dj y los nuevos géneros configuró una de las imágenes más potentes de nueva presencia negra en los medios de comunicación*. El dj ocupó un lugar tan importante en dicha trama que en numerosas ocasiones participaba de los recitales y, como recuerda Bob Law, un viejo dj, su nombre en los carteles podía estar impreso en una tipografía más grande que la de los propios músicos. Muchas veces eran las radios y los propios djs quienes organizaban esos conciertos, como cuando el programa *Soul Brothers* de KSOL (San Francisco) alquiló el Cow Palace en 1965 e hizo tocar a un ejército de figuras reconocidas: Solomon Burke, Jackie Ross, The Supremes, The Temptations, Alvin Cash and the Crawlers, Walter Jackson, The Chi Lites, The Artistics, The Marvellettes y Bobby Freeman. Bernie Hayes, uno de los djs de la radio por entonces, recuerda cómo él y sus compañeros funcionaron como maestros de ceremonias. Entre ellos estaba Sylvester (Sly) Steward, que un par de años más tarde estaría del otro lado del escenario, tocando con su Sly & The Family Stone, una de las bandas claves del primer funk. Esta *empatía estructural entre ser dj y ser músico* se replicó en muchas oportunidades: como Sly, otros djs se desempeñaron como músicos y organizadores de conciertos. Tal fue el caso de Gary Byrd y de Rufus Thomas, éste último padre de un soul sureño, “cómic” y febril, pleno de risas, chistes y menciones a los bailes del momento. Sus singles *Walking The Dog* (1963) y *(Do the) push and pull* (1970) hicieron bailar a millones de negros y blancos.

Los djs no agotaban su relación con los conciertos en la organización o conducción del evento sino que prolongaban su existencia. Para que no quedaran sólo para los asistentes, solían grabarlos y pasarlos durante los días posteriores en sus programas, alimentando la estima por la música registrada “en vivo”. Esa idea de largos segmentos de programación de música sin voces de locutores fue uno de los aportes fundamentales de la radio negra que, al combinarse con la decisión

de pasar temas extensos (como muchos de *Marvin Gaye*, *Isaac Hayes*, *Roy Ayers*, *Funkadelic* o *War*), alimentaron nuevas relaciones entre el público y la música negra y, paralelamente, entre los músicos y la radio, al permitirle considerar la flexibilidad temporal como una variable estética que no los excluiría necesariamente del medio. De esa forma, la centralidad del disc jockey y la importancia que tuvo para el soul y el funk no se definieron solamente por su carácter de presentadores, animadores, divulgadores y críticos musicales sino por tareas y acciones más *estratégicas*: la invención de una nueva voz mediática, un oído atento capaz de detectar un hit¹⁸², la promoción de la producción musical, la articulación de distintos sectores (promoción, organización, difusión, ventas) y la habilidad para intercalar la nueva música negra con otros géneros negros (blues, gospel y jazz) y música blanca (country y rock), lo cual creaba un panorama rico y diverso. Su trabajo, además, tenía otra significación específica: ser voceros en unas comunidades signadas por una tasa de analfabetismo y una deserción escolar superior a la de cualquier otra raza, lo cual convertía a la oralidad del discurso radial en un modo relevante de acceso a la información y la cultura¹⁸³. Gracias a los djs, la visibilidad social negra y el impacto cultural y económico de las nuevas músicas negras, esa oralidad (esa locución) abandonó los estilos neutros para poner en juego el *black vernacular*, una estrategia que tuvo como efecto mayores posibilidades de identificación de los oyentes negros con las radios y sus discursos musicales y publicitarios (George, 2014: 4).

Quizá por esas resonancias de su hacer, que involucraba el hecho de discurrir de música y publicidades, muchos dj sumaron *una declinación comunitaria a esa nueva voz mediática*. La importancia de la misma fue reconocida por Martin Luther King en varios momentos. En una ocasión dijo que la población negra había terminado por apreciar el rol que el locutor jugaba en las vidas de los afroamericanos: *“para bien o para mal ustedes son líderes de opinión”*, indicó, para luego exponer un imperativo de responsabilidad: *“Es importante que tengan claro el poder potencial de vuestra vocación”* (Gonzaba, 2012: 16). En otra oportunidad, durante el año 1967, con motivo de un encuentro organizado por la efímera *Asociación Nacional de Anunciantes de Radio y Televisión* (compuesta sólo por negros) y en consonancia con sus ideas sobre el soul, fue más agradecido: *“sin Radio Negra no existiría nada como el Movimiento por los Derechos Civiles”* (King, 1967). En ese mismo sentido se pueden comprender las palabras de Vy Higginsen, la primera mujer negra en tener un programa de radio en un horario central en New York, para quien el poder de los disc jockeys consistía en *“marcar el estado de ánimo”* (en Hayes, 2005). Esa operación de marcación podía tener formas universalistas, construyendo una comunidad de oyentes, tal como Tylor Washington recuerda: *“En los 60, cuando yo estaba creciendo, la música salvó literalmente*

182 Esa habilidad le mereció a John Richbough, dj en Nashville, el mote de “El creador de hits” [The Hitmaker].

183 En 1969, el 4% de los negros era analfabeto. Casi un millón de personas.

mi vida de muchas maneras. Escuchando ciertas voces te sentías conectado. La radio era un lugar de reunión, era como ir a una reunión sin tener que estar físicamente allí” (Washington George, 2002: 43). En ese sentido, no es de depreciar la importancia de la radio (y, veremos, también de la televisión) en la construcción de negritudes como comunidades imaginarias.

Además de esas figuras del *acompañamiento radial y la comunidad imaginaria*, esa reunión podía asumir formas más assemblearias. Aún si las canciones y los artistas no necesariamente traficaban discursos políticos explícitos, la música podía servir para *dar consistencia a una atmósfera* donde se respiraban otro tipo de elementos y de la cual el dj era el animador principal. El ya mencionado Georgie Woods fue un buen ejemplo de ello: sentado en su cabina en la zona Oeste de Philadelphia solía detener los temas que estaba pasando para hablar del Movimiento por los Derechos Civiles. Algunas veces Georgie pasó del estudio a la calle: en 1963 se encargó personalmente de alquilar colectivos y ofrecer asientos a sus oyentes para ir a la Marcha en Washington. Años después condujo un programa de televisión que presentaba un público racialmente integrado, algo poco usual por entonces, mientras cooperaba con la NAACP de Philadelphia para “*presionar sobre las radios para que contraten negros*” (Billboard, 1974d: 4), remarcando así la relación entre nuevos géneros y trabajadores de la música. Antes de Woods había existido Al Benson, un dj que también combinó la divulgación y las acciones culturales con gestos políticamente más explícitos. Nacido en Mississippi, desarrolló su carrera profesional en Chicago donde, además de dj, fue promotor y dueño de un sello discográfico a través del cual editó compilaciones de los temas que ponía en su programa, remarcando cierta *forma reticular* de la vida económica de los djs. No le fue nada mal: fue la primer personalidad de la radiofonía negra en tener un sueldo de seis cifras y ser llamado “*El Padrino de la Radio Negra*”. Desde allí también predicó la palabra de Dios, luego de ordenarse como ministro, y la de la política, colaborando con el Movimiento por los Derechos Civiles. En el temprano año de 1956, Benson decidió volver a su natal Mississippi de un modo casi inimaginable: alquiló un avión con el cual sobrevoló varios condados con el objetivo de lanzar impresos de la Ley de los Derechos Electorales, una problemática que pocos años después sería columna vertebral de las políticas de SNCC en ese estado (Williams, 1998). El ejercicio de esos mismos derechos electorales hizo que, hacia 1977, el dj Douglas “Jocko” Henderson fuera candidato al Congreso Nacional por el Segundo distrito de su ciudad natal, Philadelphia.

En este mismo sentido, las crónicas del estallido del barrio negro de Watts en Los Ángeles en 1965 cuentan que seis meses antes de la explosión social que dejó treinta y cuatro muertos, innumerables saqueos y mil edificios destruidos, Nathaniel “Magnificent” Montague, un disc jockey proveniente de New York y Chicago, comenzó a trabajar en KACE-FM. Enseguida intentó

instalar la expresión “*Burn, Baby, Burn*” como una manera más moderna de decir “Así se hace”. La usaba entre canción y canción, para ensalzar los temas que pasaba. Una noche de estallidos, la policía golpeó a un negro borracho; la muchedumbre se hartó y la frase, hasta entonces un remate radial, mutó: “*Ese miércoles, un adolescente enfervorizado gritó la frase. Rápidamente se volvió un grito de guerra entre los agitadores. A medida que los negocios, propiedad de blancos, ardían, el grito de 'Burn, baby, Burn' bajaba por las calles de Watts*” (Stahl, 2009). Desde entonces, la expresión se coló como abreviatura de un estado de ánimo racial y social. Años más tarde, Magnificent Montague recordaba los sucesos:

Nadie más les estaba dando una voz: ni la NAACP, ni los pastores, ni los otros djs de mi radio. Pero, al igual que con una canción, les tenés que dar un estribillo que acepten. No vana hacer nada que no quieran hacer. La iglesia negra les decía que estaba mal prender fuego. Yo no haría eso. Yo sabía lo que estaba sintiendo la gente. Se sentían débiles y sabía que los tumultos los estaban haciendo sentir fuertes pro una vez en sus vidas (...) No era una rebelión contra una política o ley en particular, sino contra la debilidad (2003: 78).

Sobre ese fondo, Magnificent pronunció aquellas palabras que terminaron corriendo de boca en boca.

En esa coyuntura donde la presencia social y mediática de los negros se afirmaba, Ira Thatcher aseguraba que “*es absolutamente dudoso que las radios soul estén limitadas a una audiencia exclusivamente negra*”. En efecto, estas nuevas presencias y canales mediáticos funcionaron como condiciones para el “crossover”, una ventana fundamental para los blancos hacia la nueva cultura musical negra, que Billboard reconocía abierta a finales de los sesentas, en un artículo sobre las nuevas radios negras donde se leía que “*WWRL y otras radios negras están ejerciendo una gran influencia en la música que pasan las radios de pop y música actual*”. Tal como recuerda Shelley Stewart, una leyenda de la radiofonía en Birmingham (ciudad en la que había apoyado al Movimiento por los Derechos Civiles en los conflictos de 1963), la visibilidad de las nuevas músicas negras colaboraron en “*empezar a derrumbar barreras raciales mucho antes que la política. Las razas se comunicaban a través de la música, la radio negra era aceptada y disfrutada por al comunidad blanca*” (en Washington George, 2002: 56).

A pesar de la euforia integracionista de Stewart, el derrumbe de las barreras fue parcial en varios sentidos: sólo una porción de la población blanca se acercaba a la música negra, su inclinación por la misma abarcaba un puñado de artistas y, finalmente, el derrumbe de barreras tenía una dirección única, puesto que no era posible encontrar presencias negras en radios blancas. Dentro de estos límites, la radio efectivamente cumplió una función de *aproximación de audiencias y públicos racialmente diversos*, un fenómeno que no se había dado ni se daba (ni se daría durante estas décadas) en otros medios de comunicación. En ese sentido, la radio fue clave en el crossover

porque, tal como afirmó Portia Maultsby en una entrevista, “*podías segregar lugares, pero no podías segregar las ondas radiales*” (BBC, 2008). Esa libertad del éter difundió la música negra de un modo, hasta entonces, inédito, propiciando una nueva *audibilidad social* que permitió nuevas formas de encuentro entre la música negra y las audiencias blancas.

De acuerdo a William Barlow los djs tuvieron bastante que ver en este proceso, puesto que “*las personalidades radiales negras que introdujeron a los blancos al r&b fueron una revelación, sus estilos salvajes y la música que pasaban cambió la radiofonía mientras cautivaban una audiencia multirracial*”. Es imposible no remarcar que Barlow cree necesario (otra vez) definir como “salvaje” al estilo negro, cuando lo cierto es que estaba plagado de recursos, entonaciones y joyas poéticas que no se ajustan a la idea de arrebatos pasional o sencillez irreflexiva que acarrea la idea de salvaje. Más allá de esa recaída, Barlow -un dj blanco- recuerda sus años de juventud en la Columbus State University del estado de Ohio, a finales de los cincuenta, cuando

un compañero de la Universidad me hizo escuchar la radio negra y a 'Doctor Bop', el dj favorito de los negros de la universidad en ese momento. Doctor Bop rimaba y decía ocurrencias con maestría. Su show musical de la tarde era famoso por su lunfardo pirotécnico y sus discos de soul estridentes. La música y el lenguaje fueron una revelación para mí (Barlow, 1999: 76).

La experiencia de Barlow fue compartida por otros jóvenes blancos, que convirtieron a las personalidades radiales negras en modelos a imitar en las radios *underground* blancas de finales de los años sesentas. En ese sentido, la radio fue una suerte de paradójica forma de confluencia racial en torno a la música: mientras tecnológicamente permitía un acceso y circulación de la información musical mucho más dinámica y fluida, por otro lado, en oposición a las posibilidades que daba un concierto o un encuentro físico, el aislamiento que permitía operativizó prácticas de escucha musicales (e identificaciones) que no necesariamente alteraban el mapa de la segregación y el racismo en sus formas más amplias y estructurales. Subvirtiendo la frase de Maultsby se diría que se podían desegregar las ondas radiales pero eso no necesariamente suponía una desegregación de los lugares o las relaciones raciales. De esa forma, el soul y el funk pudieron constituirse, a diferencia de los géneros anteriores (como el gospel), como música negra capaz de saltar barreras y ser escuchada masivamente *más allá del enclave racial* pero sin que el propio enclave racial desapareciera. Las diferentes formas de racialización de sus discursos que vimos en los capítulos anteriores dialogaban con este panorama de los medios de comunicación. Esa suerte de *voyeurismo mediatizado* resultó ser un aspecto fundamental, que analizaré más adelante, de las formas de mercantilización de la cultura negra que viabilizaron estos nuevos géneros musicales,

A diferencia del mundo discográfico, que permitió una mayor cantidad de emprendimientos negros¹⁸⁴, la situación patrimonial respecto a la propiedad de las emisoras radiales cambió muy poco

184 Otro actor económico importante que vivió de la bonanza de estos géneros fueron las disquerías de música negra. O

a lo largo del período. Una y otra vez, en revistas musicales, empresariales y periódicos, se repetían las mismas fotos: una banda, un dj, un promotor negro aparecían firmando acuerdos o contratos laborales con dueños de radios, casi siempre blancos. Como había sido en el pasado (y lo sería en el futuro) la estructura racializada (o, mejor, racista) de la propiedad de los medios de comunicación caracterizó a las radios negras del período: los blancos continuaron siendo los dueños de casi todas las emisoras: en 1964, sobre un total de 5400 sólo 9 emisoras tenían dueños negros, lo que arrojaba un porcentaje de 0,16% (US Department of Commerce, 1970)¹⁸⁵; en 1972, es decir, luego del período más álgido de los movimientos de lucha, con unas clases media y alta negras más numerosa que nunca, tan sólo 17 radios sobre un total de 6830 estaban en manos afroamericanas. Estadísticamente, un irrisorio 0,25% para una población que alcanzaba el 10% del los habitantes del país (Warren, 1992c: 8). Estos números se complementaban con el hecho de que la contratación de un locutor negro para una radio orientada al público blanco era una absoluta quimera. El escenario, pues, presentó *radios para negros hechas por negros y controladas por blancos* y una ausencia total de negros en radios para blancos. Y aunque Billboard vociferara en 1965, en el marco de las políticas de inclusión y acciones afirmativas impulsadas por el gobierno federal, que

la industria de la radio se está reuniendo para apoyar la campaña 'Las cosas están cambiando' a favor de la igualdad de oportunidad laborales. Una estación detrás de otra no sólo ha anunciado su apoyo sino que ha indicado que se han unido al esfuerzo nacional de parte de la industria privada de convencer a los miembros de las minorías de que las oportunidades laborales iguales son una realidad. (1965l: 1).

lo cierto es que muchas de esas cosas que “estaban cambiando” no cambiaron demasiado. Lo que Billboard no estaba interesada en ver (ni mucho menos en mostrar) era que la desigualdad de oportunidades no brotaba de la desinformación y la incredulidad ni, menos aún, de una supuesta sordera afroamericana, sino de activas estrategias de segregación y control propietario blanco.

Previsiblemente, este flanco económico de las radios negras incidió diversamente en sus formas y devenires. De un lado puede colocarse a ciertos dueños blancos que dejaban un espacio de movimiento amplio. Como hemos visto con Georgie Woods o Al Benson, muchos djs negros que trabajaban en radios de propiedad blanca tenían un perfil de activismo cultural o militante. Fuera por motivos comerciales como por afinidades políticas, sus compromisos políticos no necesariamente ponían en juego sus puestos de trabajo. Del mismo modo, la música circulante no recibía excesivos condicionamientos. De otro lado, se ubican aquellos que no estaban interesados en ningún tipo de autonomía negra. Una de las formas de resolver el asunto tenía que ver con la *supresión* por la vía del ahogo financiero y la adquisición, tal como informaba Ebony en relación a una carta que

bien lo desarrollo cuando hablo de los sellos o bien menciono que no lo haré pero lo dejo claro.

185 Tres de ellas pertenecían a un mismo dueño: James Brown.

Ron Johnson, *mánager de KALF SOUL RADIO en Mesa, Arizona (en las afueras de Phoneix)*, nos escribió para decirnos que la reacción local está tratando de comprar la radio para echar al soul de Phoenix. Johnson está intentando desesperadamente juntar los 50.000 dólares que le permitan mantener al soul en la ciudad. (Ebony, 1976d: 45).

Un gesto que evidenciaba que para el racismo más rancio la posibilidad de que la negritud se volviera un buen negocio era menos importante que impedir su existencia social. Podían comprar una radio como operación de imposibilitamiento. Argumentos similares a los que expuso James Brown en ocasión de unos juicios millonarios llevados adelante por la Cámara de Comercio que lo despojarían de dos radios propias: “*haciendo eso lograron silenciar a una de las voces más fuertes y vitales de las que le hablaban a los Estados unidos negros*” (2008: 187). En estas experiencias, como en otras instancias de lucha por las ondas radiales, la defensa de una empresa comercial afroamericana podía ir más allá de la defensa de sus propietarios para convertirse en la defensa de un proyecto cultural o, al menos, de la posibilidad de visibilidad y audibilidad social (Blackwelder 2003, Davis, 2011).

En otras ocasiones se eludían ciertas canciones por motivos políticos y de imagen. Tal fue el caso de WSL, una radio blanca de Chicago que se rehusó a pasar el tema de The Impressions *We're a Winner* (1968), una canción que festejaba la unidad negra y la supuesta elevación política y social del momento en estrofas como la siguiente:

We're living proof in alls alert / That we're two from the good black earth / And we're a winner / And everybody knows it too / We'll just keep on pushin' / Like your leaders tell you to / At last that blessed day has come / And I don't care where you come from / We're all movin' on up (movin' on up) / Lawd have mercy / We're movin' on up (movin' on up)

La canción destilaba orgullo racial, aunque se cuidaba de entrar en terrenos de antagonismos. Era, más bien, una canción alegre. Definitivamente menos frontal y rencorosa que *Say it Loud!*, editada por James Brown al año siguiente, que invitaba a morir de pie antes que vivir arrodillados. No obstante sus filos redondeados, WSL no aceptó la canción de Mayfield y compañía. Sin dudas, la coyuntura de la ciudad, con tumultos, estallidos y una dura noche de represión policial durante la Convención del Partido Demócrata de ese mismo año, influyó para que la emisora buscara distanciarse de lo que estaba sucediendo en las calles.

Junto a esas líneas de censura total o parcial iba otra, que se llevaba bien con las decisiones arbitrarias pero no con la supresión: la de la *explotación intensiva* de los trabajadores negros y de la música. A la hora de los pagos, Shelly Stweart, la ya mencionada dj de Birmingham, sostenía a finales de los sesentas que “*a pesar de tener los ratings más altos y la popularidad en la zona, mi color de piel impidió que recibiera el dinero y el reconocimiento que merecía de parte de la radio en la que trabajaba*” (George Washington, 2002). Con excepción de los djs estrella, los trabajadores radiofónicos negros no estaban por fuera de las lógicas discriminatorias a la hora de los sueldos. Y

así como con los trabajadores, el producto “música negra” también era objeto hiperexplotación a la hora de decidir qué, cómo y cuándo una radio ponía a circular cierta obra. Respecto a este punto, oyentes y trabajadores negros solían quejarse de que sus patrones blancos utilizaran las canciones abusivamente, con objetivos meramente comerciales. La intensidad de los cálculos contables vencía otras preocupaciones evitando, así, que criterios diferentes de selección tuvieran lugar en la programación. Muchas radios solían priorizar a los grandes nombres (y sus promesas de ventas) por sobre los desconocidos y recién iniciados (Ward, 1998), haciendo más profunda aún la huella del camino de los hits. De eso se quejaba Jerry Boulding, de WCHB-AM (Detroit) cuando afrontó el problema de pensar “los enigmas que enfrenta la música negra”:

los dueños blancos de las radios negras en muchos casos quieren manejar las cosas como en una plantación. Por este tipo de dueños, las radios se están volviendo meras cajas de resonancia de hits, impidiendo la difusión de otra música (Williams, 1975b: 42).

A pesar de la analogía, la denuncia servía también para medir un cambio: si durante la esclavitud los esclavos estaban atados a la producción de una mercancía física, el algodón, ahora “la nueva esclavitud” tenía que ver con una producción inmaterial, expresiva, a la que había sacarle la mayor ganancia posible. Algo de eso parecía destilar la denuncia de Ray Caviano, un empresario y promotor de London Records (el sello, entre otros, de Al Green), según la cual “*las radios universitarias no le están dando la debida atención al soul*”, un motivo que revelaría el racismo de las emisoras. Pero la demanda de Caviano, antes que un alegato integrador o universalista, suena más bien al intento de un interesado directo en colocar sus productos (Billboard, 1972c: 26). Que la denuncia haya aparecido en Billboard refuerza la sospecha. En ese sentido, si el racismo más rancio procuraba, como vimos, proscribir la expresión musical negra en los medios, un sector nada desdeñable del empresariado blanco presionó por la presencia de esa música en el espacio mediático. Este rasgo dificultaba una disposición hacia los oyentes que fuera más allá de su condición de audiencia consumidora; así, la agenda estética quedaba subordinada a la agenda comercial. Y la negritud, más que en un *nombre* aglutinante, se convertía en una *marca*.

Los párrafos finales de este apartado los merecen las radios de propiedad negra. La mayoría de ellas (como vimos, muy pocas) cumplían funciones sociales y de integración barrial posibles gracias a sus públicos oyentes de soul y funk (Davis, 2014). Muchas veces la radio era la ocasión de articular una retórica comunitaria con una lógica comercial que llamaba a comprar música negra y, por tanto, a frecuentar disquerías, a consumir en lugares amigables y hospitalarios, a gastar dinero en aquellos sitios donde “te pudieran contratar”. En ese sentido, en un contexto de baja propiedad y capacidad de decisión, la radio negra fue uno de los medios de comunicación donde *el acto de*

consumo se podía leer como un potencial acto de fortalecimiento comunitario (Davis, 2011). En Durham, Carolina del Norte, WDUR organizaba recitales con bandas totalmente desconocidas como *Charlamaine*, *Brother Yusef & Friends*, *Rich Roberson* o *Liquid Pleasure*, oxigenando la existencia de grupos que de otra manera no alcanzaban las ondas radiales.

Pero, del mismo modo que con las discográficas, que el dueño fuera negro no garantizaba un lazo comunitario. Incluso podía convertirse en la ocasión de comprobar que las diferencias de clase se imponían sobre las solidaridades raciales. Muchas veces, debajo de las retóricas comunitarias que se enunciaban al aire, se movían lógicas comerciales indistinguibles de las de cualquier otra radio. Una cosa era llamar a “comprarle a negros” y otra, muy diferente y compartida con otros actores económicos, era invitar a “comprar negro”, en el sentido de una retórica comunitaria e imágenes de negritud que se conformaban en función de prestar servicio a la venta de cualquier tipo de mercancías (Davis 2011, Gonzaba 2012).

El caso de las radios de James Brown es ejemplar: la estrella compró tres emisoras (WRDW, en Augusta, Georgia; WJBE en Knoxville, Tennessee y WEBB en Baltimore, Maryland) enfatizando la importancia de la independencia económica negra como condición para la vida política y social de la población afroamericana (Brown, 2008). Sin embargo, no parece haber pensado demasiado en la independencia del resto de los negros: sus radios estaban tan orientadas a ganar dinero como cualquier otra, sin espacio alguno para otros discursos e intereses. De paso, “*los registros lo muestran como un propietario ausente*” (Fritz, 2009), lo cual refuerza la imagen de su desimplicación¹⁸⁶. Su cercanía y simpatía por la candidatura de Richard Nixon en 1968, un apólogo del capitalismo negro como vía de mejoramiento racial, estaba en consonancia con sus formas empresariales de gestión y en 1970, cuando la ciudad de Augusta estuvo al borde del estallido a causa del asesinato de un hombre negro por parte de la policía local, Brown fue a su radio con el Gobernador de Georgia, Lester Maddox, un personaje abiertamente segregacionista, para tratar de convencer a los negros que se quedaran en sus lugares, cosa que lograron, como en Boston dos años antes. Pero ni siquiera esas muestras de colaboracionismo (que, como vimos en el capítulo 10, no fueron sin consecuencias para la relación de Brown con su público negro) lo aseguraron frente una especie de ofensiva racista de destrucción expresada bajo la forma de un ataque fiscal: ante una serie de deudas de dudosa confección, Brown se vio obligado a vender la radio a blancos pocos años después de haberla comprado (Brown, 2008). Jamás pensó en resolver el problema implicando a otros negros.

Aquel 1968, demostró que incluso las afinidades políticas de las radios podían quedar relegadas

186 No fue el único gesto que encontró a Brown haciendo prevalecer el poder propietario sobre el poder negro: en marzo de 1970, a causa de una disputa por pagos y condiciones laborales, despidió a toda su banda.

ante intereses comerciales. Ni siquiera el reciente asesinato de su más importante vecino impidió que Jesse Blayton, el dueño de WERD, la radio localizada en el piso de abajo de las oficinas de Martin Luther King, vendiera la radio a unos empresarios blancos que modificaron absolutamente su orientación (Barlow, 1999); de esa forma, la música negra perdió uno de sus pocos canales de transmisión bajo comando negro. Dos años más tarde, el periodista Radcliff Joe publicaba un artículo en Billboard titulado “*Says black jockeys not paying dues*” en el que relataba que Hosea Williams, dirigente de SCLC, protestaba por “*los djs negros del país no proveían a sus audiencias negras con información pertinente sobre sus problemas básicos ni reproducían disco provenientes de compañías discográficas dirigidas por negros*” (Joe, 1970j: 1). Por presiones, por decisión o por interés, ni siquiera el eslabón máspreciado de la cadena radial negra podía considerarse seguro.

El temor por una frontalidad y una agresividad que pudieran hipotecar oyentes y ventas llevó a KSOL y KDIA, las radios negras de Bahía de San Francisco, a rechazar sistemáticamente las canciones de The Lumpen, la banda soul/funk de Panteras negras, y a la radio KDAY (de Redondo Beach, también en California) a desplegar una autocensura sobre lo que pasaba musicalmente por su frecuencia. El criterio, llamativamente, fue el de insuflar un optimismo pero, a diferencia de Mayfield y tantos otros, despojándolo de sus racializaciones o politizaciones. En un artículo publicado en Billboard en 1974 bajo el título “*Music is King at KDAY-AM*”, el director de programación de esa radio mostraba las cartas:

Tenemos el poder de alcanzar a mucha gente y lo hacemos. Pasamos música no amenazante. Música que te hará sentir bien, no música que te hará sentir la amargura. Esa es la razón por la que no ponemos Payback, de James Brown. Es un tema sobre la venganza y la violencia. Pasamos canciones con esperanza, donde el mensaje está más cerca de algo del tipo 'Sé que las cosas están mal pero estoy agradecido de lo que tengo'. (Gray, 1974e: 26).

Un mensaje que parece más cercano a la resignación que al optimismo. Estos frenos y oposiciones -estéticas, sonoras, discursivas- y sus motivaciones ideológicas -políticas, comerciales- revelan que, en un marco de intensísimas simpatías entre los radios y las nuevas músicas negras, hubo también espacio para conflictos y diferenciaciones, como una suerte de envés de la fuerza cultural de aquellos nuevos géneros.

La televisión, 1: la exposición marginal de las freedom songs

Respecto a la relación de los géneros estudiados con la televisión, dos cosas son ciertas. La primera es que, históricamente hablando, las freedom songs, el soul y el funk fueron los tres primeros géneros negros “nativos” de una época que ya contaba al televisor como dispositivo de

uso masivo. Blues, gospel, r&b, doo wop habían nacido cuando la televisión no existía o apenas se vislumbraban sus poderes. La segunda es que, como afirmaba un conductor negro de tv a principios de los años setentas, “*fue gracias el advenimiento de la radio negra que la gente negra puede ver programas de televisión orientados a ella*”. Aquella masividad y familiaridad mediática fue el caldo de cultivo de un salto hacia la visibilidad televisiva. Sin embargo, la televisión fue todavía más avara que la radio a la hora de desegregarse; sus cambios, además, se produjeron a otra velocidad. La editorial-queja de Ebony de junio 1963, según la cual “*No hay un negro conductor de un programa de noticias en una cadena nacional y, a pesar de que se considera a la gente de color 'entretenedores por naturaleza', ninguno tiene su propio programa de televisión*” (Ebony, 1963f: 87), sólo más tarde, y parcialmente, perdió su validez.

A pesar del perímetro blanco, y a diferencia del mutismo radial y la carestía discográfica, las freedom songs tuvieron cierta exposición televisiva. Incluso podría especularse que su utilización, cada vez más intensiva con el paso de los años, forzó un *desplazamiento* de las primeras narrativas televisivas sobre el Movimiento, abocadas a focalizar en casos individuales. En efecto, durante los primeros años la televisión se focalizó sobre individuos o pequeños grupos y dejó por fuera los procesos colectivos que se venían conformando desde 1955¹⁸⁷. Los negros en lucha aparecían, sí, pero desmembrados, casi como casos aislados. De esa forma, una supuesta democratización en el nivel de la exposición encerraba una gramática menos esperanzadora. Estas estrategias, que según Boyd subrayaban el escándalo moral y buscaban la simpatía poniendo en escena una imagen del “hombre contra la sociedad” o la razón contra el sinsentido, desconectaba al evento del movimiento social. Ese hombre o mujer

eran típicamente negros, 'víctimas innecesarias' de la segregación, y eran mostrados en silencio o impotentes o, en los casos en que se los dejaba hablar, solían ser personas que hablaban muy bien, educadas, serenas y con comportamientos de clase media. (Boyd, 2008III: 23).

Vale agregar que, por regla general, los blancos aparecían en posiciones que refrendaban una imagen unívocamente racista: sea como suprematista indignado, como funcionario público haciendo cumplir la ley o como espectador silencioso. Escasísimas fueron las oportunidades en esos primeros años en las que los blancos ciudadanos comunes salieron en televisión apoyando la desegregación. En la medida en que las freedom songs eran canciones cantadas en situaciones colectivas en las que el universalismo y el birracismo tenían su peso, aquellas estrategias de los medios de comunicación y los noticieros tendían a volverlas inaudibles.

No obstante, a pesar de que ninguno de los canales de televisión ni los numerosos

187 Por ejemplo, los sucesos de 1957 en torno a la integración escolar en Little Rock, Arkansas, que derivaron en semanas de furia racista, el desembarco de la Guardia Nacional y la constatación de que el suprematismo blanco sureño resistiría violentamente las novedades. Lo mismo podría decirse del caso de James Meredith en 1962, un joven negro que intentó inscribirse en la Universidad de Mississippi.

documentales producidos sobre el Movimiento durante sus años de existencia tematizó explícitamente las canciones, el registro mismo de los sucesos empezó a volver inevitable su inclusión. De hecho, aquella mirada individualizante recibió a las freedom songs como una posible respuesta de parte de los propios movilizados. Como hemos visto en el capítulo 7, las canciones construían unas visualidades e imágenes sociales de negritud que fueron en contra de esas narrativas televisivas, expresando la confluencia ciudadana, policlasista y birracial en una voz colectiva. Las marchas y su impacto mediático descansaron en parte en la música, en la presentación solemne, heroica, conmovedora, de los manifestantes, construyendo una ida y vuelta entre lo territorial y lo mediático sin el cual el Movimiento no hubiera tenido las estrategias ni la fuerza que tuvo. Las tomas panorámicas de marchas, la filmación de asambleas, el ruido de fondo de los reportajes y los informes, se convirtieron en plataformas audiovisuales involuntarias sobre las cuales se deslizaban las canciones del movimiento, provocando su *exposición marginal*.

Del otro lado de la lente y el micrófono, y preocupados por la imagen que proyectaban de sí mismos, las propias organizaciones y sus líderes “atentos a los medios” (Fayaz, 2010: 1) incorporaron sistemáticamente el canto colectivo como estrategia de presentación televisiva, de modo tal de aprovechar la presencia de las cámaras para instalar otras narrativas. Las famosas imágenes de la represión en Birmingham en 1963 incluían fragmentos de los momentos de tensión que se vivieron en la puerta de la Holy Baptist Church, cuando la policía local se hizo presente para detener a los manifestantes. El desfile de jóvenes que, frente a las cámaras de televisión, salían cantando *Ain't scared of your jails cause I want my freedom* y *I'm gonna let nobody turn me around* desde el interior de la iglesia hacia los camiones que los transportarían a las cárceles del condado colaboró en presentar al movimiento en su faceta más decidida y frontal. En una operación afín a la que hemos visto respecto al fotoperiodismo, ese gesto ligó, en las retinas y las memorias, la presencia de negros movilizados en las calles a la *omnipresente música* que ponían en escena, una imagen televisiva habitual durante los primeros años sesentas (Acham, 2004: 28).

En otras ocasiones fueron las propias situaciones de canto las que atrajeron las cámaras, deseosas de registrar esos momentos, quizá porque los sabían irrepetibles (Reed, 2005). Algo de eso tuvo lugar durante la Convención del Partido Demócrata de 1964, cuando los militantes de Mississippi no fueron habilitados para ocupar asientos adjudicados a la filial estatal del Partido en la designación de su candidato a presidente y vicepresidente para las elecciones generales de 1965 (a la postre, Lyndon Johnson y Hubert Humphrey). Rechazada su solicitud, los activistas permanecieron en el Hall del salón cantando *We Shall Overcome* y *This little light of mine* bajo la guía vocal de una de sus líderes políticas, la campesina Fannie Lou Hammer. Cuando el pequeño grupo comenzó a cantar *acapella*, las luces y las cámaras se posaron sobre ellos y los micrófonos se

acercaron.

De todas las exposiciones televisivas de freedom songs, probablemente la más resonante haya sido la transmisión en vivo a través de las tres cadenas nacionales de la Marcha a Washington de 1963. Ese 28 de agosto

El Movimiento por los Derechos Civiles alcanzó uno de sus más grandes momentos y su más significativo momento televisivo, cuando las tres cadenas (ABC, NBC y CBS) acordaron programar la transmisión en vivo y en directo de la Marcha por Trabajos y Libertad. Nunca antes las cadenas de televisión dedicaron tanto tiempo, fuerza de trabajo, tecnología y aceptaron resignar dinero de publicidad como en ese acontecimiento (Boyd, 2008I: 147).

Ese día las cámaras no se fijaron exclusivamente en el púlpito desde el que se pronunciaban los discursos sino que recorrieron las zonas bajas y los alrededores del parque. Allí, sentados en rondas, de pie con los brazos entrelazados, grupos negros o birraciales cantaban freedom songs tal como lo venían haciendo desde hacía unos años. Esos registros ayudaron a esparcir las freedom songs nacionalmente (Bradford, 2004: 33) y, con ellas, una nueva presencia política y social negra.

La televisión, 2: la exposición segregada del soul

Mientras las freedom songs en sí mismas se exponían marginalmente en la televisión, lo cierto es que una de las consecuencias de los movimientos de lucha y reconocimiento negro fue el cambio -lento- de las *condiciones de la televisión para las músicas negras comerciales*. A diferencia de la producción discográfica y la permeabilidad radial a la programación negra, el racismo y la exclusión se expresaron en televisión más firmemente aún que en el mundo de los sonidos sin imagen; y no sólo por razones económicas: como sucede en un encuentro personal, la televisión, al no tener modo alguno de disimular el color de piel, puso de manifiesto una nueva dimensión del *registro escópico del racismo* y, con él, un nuevo campo de conflictos que la radio y los discos no debían enfrentar (Acham, 2004, West, 1993).

Tal como afirma el cantante Smokey Robinson (integrante en los años sesentas de The Miracles, una de las bandas más exitosas de Motown) a propósito de la aparición en 1957 de Sam Cooke en el programa *American Bandstand*¹⁸⁸: “Ver a un negro en TV era todo un acontecimiento” (BBC, 2008). Y de un tipo tal, agrego, que a veces ni siquiera se registraba: desde principios de 1963 y durante algunos años Billboard publicó una lista de las apariciones en tv de músicos que, a pesar de las evidencias contrarias, no incluyó a ningún negro. Ese maltrato podía prolongarse frente las cámaras, ante las cuales las apariciones negras solían tener una *exposición acotada*. Merald Pip, integrante de *Gladys Knight and the Pips*, se indignaba recordando sus experiencias en televisión a comienzos de

188 Transmitido por primera vez en 1957, su conductor Dick Clark se convirtió en una de las piezas claves de la música popular de la época, organizando eventos y haciendo del rock blanco y el soul negro sus armas más poderosas.

los años sesentas, cuando

muchos conductores nos [negaban] el pedido de sentarnos en el panel. Una vez, un famoso conductor nos sacó rápidamente del escenario porque quería tener más tiempo para una estúpida conversación... ¡con un armadillo! (Ebony, 1973g: 43).

La celeridad se podía combinar con una fría indiferencia que, inocultable, delataba la tensión que generaba una presencia negra en un estudio de televisión. El periodista Claude Hall no pudo disimular su molestia a propósito del *Jonathan Winters Show* de febrero de 1967, cuando Winters

se bajó del escenario para dejar paso a Peaches and Herb¹⁸⁹. Los artistas de Date Records hicieron un enganchado de tres temas, incluyendo 'Two Little Kids'. Winters anunció que era su primera vez en TV (lo cual era falso) (...) Creo que su parte en el show fue demasiado apresurada. Winters parece haberlos puesto para atraer a un público adolescente pero no estaba contento de que estuvieran ahí y mostró prisa porque se fueran.

Hall, con cierta saña, remata: “Ed Ames [cantante y actor blanco], de RCA Victor, recibió mucho mejor trato” (Hall, 1968a: 20).

Pocos años después, a mediados de los sesentas, el panorama empezó a cambiar. El impulso del soul empezó a encabezar la multiplicación de músicos negros en televisión, un dato que llevó a Sue Clark, periodista y fotógrafo dedicado al género, a exclamar en un artículo dedicado a analizar la relación entre el género y la tevé: “¡Hay más soul que nunca dando vueltas por ahí!” para luego considerar las ventajas comerciales de su mayor televisación (Clark, 1969h: 24). Por entonces, una gran cantidad de talk shows (*Mike Douglas*, *Joey Bishop*, *Merv Griffin*, *Donald O'Connor*, *Dick Cavett Show*, *Johnny Carson's Tonight Show*) y de programas musicales le dedicaban espacio al soul: *Hollywood Palace*, *TAMI Show*, *Shindig*, *American Bandstand*, *Hollywood a Go Go*. Las invitaciones se incrementaban, como cuando el canal 10 de Philadelphia informó a distintos medios que lanzaría

un programa de variedades e información de una hora, los sábados a la tarde, titulado 'Lista Negra' y, para ello, está buscando cantantes, comediantes y músicos negros para las presencias invitadas. Matt Robinson será el conductor y productor del show. Jazz, rock, r&b, gospel y pop serán de la partida. Cualquier interesado puede comunicarse al 1215 TE 97000.

Entre la presión de la oferta y una mayor demanda de música negra hecha por negros, el desfile de artistas se volvió algo más numeroso y un foco de atención más intenso se depositó sobre ellos. Gracias a biografías, trayectorias, comentarios de sus obras y entrevistas adquirieron densidad, se consolidaron algunos nombres y renombres y se volvió cada vez más difícil la indiferencia, el desconocimiento o incluso los lapsus¹⁹⁰. Que el artista negro hablara y contara sus experiencias permitía presentarlo como *una persona más compleja* que su mero rol de entretenedor, aquél del que Merald Pip se había quejado. No producía el mismo efecto escuchar a Sam Cooke dedicándose

189 Un dúo de femenino/masculino de soul.

190 Como el que Ed Sullivan tuvo al presentar a James Brown en 1966, cuando increíblemente lo llamó Jim, dando la pauta de cierto desconocimiento de quien por entonces era uno de los principales artistas soul.

solamente a cantar que respondiendo una entrevista, como la que le hizo Dick Clark en *American Bandstand* en 1964; allí, ante la pregunta por “el secreto de su éxito”, el cantante respondió con mucha lucidez: “*El secreto es la observación, Dick. Si observás lo que está sucediendo y tratás de comprender cómo está pensando la gente, determinarás cuál es tu época. Pienso que siempre se puede escribir algo que la gente pueda comprender*” (Cooke, 1964). Lo mismo podría decirse de otros invitados que pasaron por el programa: James Brown (que bailó allí, en octubre de 1961, por primera vez frente a una cámara de televisión), Barbara McNair y Major Lance. Todos ellos llegaban al programa de Dick Clark encabezando charts, para hablar de sus vidas, sus carreras, sus sueños, para contestar preguntas del público presente y, como el resto de los artistas invitados, para estampar su firma en un libro de autógrafos que llevaba el registro de los que pasaban por el programa. La tendencia se hizo costumbre y fue imitada por otras emisoras de televisión y programas musicales: al respecto, Billboard creyó conveniente reconocer “elogiosamente” que

En su show de ABC, Dick Cavett tiene la política no sólo de exponer a los artistas sino de tratarlos como personalidades e incluso entrevistarlos. Entre otros ha tenido como invitados a B.B. King, Sam and Dave, The Edwin Hawking Singers, Smokey Robinson, Edwin Starr, Dionne y Dee Dee Warwick. (Billboard, 1964a: 6)¹⁹¹.

Probablemente, el programa más interesado en la *densidad humana* de los músicos negros de soul de los años sesentas haya sido *The !!! Beat*. El programa se producía en Dallas, Texas, una zona más afín al country que a la música negra, lo cual seguramente explique que jamás fue transmitido por la televisión de esa ciudad. Con una estética basada en tres colores (verde claro, verde oscuro y celeste), muy poca pompa, un estudio que disponía de tarimas sobre las cuales bailaban únicamente bailarines y bailarinas negras y conducido por el dj Bill “Hoss” Allen, un blanco asentado en Nashville, Tennessee, *The !!! Beat* fue transmitido durante todo el año 1966 (un total de 26 episodios). Presentó a una gran cantidad de estrellas del soul de renombre nacional y regional: Otis Redding, Little Milton, Esther Phillips, Joe Tex, Etta James, Carla Thomas, Barbara Lynn, The Mighty Hannibal, Joe Simon, Mitty Collier, The Bar-Kays, Percy Sledge, Garnet Mimms y Sam & Dave, entre otros. Junto a ellas, diferenciándose así del resto de los programas, *The !!! Beat* presentó también bandas desconocidas o de reconocimiento local: The Dolls, un trío femenino de Waco, Texas, el cuarteto masculino The Kelly Brothers, de Chicago, Cleo Randell (una cantante soul con muchas influencias bluseras) y Little Gary Ferguson que con sólo 6 años fue presentado por Bill Hoss como “*el más grande de los pequeños niños que conozco*”, mientras bailaba con un estilo James Brown, hecho de saltos, piernas abiertas y talones eléctricos (Wilonsky, 2012). El programa, según Marc Weingarten (2000) “*el show televisivo de soul más peculiar e interesante de la década por lejos*”, tuvo bastante repercusión y sirvió para marcar un camino que otros

191 El resaltado es mío.

aprovecharían pocos años más tarde: además de “interpretar” las canciones (en verdad, muchas de ellas era moduladas con los labios mientras una banda, a su vez, aparentaba tocarlas), los artistas respondían algunas preguntas, hacían chistes y conversaban con el conductor, rodeados de bailarines y bailarinas exclusivamente negras, mientras eran vistos por una teleaudiencia birracial.

Vistas en conjunto, todas esas incursiones del soul en la televisión muestran que el género funcionó como una fuerza musical que cuestionó los límites de lo que un artista negro podía expresar frente a las cámaras de televisión, al punto tal que Eliot Tiegel, un crítico -blanco- de música debió reconocer su propia desorientación ante esa irrupción: “*Uno de los mayores problemas para presentar al Soul en televisión es que no se sabe fácilmente cómo presentarlo*” (Tiegel, 1969h: 23). Sin embargo, a pesar de su irrupción, como reverso de esa *inédita visibilidad mediática* de la música negra, se podían detectar signos de un régimen de exposición signado por la segregación y el prejuicio, que se evidenciaron notablemente en dos protagonistas de las transmisiones televisivas musicales: los bailarines y el público en el estudio.

La mayoría de los programas no tenían un staff de bailarines integrados. Hecha la excepción de *The!!!Beat*, la regla general era la presencia exclusiva de bailarines blancos. *A Go Go*, *Shindig*, *Hollywood Palace* respondían a esa condición. *American Bandstand*, por ejemplo, se producía y transmitía para todo el país desde Philadelphia, una de las ciudades más importantes en términos de concentración demográfica y producción musical negra. No obstante su locación y masividad, el programa presentaba unánimemente bailarines italo-americanos del sur de la ciudad, alimentando así la acusación de propagar la discriminación *de facto* (Jackson, 2004: 14) y convirtiendo en una exageración la imagen ecuménica que un artículo del *Chicago Daily Defender* del 29 de octubre de 1960 daba del show, al asegurar que “*Dick Clark lleva a los artistas al show independientemente de su raza, color o credo*” (Chicago Daily Defender, 1960: 6).

Mientras la mayoría de los bailarines que aparecían en los programas musicales de televisión era blanca (y joven), cuando hombres y mujeres negras integraban el cuerpo de bailarines, simples pero efectivos mecanismos de segregación y ordenamiento racial del espacio se ponían en marcha. Esos mecanismos pueden verse en acto en el recital de Marvin Gaye para *TAMI Show* (1964), cuando el vocalista estaba comenzando a alimentar su fama como cantante de soul. En el momento de cantar *Can I get a witness?*, dos bailarinas negras, una a cada lado del cantante, inician una danza, a la que suman otros dos bailarines negros. Luego, los cuatro se retiran para que dos bailarines blancos hagan su parte.

Fue también el caso del programa *A Go Go*, producido en la televisión de Hollywood y transmitido a todo el país entre finales de 1964 y mediados de 1966. El programa se grababa en un enorme galpón en el que había distribuidas unas escaleras bajas sobre las que bailaban las

bailarinas, las por entonces famosas *Gazzarri Dancers*. Al fondo, un escenario regado de estructuras de andamio detrás de las cuales una pared de ladrillos vistos terminaba de dar un tono industrial. Allí, cuando The Impressions, Wilson Pickett, Smokey Robinson & The Miracles y una joven Aretha Franklin cantaron -es decir, hicieron la mímica mientras sonaba la canción-, una mujer y dos hombres negros bailaron juntos, rodeados por un grupo de bailarines blancos y sin entrar en contacto con éstos.

Esa disposición de los bailarines se expresó de una forma cruda y explícita en el programa *Teen Town*, dirigido por Robin Seymour, un famoso dj blanco que pasó, como Dick Clark, de la radio a la televisión. El programa se emitía en Detroit pero se producía en la vecina ciudad canadiense de Windsor (justo del otro lado de la orilla del río Detroit). Transmitido sólo durante 1965, *Teen Town* presentó a varios músicos de Motown (the Marvelettes, the Supremes, the Temptations, Smokey Robinson and the Miracles y Stevie Wonder). En uno de sus programas, Seymour invitó a Berry Gordy, el dueño de Motown, y dedicó la transmisión a una larga entrevista intercalada con números “en vivo” (es decir, de nuevo, mímicas). Además, provocó una excepción interesante: los artistas estaban rodeados por chicos y chicas blancos y negros que estaban sentados en el piso y, llamativamente, mezclados. Sin embargo, cuando llegó el momento de bailar “*Really say something*”, el hit de 1964 del trío femenino The Velvelettes, la mezcla rápidamente se disolvió. Los colores de piel primaron y ordenaron la distribución: parejas negras de un lado, parejas blancas de otro, indicando que cierta coexistencia no necesariamente tenía que llevar al contacto o la convivencia (*Teen Town*, 1965). Ese agrupamiento racial de los bailarines se repitió infinitamente en televisión, tal como recordaba el productor musical de Philadelphia Thom Bell: “*Podías llegar a ver negras y negros bailando juntos pero nunca verías a un bailarín negro con una blanco ¡Eso sí que no!*” (Jackson, 2004: 14). Cerca pero sin contacto: en los estudios de televisión, como en las leyes de segregación sureña y en la mentalidad racista en todo el país, el ordenamiento era el de “juntos pero separados”¹⁹².

De ese modo, hasta finales de los años sesentas, la inmensa mayoría de los programas televisivos de música que incluían negros lo hacían en términos de artistas y bailarines “profesionales”, mientras que la presencia de público afroamericano era excepcional y sujeta a normas estrictas de separación racial. Los programas y medios televisivos no sólo tendieron a dosificar la exposición de música negra en la pantalla sino a calibrar con precisión qué tipo de negros podían aparecer y cuáles no. Los artistas soul podían circular cada vez con mayor facilidad, amparados en las buenas ventas de sus discos, los (escasos) bailarines, en sus talentos; sin embargo,

192 Del mismo Robin Seymour, *Swinging Time*, transmitido en 1966 desde Detroit, tenía público integrado pero bailando separado.

ninguno de ellos, al levantar la cabeza en el escenario, vería negros sentados o bailando entre el público del estudio. En ese sentido, la regla común para todos los programas fue la de dar *visibilidad a las estrellas consagradas*, dejando no sólo al campo menos famoso del soul por fuera (salvo *The !!! Beat*) sino especialmente al público negro, a sabiendas incluso de que muchos de ellos seguían los programas por televisión (Hayes, 2005; Ward, 1998: 167). Fieles, así, a una larga tradición blanca de admirar y frecuentar a los músicos negros (o de escucharlos por radio) sin que ello desembocara en la destrucción de las barreras raciales más generales (Tucker, 2008), las escenas de artistas negros funcionando como “entretenedores” de público blanco se multiplicaron en la televisión. Una expresión extrema de esa característica se puede encontrar en una filmación de la televisión de Chicago de la canción *You waited too long* (1966), compuesta por Curtis Mayfield e interpretada por *The Five Stairsteps*, una de las bandas del sello Curtom. El registro muestra un lago con un muelle sobre el cual, chicos y chicas blancos tomaban sol en malla. Detrás de ellos, el quinteto negro cantaba vestido de saco y corbata (los hombres) y con un largo vestido (su integrante mujer), casi confundiendo con los mozos del lugar. La escena es impactante, su formato racista alude prácticamente al período esclavo o a una aristocracia con servidumbre. Fueron ese tipo de ocultamientos, segregaciones y discriminaciones las que hicieron de la televisión norteamericana, hasta los últimos años de la década de 1960, un territorio hostil para la nueva música negra.

Así, el soul, cuando llegaba a la televisión, era presentado desgajado de su público mayoritario y de su entorno racial. *Era una fiesta negra para otros*. La acusación que Leon Huff, el productor y dueño de *Philadelphia International Records*, disparó en 1973, según la cual “la mayoría de la prensa de este país está compuesta por gente que realmente no puede escuchar música negra” (en Jackson, 2004: 186) delataba el malestar pero perdía precisión: más ajustado sería decir que podía escuchar y ver músicos y hasta bailarines negros pero no integrar negros al público. En otras palabras, podía ver negros entreteniendo pero no negros entretenidos.

El acontecimiento Soul Train

Quizá debido a la consolidación del funk y sus racializaciones discursivas y visuales, hacia finales de la década de los sesentas este cuadro dio un vuelco significativo. Billboard, cuya preocupación por el mercado de la música la volvía una revista sensible a ciertos procesos y tendencias culturales, se preguntaba en 1969: “¿No será hora de que el soul tenga su propio programa de televisión?”. En una entrevista que dio a Phyl Garland en ese mismo 1969, Nina Simone parecía contestarle imaginariamente, doblando la apuesta: “Me gusta pensar que nuestra música está conduciendo la marcha actualmente. Es sólo una cuestión de tiempo que tomemos la

televisión también. Tomarlo todo. Estoy convencida" (Garland, 1969h: 158). Cuatro años más tarde, Kool & The Gang traducía en letra ese anhelo de visibilidad en *Hollywood Swinging*:

Hollywood Swinging / Hey, hey, hey / What ya got to say? / Hey, hey, hey / What ya got to say? / Hollywood / Hollywood swinging / Hollywood / Hollywood swinging / I remember not too long ago / I went to the theater / And I saw the Kool in the gang show / I always wanted to fit a band, yes I did / To sing my songs, sing my songs / And become a bad piano playing man / So here I am, here I am in this Hollywood city / The city of the stars, movies, women and cars / Well I guess, I guess I have to stay / Hey, hey, hey / What ya got to say? / What ya got to say? / Hey, hey, hey / What ya got to say? / Hollywood / Hollywood swinging / yea, that's what they're doin' / Hollywood / Hollywood swinging / Yea yea, Hollywood, that's how they're doin' it, Hollywood / I've figured all the swinging down, down in Hollywood / Moving, swinging down say / say, I like to do it / And Kool's got the swinging of the dance / Get down, get down in Hollywood / You know that Hollywood is swinging down, yea / You know that, you know that, you know that, you know that / Hollywood is swinging down

Algunos pasos ya se habían dado con el programa de televisión *Soul!*, producido en New York y transmitido por primera vez en 1967. Su productor era Ellis Haizlip, un negro ligado al *Black Arts Movement*, una organización con una fuerte impronta nacionalista cultural animada por escritores como LeRoi Jones, Nikki Giovanni, Maya Angelou y Toni Morrison, muchos de los cuales también pasaron por el programa. Emitido por la televisión pública newyorkina entre hasta 1973, con una interrupción en 1969 por falta de fondos, en su momento fue definido por Ebony como el "*único programa televisado nacionalmente de forma semanal que está orientado a la comunidad negra y es producido por negros*"¹⁹³. *Soul!* tenía un formato café-concert, con gente sentada alrededor de mesas, escuchando a las bandas en vivo, respondiendo a algunos estímulos, asintiendo en silencio, moviendo levemente la cabeza en las baladas soul y con mayor ímpetu cuando las canciones funky lo propiciaban. En ese sentido, el esquema estaba más cerca de un lugar tranquilo que de una fiesta, pero con un interesante acento puesto en las performances en vivo, un gesto que rompía con la frecuente mímica de labios que los músicos hacían en los programas televisivos. Además, todo el público era negro. Sin alcanzar masividad ni resonancia nacional, *Soul!* insinuó un camino que articulaba productores, artistas y público negro ocupados en hacer televisión.

Esta huella fue recorrida y profundizada decisivamente por el programa de televisión *Soul Train*. Dedicado desde 1968 exclusivamente a la nueva música y al público negro, alteró irreversiblemente el panorama signado por la presencia dosificada de los músicos y bailarines y la invisibilidad casi absoluta de negros como parte de la audiencia. A base de toneladas de soul y funk, el programa vino a confirmar una profecía vertida en Ebony a finales de los sesentas: según la cual *Si a los negros se les da la posibilidad, reaccionarán favorablemente a la televisión étnica tal como lo han hecho con la radio y las películas de Blaxploitation, en el sentido de opuestas a un 'mercado general' de radio y películas* (Ebony, 1969l: 34).

193 El elogio, sin embargo, era excesivo: otro programa pionero, *Like It is*, también estaba dedicado a la población negra de New York y, si bien orientado a las noticias y actualidad, desde sus inicios en 1968 había dado un espacio vital a la música negra (aunque, es cierto, no sólo al soul).

Vino, también, a convertirse en una alternativa televisiva al racismo que The Black Caucus describía en 1972: “los medios ven a los negros como intercambiables entre sí, imposible de diferenciar unos de otros (...) Este es el más profundo tipo de racismo, que niega todas las diferencias individuales” (Marable, 2002: 342).

A Don Cornelius, el mítico inventor, productor y conductor de Sou Train, le importaba la música negra tanto como las diferencias individuales. Reconocía no obstante un modelo blanco: su principal inspiración había sido *American Bandstand*, el exitoso programa de Dick Clark. A la idea de Clark, Cornelius le aplicó una suerte de decisión invertida: los bailarines y los presentes en el estudio fueron exclusivamente negros escuchando y bailando música negra:

Uno de los problemas por entonces era la falta de oportunidad de aparecer en televisión para los talentos negros. Era un medio que no mostraba a las minorías. Si las mostraba, lo hacía negativamente. Me molestaba y por eso busqué conseguir un lugar en la televisión. Quizá, pensaba, podía presentar a la gente negra de maneras positivas. (George, 2014: 75)

Y, a la manera de un manifiesto contra los prejuicios raciales (en este caso, más bien liberales), proseguía:

Hay una teoría que dice que los negros 'necesitan' programas históricos o culturales y no necesariamente entretenimiento. Quizá es eso lo que más necesitamos en el aire; sin embargo, no es necesariamente lo que los negros quieren. Y no podés forzar a la gente a aceptar cosas que no quiere, aunque sean buenas para ellos.

El efecto de Soul Train fue la emergencia de una especie de *exposición autosegregada* que modificó la formas de producir imágenes televisivas alrededor de la música negra¹⁹⁴. El programa marcó un hito, quebrando la invisibilidad del público negro, cuyas apariciones televisivas habían sido, como vimos, mediáticamente nimias. Soul Train redefinió la relación entre el medio y el público negro y, por transitiva, la relación de ese público con la música y con la imagen de sí mismo.

En un juego que combinaba espectacularización e identificación y orgullo racial, Soul Train fue un éxito inmediato en su Chicago natal. Don Cornelius lo recordaba así:

En cuestión de minutos cada persona negra de Chicago sabía del programa. Y no porque fuera un buen programa sino porque era de ellos. Sentían que había algo en la televisión diseñado para nuestra audiencia (...) La comunidad [negra] siempre estuvo allí y siempre trató a Soul Train como si fuera de ella. (George, 2014: 57).

El programa había comenzado tímidamente: durante el primer año sólo 7 repetidoras lo pasaban. Tres años más tarde 101 ciudades del país habían podido ver, semana tras semana, a The Isley Brothers, O'Jays, los ex-Temptations David Ruffin y Eddie Kendricks, Jermaine Jackson (uno de los hermanos de Michael), Stevie Wonder, Billy Paul, Harold Melvin & The Blue Notes, The Intruders, The Spinners, entre muchos otros. No se trataba de canciones reproducidas en la radio ni

194 Muchas de las cuales hemos visto en la Parte dedicada a las visualidades de la música negra.

apariciones esporádicas (como las que disfrutaban James Brown, Jackie Wilson o The Supremes en el programa de Ed Sullivan) sino de un programa semanal que le daba la oportunidad a cientos de grupos negros que, de otro modo, no tenían lugar. De hecho, tal como recuerda Walter Williams, de O'Jays, hasta la aparición de Soul Train, “*si eras negro y te volvías muy famoso, buscaban la manera de borrarle del mapa porque era todo un riesgo que el público empezara a pedir apariciones públicas*”. Si la fama se incrementaba y la banda se volvía una mina de oro, entonces *American Bandstand*, *Hullabaloo* y *Shindig!* abrían sus puertas, a regañadientes. “*Con Don, si tenías un hit en el chart de r&b, entrabas automáticamente*”. Su compañero de banda, Eddie, marca otro nivel de esa exposición, la del público: “*Soul Train era la oportunidad para los chicos negros del ghetto de hacer sus bailes y conseguir visibilidad*”. Esos bailes, analizados en los capítulos 5 y, sobre todo, 6, iban y venía entre las calles y los estudios.

En efecto, mientras los artistas hacían cola para tocar, la invisibilidad del público negro se esfumó como de golpe. Con Soul Train tomaron el centro de la escena, propiciando lo que Acham (2004) denomina una *hipernegritud*¹⁹⁵, un concepto que da nombre al pasaje de la invisibilidad televisiva a la hiperexposición. Por un lado, esa exposición se dio de un modo que replicaba lo aprendido en los programas de música blancos: antes de empezar o al terminar los números musicales, Soul Train le daba voz a los que no tenían voz al incitar al público presente a hacerle preguntas a los artistas. De esa forma, por primera vez, se podía ver a negros y negras comunes hacer preguntas en televisión, en otra operación que, delicadamente, dotaba de subjetividad y densidad humana a quienes eran objetos de escarnios y prejuicios. Por otro lado, Soul Train aportó un rasgo único de intensidadailable e invención estilística. Tal como reflexionaba el periodista Clayton Riley en un artículo para The New York Times,

*Los chicos son el show. Y mientras lo miro recuerdo lo mucho que Estados Unidos intentó robarle a los jóvenes negros su vitalidad y fuerza. Estas son las personas activas y vigorosas que los ancianos congresistas, sus propios cuerpos atontados hace rato en sus claudicaciones de todo tipo, quieren enviar a los dolores y la muerte de la guerra y la asistencia social (...) Soul Train captura el sentido de lo que puede llamarse política del cuerpo y la interacción, enfocada en el acto de bailar, en relación a una música diseñada específicamente para humanos en movimiento. Los mensajes enviados y recibidos en esta pista baile repleta de gente negra son, a la vez, complejos y libremente establecidos, sexuales pero no sólo eso, extravagantemente humanos en su fluidez, su gracia y su formulación atléticamente vigorosa. (Riley, 1973:)*¹⁹⁶.

Esos chicos y chicas hacían algo mucho más interesante que aludir torpemente al sexo, tal como sostenía abierta o solapadamente el prejuicio racista. En cambio, Soul Train fue la ocasión, el escenario, para la aparición de un público negro en acción, desplegando una gama de movimientos y decisiones coreográficas y de baile muy sofisticadas, que permitían presentar la complejidad

195 Una crítica posible al libro de Acham (2004) es que casi no menciona a la música y no considera su importancia en los cambios en la televisión norteamericana.

196 El resaltado es mío.

estética y la inventiva popular negra, algo explorado en los capítulos 5 y 6. Y aún si Don Cornelius afirmaba que la única responsabilidad del programa era *“presentar visualmente al mercado negro lo que estaban escuchando en radio y dar a los artistas una exposición que no tenían en otra televisión”* (Ebony, 1973: 76), parece ser más preciso decir que lo que hizo fue introducir a otra “mayoría silenciosa” negra en la pantalla. Esa mayoría podía tener la forma de una banda no muy conocida pero tenía, sobre todo, la forma de gente común bailando de las maneras más ocurrentes y vestida de las formas más imaginativas, coloridas y cambiantes. Un gesto de “historia contrafáctica” sirve para marcar la enorme influencia de la presencia televisiva en las visualidades funk: si no hubiera existido la televisión a color, estaríamos, seguramente, contando una historia muy distinta. Poder ver a esos músicos y a ese público vestido de esas maneras tuvo una incidencia enorme en la construcción de nuevas imágenes de negritud. El funk trajo los colores, todos los colores, a la música negra; los esparció y diseminó. Y lo hizo en gran medida gracias a la televisión y Soul Train: *“Soul Train era estilo negro personificado (...) Mostraba a la negritud en su esencia funky. Era, como sugería su slogan, el 'Tren con más onda de Estados Unidos'. (...) Le mostró a una generación qué quería decir ser cool”* (Boyd, 2008III). Para ello, tramó alianzas entre música, imagen televisiva y estilo que Cornelius, en una entrevista aparecida en Billboard a mediados de los años setentas, con el programa en su apogeo, sinceraba como estrategia respecto al público-bailarín presente en el estudio:

Buscaba tan sólo gente que se viera bien ante las cámaras y que pudiera bailar bien. Eso era todo lo que pedía. Pero una vez que estuvimos aquí, en Los Ángeles, nos dimos cuenta que la juventud, la población de Los Ángeles, era mucho más que eso. Era fascinante verlos. Tenían los cuerpos, los rasgos faciales, el pelo, el movimiento. Tenían cosas que no es fácil encontrar. De donde vengo [Chicago] la gente que se ve bien no quiere aparecer en televisión. Era gente que probablemente no debería estar en televisión pero quería estar en televisión. Cuando llegamos a L.A. toda esa gente que debería estar en tv quería estar en tv. Había mucho glamour, mucha invención, mucha creatividad.(en George, 2014: 78)

Esos negros y negras partieron en dos la historia de la televisión y la música negra construyendo, por primera vez, una ida y vuelta entre las pantallas y las zonas de producción y consumo por fuera de ellas. Soul Train caminó entre la difusión y la invención, convirtiendo a las noches de fiesta negra en un programa de televisión y al programa de televisión en un guiño común para todas las fiestas funk del país.

Fue “un transmisor de estilos”. Los espectadores *“se pasaban los sábados a la mañana aprendiendo de música, de cultura del baile, de todo”*; luego, por las noches, iban a las fiestas a imitar o perfeccionar lo que habían visto horas antes (Questlove, 2013). De esa forma, diseminando estilos, estéticas y bailes, y a diferencia de todos los programas musicales anteriores, *“llevó al foro público de la televisión un aspecto de la vida pública negra”* (Acham, 2004: 60) al tiempo que hizo posible una nueva relación entre la comunicación televisiva y la cultura musical popular

afroamericana.

De la mano de Soul Train (y sus reverberaciones) el soul y el funk ocuparon un lugar inédito para la historia musical cultural afroamericana. Más aún, construyeron un territorio. Ya no sólo sus músicos sino también los públicos negros ganaron una nueva fuerza¹⁹⁷. En ese sentido, mucho más que otros programas (como por ejemplo, las telenovelas y los humorísticos, en los que se detiene Acham, 2004) y zonas de la producción cultural, las nuevas músicas fueron puntas de lanza para el ingreso de la multitud negra en el panorama televisivo.

Asumiendo, con Ramsey Jr. (2003: 44), que una singularidad de este período ha sido la consolidación de los medios masivos de comunicación como uno de los principales “sitios de construcción de la raza”, es posible decir que en ese sitio las freedoms songs, el soul y el funk tuvieron un rol importante puesto que protagonizaron una remodelación, siendo materiales de nuevas presencias, es decir nuevas visibilidades, negras en los medios de comunicación. Como nunca hasta entonces, la música negra (y, por ende, la negritud) se convirtió en una experiencia mediatizada que reveló nuevas potencialidades y conflictos.

Trazar este mapa ha requerido entrar en el estudio de varios agentes. Allí, he podido mostrar que en la producción discográfica, como en la programación radial, ciertas distancias entre la música producida en organizaciones políticas y sociales y la música denominada comercial se revelaron más amplias que en las estéticas musicales o las visualidades puesto que, a pesar de haber llamado la atención esporádica de sellos importantes, las freedom songs apenas existieron en el circuito de distribución comercial y difusión musical¹⁹⁸. Motivos comerciales pero también estético-musicales fundamentaron ese vacío mediático que, dicho sea de paso, encontró un alivio en la televisión.

Por el lado del soul y el funk, he expuesto una historia diferente. La producción discográfica indica que estos fueron años dorados de las discográficas independientes (de propiedad negra y blanca) pero también que la bonanza y la inscripción masiva de la música negra atrajo nuevos agentes: las corporaciones de la música, cuyas estrategias frente a esa masificación incidieron en las derivas de aquella (George, 1988). En ese sentido, el soul y el funk protagonizaron una serie de modificaciones fundamentales en las relaciones del negocio de la música con la música negra, lo cual queda evidenciado al analizar no sólo la vida discográfica de ambos géneros sino a su aliado clave: las radios negras. Baluartes en la intersección entre empresa comercial, agencia cultural y

197 No obstante, a diferencia de los sellos y las (pocas) radios, la propiedad de los medios televisivos fue absolutamente blanca.

198 En mi relevamiento de Billboard, la principal revista del *music bussiness* estadounidense, en el arco 1951-1980 no encontré una sola mención a freedom songs.

canales comunicativos orientados a la población afroamericana, pero escuchados también por blancos, las radios fueron la zona privilegiada de las nuevas músicas negras, participando activamente en la asignación de sentidos a esos nuevos sonidos y produciendo incluso una nueva locución (una nueva voz) negra: el disc-jockey.

Otras fueron, como he intentado resaltar, las condiciones de televisación. Por un lado, aún sin recibir atención focalizada o exclusiva, las freedom songs aparecieron en tanto elemento de las instancias de movilización política. De esa forma, ausentes en la radio y marginales en la distribución discográfica, el entorno político televisado las hizo audibles a públicos lejanos e incidió en las maneras de aparecer del Movimiento por los Derechos Civiles. Por su parte, el soul y el funk revelaron patrones diferentes: hasta finales de los años sesentas dominó la pantalla una exposición segregada, caracterizada por la aparición de artistas y, ocasionalmente, bailarines mientras el público negro estaba completamente excluido. De esa manera, el registro televisivo repetía una vieja modalidad racista de vinculación: presentar a los negros como entretenedores y no como entretenidos (Tucker, 2008). No obstante, ese régimen de visibilidad mediática cambió desde finales de los sesentas, cuando una serie de programas de televisión musicales modificaron radicalmente la forma de presentar la música negra. El análisis del más importante de ellos, *Soul Train*, me ha permitido caracterizar lo que denominé una *exposición segregada autoafirmada* (puesto que sólo había artistas y público negro), una operación que implicó una nueva forma de ver a los artistas y de resolver la invisibilidad de la audiencia negra. Estos fenómenos hicieron de *Soul Train* una caja de resonancia de innovaciones visuales y estilísticas.

Capítulo 12.

Compre negro: la música negra como vía de una nueva mercantilización de la negritud.

La revolución de los consumidores

En su libro *The Conquest of the cool*, Thomas Frank (1997) despliega una explicación histórica de las nuevas formas del consumo y la publicidad en Estados Unidos durante los años sesentas ligando su emergencia a un agotamiento, a finales de la década anterior, de las representaciones masivas del comprador y a una afinidad con (y no una mera cooptación de) la denominada contracultura. Significativamente, Thomas no destaca nunca el importante papel que cumplió la cuestión negra en esa renovación: durante esos años los negros habían estado en movimiento, luchando por lograr igualdades sociales y políticas que siglos de dominación les habían negado. Entre ellas, poder acceder al consumo. Tampoco analiza (de hecho, ni siquiera menciona) las nuevas visibilidades y visualidades de la música negra, las cuales, a mi entender, fueron decisivas en la renovación de los discursos publicitarios, del mercado de consumo y, por tanto, del elemento mercantil en la construcción social de negritudes. Este capítulo pretende, pues, incursionar en esa zona poco explorada, analizando el modo en que las negritudes vehiculizadas por los nuevos géneros incidieron en las transformación del mercado de consumo y sus racializaciones.

En principio, hay que decir que ese mercado había estado creciendo desde el comienzo de la década del cincuenta y que, hacia mediados de los años sesentas, la población afroamericana en Estados Unidos alcanzaba un ingreso anual cercano a los cien billones de dólares, por el cual su poder de consumo (redistribuido asimétricamente en términos intrarraciales) se volvió un foco de atención y atracción comercial. El fenómeno, que se mantuvo *increscendo* hasta finales de los setentas, hizo de la música una de las mercancías privilegiadas en la recepción del *black dollar*: los negros gastaban, proporcionalmente, más que cualquier otro sector en la compra de vinilos y artefactos de reproducción sonora. Si en lo que va del capítulo he hablado de las dimensiones comerciales de los géneros negros, de cómo suscitaron la aparición de nuevos actores institucionales y económicos en radios, discográficas y producción televisiva, es momento de avanzar sobre los modalidades y discursos de aquellas dimensiones y sobre cómo se convirtieron en productores de subjetividad negra. Puesto que, efectivamente, la dimensión comercial y publicitaria incidió no sólo en la venta de música negra sino, y esto de un modo inédito por intensidad y complejidad, en la construcción de nuevas negritudes.

En ese sentido, como ningún género musical negro anterior, el soul y el funk irrumpieron en el mercado no sólo como artefactos estrictamente musicales sino como *una nueva gramática* para

los consumos negros. Estos veinte años vieron desplegarse un proceso por el cual las empresas y comercios (negros y blancos) pasaron de “*enunciados e imágenes que apuntalaban un interés negro en la desegregación a promover un 'mercado del soul' que ensalzaba la cultura y las costumbres negras*” (Weems, 1998: 81). Ese mercado del soul se apuntaló decisivamente en la música. Los géneros se convirtieron en “atmósferas sociales”, estilos de vida, tribus urbanas, incluso cosmologías que, producidos en la sociedad más mercantil de la historia por su principal minoría racial, tuvieron efectos significativos en sus relaciones con el mercado. En ese sentido, sus tonalidades emotivas, sus sonidos, sus estéticas y visualidades dieron energía a ese cuerpo que comenzaba a articularse y cuya eficacia histórica modificó para siempre las relaciones de los negros consigo mismos y con el consumo cultural racializado.

Incluso las freedom songs, inaudibles en radios, escasas en discos e intermitentes en televisión, tuvieron capacidad de inscripción publicitaria. Aún si esas canciones, como vimos, no fueron bienes de consumo masivo, las estéticas y los discursos acuñados en el mundo de los sonidos del Movimiento (y, por transitiva, en el de las experiencias políticas negras) reaparecieron años después en las publicidades de los sellos que, volcados al soul y el funk, explotaron las vetas de la seriedad militante y el “black and proud”. Aquí, como en los volantes y afiches de los freedom singers, podían verse publicidades que trabajaban sobre una imagen de *compromiso militante*, austeras y solemnes. Por ejemplo, las de Larry Saunders para su disco soul *Free Angela* (1973), un homenaje a la militante e intelectual, por entonces presa, Angela Davis y el dibujo de una marcha callejera que ilustraba la publicidad de *No, No, No/Right On Be Free* (1970), un joven coro de veinte personas llamado *The Voices of East Harlem*. Allí podía verse el título del disco como si fuera una bandera política llevada por dos personas. Ellas, como el resto de los manifestantes, visten pantalones y camisas de jeans, exhiben afros y caminan aplaudiendo y cantando. No es fácil encontrar otra tapa tan explícitamente militante como ésta.

Por su parte, los textos que formaban parte de los anuncios publicitarios pagados o promocionados por las discográficas podían sonar analíticos y celebratorios como en *Sounds*, la columna de la escritora Phyl Garland en *Ebony* durante parte de los años sesentas y setentas, o punzantes y provocadores, como cuando King Records editó *Say it loud! I'm Black and I'm Proud* y elaboró un aviso que aprovechaba las diferencias cruciales en los modos de nominación y autonominación racializadas y, de paso, subrayaba algunas tensiones intrarraciales que el Poder Negro venía azuzando: “*Sabemos que un dj negro [Negro] no va a poner este disco. Sabemos que un dj de color [Coloured] no pasará este disco ¡pero todo dj negro [Black] pasará este disco!*”.

En esa línea de *articulación comercial de la protesta negra*, las alusiones a las políticas del

Black Power estuvieron presentes en las publicidades. Tanto Al Green, como George Clinton y Eddie Kendricks se fotografiaron en poses y escenografías que referían directamente a algunas famosas imágenes de Huey Newton, secretario general de Panteras Negras. Gene Chandler, por su parte, montó una escena guerrillera en la tapa y los afiches de difusión de su disco *Outlaw* (1970) mientras el sello Avco promocionaba a The Stylistics con un puño cerrado y la exclamación *Sales Power!* (Billboard, 1971), una operación discursiva que enlazaba mercado racializado, movimientos político-raciales y música negra. Ese mismo nudo fue el que artistas como Billy Paul, Syl Johnson, Stevie Wonder, O'Jays, Chi-Lites o Isley Brothers ataron con fuerza, para saltar a la fama o reforzar su presencia en las altas cumbres del éxito a base de canciones con contenido político y social. Por ejemplo, en *Living for the city* (1973), Stevie Wonder describía la dura realidad de la vida de las masas negras empobrecidas:

A boy is born in hard time Mississippi / Surrounded by four walls that ain't so pretty / His parents give him love and affection / To keep him strong moving in the right direction / Living just enough, just enough for / the city / His father works some days for fourteen hours / And you can bet he barely makes a dollar / His mother goes to scrub the floor for many / And you'd best believe she hardly gets a penny / Living just enough, just enough for the city / His sister's black but she is sho 'nuff pretty / Her skirt is short but Lord her legs are sturdy / To walk to school she's got to get up early / Her clothes are old but never are they dirty / Living just enough, just enough for the city / Her brother's smart he's got more sense than many / His patience's long but soon he won't have any / To find a job is like a haystack needle / Cause where he lives they don't use colored people / Living just enough, just enough for the city / Living just enough For the city / His hair is long, his feet are hard and gritty / He spends his love walking the streets of New York City / He's almost dead from breathing on air pollution / He tried to vote but to him there's no solution / Living just enough, just enough for the city / I hope you hear inside my voice of sorrow / And that it motivates you to make a better tomorrow / This place is cruel no where could be much colder / If we don't change the world will soon be over / Living just enough, just enough for the city!!!!

El tema, que estuvo primero en los charts de soul y alcanzó a estar entre los 8 primeros del Hot 100 de Billboard, sirve como índice de la aceptación de líricas políticas y confirmaba lo que Al Bell, el director ejecutivo de Stax, el gran sello de soul de Memphis, opinaba al respecto de Black Power: “*fue algo más que un buen slogan político pero también fue un buen negocio*” (en Questlove, 2013). La música en tanto producto, poéticas e imágenes fue esencial en el devenir comercial de la política racial negra.

La música como recurso publicitario

Junto a estas figuras de barricadas o denuncialistas existió una multitud de figuras cuya presentación publicitaria trabajaba el orgullo y la afirmación individual y colectiva en claves menos militantes y más introspectivas y personales. Muchos de ellos han sido mencionados a lo largo de la Cuarta Parte de esta investigación. Vale aquí agregar que la promoción comercial acentuaba la venta *no tanto de un sonido como de una experiencia*, una identificación, un modo de estar en el mundo.

El tono agradecido y el foco puesto en los artistas y su dignidad, forjaron los elogios que Atlantic Records dedicaba a muchas de sus presentaciones (las de Aretha Franklin, por citar un caso). Capitol Soul, por su parte, ponía el Soul a la venta [*“Soul for sale”*] ofreciendo discos de Tavares, Nancy Wilson y Monomono mientras que Columbia presentaba los discos de sus artistas soul y funk O.C. Smith, Earth, Wind & Fire, Herbie Hancock, Labelle, Minni Riperton asegurando que estaba “Lidiando con los sentimientos” [*Dealin' with fellin'*]. En ese sentido, el discurso publicitario respecto a las nuevas músicas negras fue y vino entre las emociones y el orgullo, entre lo individual y lo colectivo.

Pero el efecto de dichos géneros en ese discurso excedió largamente su condición de *objeto publicitado*. Si, tal como afirma Boyd:

reflejando los incrementos en los estándares de vida, en las oportunidades educacionales y la fuerza de las migraciones durante los años cincuentas y sesentas, el mercado negro se fue volviendo más redituable y los productores televisivos y los sponsors tuvieron que empezar a considerar el nuevo valor de esa audiencia, sus intereses, sus deseos de consumo. (2008I: 169).

la música apareció entre las principales fuerzas para darle forma y cauce al público negro en tanto consumidor. En ese sentido, las nuevas músicas negras no fueron sólo un producto comerciable sino, y este es el verdadero rasgo del período, un *recurso publicitario* que irradió su poder en otras direcciones: la promoción comercial y las estrategias de ventas, la moda, las representaciones sociales. Las formas publicitarias entraron, así, en un momento de redefinición. Y no por autocrítica empresarial sino porque lisa y llanamente las anteriores habían perdido cualquier tipo de poder de interpelación. En lugar de niños negros comiendo sandías, granjeros sureños, serviles mujeres negras y hombres ingenuos o brutales, se resaltaron *formas más afirmadas y complejas* que aludían diversamente a la integración, la autoafirmación cultural, la vida negra urbana contemporánea. Y, con ellas, a sus músicas. En efecto, como nunca antes con ningún otro género musical, las *freedom songs*, el *soul* y el *funk*, considerados en el amplio sentido de sonoridades, visualidades, performances, mundos imaginados y mundos narrados, se convirtieron en una herramienta de mercado capaz de marcar el pulso del consumo popular negro y de convertir a la cultura afroamericana en un espacio de rentabilidad económica, tanto para el capitalismo negro como, en los últimos años de esta investigación, para el corporativismo blanco. Como en otras zonas de la vida afroamericana en la publicidad también rigió la idea de *nuevos sonidos para nuevos negros*.

Si, como hemos visto, las visualidades construidas en las freedom songs, el soul y el funk formaron parte de un proceso de reconfiguración de las *imágenes socialmente disponibles* respecto a las experiencias de la negritud en Estados Unidos, es preciso agregar aquí que las mismas fueron, simultáneamente, agentes y efectos de una renovación profunda de la relación entre negritud y mercado de consumo. En ese sentido, la novedad de estos nuevos géneros no fue la

comercialización de la música negra, un fenómeno que venía desde los años veinte (Abbot and Seroff, 2002), sino su participación en la estructuración del mercado en clave de proveedor de estilos de vida racializados (y, claro, musicalizados). Tal como recuerda un fan de James Brown: “*Recuerdo sus camisas satinadas y púrpuras, sus zapatos de taco, sus botas bajas... Queríamos eso. Recolectábamos tomates, duraznos y uvas y con ese dinero nos comprábamos nuestra ropa a lo James Brown*” (Vincent, 2014: 98). Y el propio James Brown alimentaba el proceso de consumo; entre sus emprendimientos figuraba una sociedad con Donald Warden, un jugador de fútbol americano retirado, para la creación de “Estampas Black & Brown”, que comercializaban imágenes del rostro del cantante. Así, en la construcción de referencias de ciertos artistas con ciertos productos, en el uso de sus poéticas e imágenes para avisos gráficos y en la explotación de sus visualidades para la presentación de experiencias e imágenes de negritud donde la vida de consumo mercantil ocupaba un lugar significativo, lo que se vehiculizó a través de estos géneros fue, por primera vez, *una negritud de mercado, una negritud consumible*, que no cargaba con las formas previas de racismo, estereotipización y miradas peyorativas.

Por ejemplo, el léxico producido alrededor de las nuevas músicas negras funcionó como materia prima para la venta de casi cualquier cosa. Adjetivos, sustantivos y expresiones que significaban a las freedom songs, el soul, y el funk se filtraban en los comerciales: *Movement, Deepness, Freedom, Power, Beautiful, Groovy, Funky, Hip, Take Care of Bussiness, What's up Homie G Funk? Feel Tha Funk', Brothers & Sisters*, etc. O bien las ideas de emotividad y energía imputadas diversamente a las freedom songs, el soul y el funk (y exploradas en la Tercera Parte) se suturaban a bienes y objetos de consumo, como cuando la cadena de comida chatarra McDonald's recurrió al *Get Down*, una expresión bien propia del funk, para incrementar su presencia en el mercado negro de comidas rápidas o cuando Aretha Franklin fungía como cara visible de los anuncios de la marca de cosméticos Fashion Fair que solían aparecer en Ebony. En ellos La Reina del Soul era fotografiada en la intimidad de su habitación, o de su camarín, testimoniando:

Muchas de mis canciones son sobre gente enamorada. Ahora me he enamorado de Fashion Fair. Fashion Fair es la mayor bendición que puedo concebir para una cantante después del Soul.

Poniendo en equivalencia una música, un estilo y una mercancía, ligando las expectativas (y profundidades) emotivas del género con la capacidad de amar un producto cosmético, Franklin hacía oscilar al soul entre el elogio de su sensibilidad y su explotación comercial.

Esa relación entre una persona, una emoción y un producto tomó también formas en entidades “impersonales”. Por ejemplo, en la *North Caroline Mutual Life Insurance*, la misma que vimos reemplazada por Motown hacia mediados de los sesentas del trono de la empresa negra más poderosa del país. En los anuncios de sus nuevos paquetes de servicios y pólizas de seguros en

1974, la compañía pareció cerrar un ciclo al ligar sus propias palabras al lenguaje de la música negra, afirmando que ofrecía “*A Soul and a service*” (Ebony, 1974g: 76). Esta idea de una *empresa con emociones*, que recurría a las ideas y representaciones de la música negra para diseñar su imagen y su discurso, permitía construir *una imagen sensible de mercado*, alimentando los cambios que estaba atravesando la publicidad, a través de los cuales abandonaba la idea de vender un objeto o servicio para vender una experiencia, una sensación, un afecto. En ese sentido, el soul y el funk, en tanto géneros a los que se les imputaban capacidades expresivas y emocionales múltiples, pueden ser vistos como una fuerza cultural que dotó de nuevos elementos estéticos y semánticos al mercado de consumo.

Junto a esta estructura de las emociones, en la prensa y los periódicos hubo espacio también para el énfasis mercantil en la convivencia y el festejo grupal. Podía ser algo poco innovador, como la familia nuclear típica (sólo que funky) que la marca de jeans Wrangler decidió poner en escena como parte de su campaña en 1975, o podía estar un poco más atento a la actualidad de la sociabilidad y las relaciones. En esa línea, fue invocada la expresión “*Different strokes for different folks*”, inventada por Sly & The Family Stone para su hit de 1968, *Everyday People*. La línea en cuestión formaba parte de una letra que se proponía marcar cierto patetismo de las pequeñas diferencias y narcisismo, la necesidad de aprender a vivir juntos y la celebración de la diferencia y la diversidad colectiva:

Sometimes I'm right and I can be wrong / My own beliefs are in my song / The butcher, the banker, the drummer and then / Makes no difference what group I'm in / I am everyday people, yeah, yeah / There is a blue one / Who can't accept the green one / For living with a fat one / Trying to be a skinny one / Different strokes For different folks / And so on and so on / And scooby dooby dooby / Oh sha sha / We got to live together / I am no better and neither are you / We are the same, whatever we do / You love me, you hate me, you know me and then / You can't figure out the bag I'm in / I am everyday people, yeah yeah / There is a long hair / That doesn't like the short hair / For being such a rich one / That will not help the poor one / Different strokes / For different folks / And so on and so on / And scooby dooby dooby / Oh sha sha / We got to live together / There is a yellow one / That won't accept the black one / That won't accept the red one / That won't accept the white one / Different strokes / For different folks

Esa diversidad podía tener otras acepciones. *Annie Green Springs*, una de las marcas de vinos “*más baratas que podías comprar por entonces*” (Galen, 2014), decidió echar mano promocional de la buena situación del funk y de Sly y recurrió a la expresión que, extraída de la canción de la familia Stone, se había vuelto parte de la jerga popular. Como cuando la freedom song *We shall overcome* se convirtió, de canción, en bandera para las manifestaciones, la frase de Sly se podía leer como bajada de una fotografía en la que se presentaban tres parejas negras: una sofisticada/aristocrática (vestida en un estilo Roarin' Twenties), otra nacionalista cultural (con todo el arsenal de vestimentas y accesorios identificables con los africanismos en boga) y otra en el punto de encuentro de una exponente de la *sisterhood* y un *pimp/hustler* afeminado (vestidos con

colores brillantes, tacos y botas, en una línea más hippie que afro). La imagen, como la letra, proponía cierto multiculturalismo (vale aclarar: intrarracial) o, mejor dicho, un pluralismo de mercado: la gente -común- negra trazando diversos itinerarios de consumo y estilo y confluyendo, a su vez, en el gusto común por el vino (Ebony, 1975h: 19). A pesar de que algunos se lamentaran, marcando que "*el movimiento negro no es un espectáculo para ser aplaudido desde afuera. Lo decimos porque el movimiento corre el riesgo de volverse un deporte para ser visto*" (Ebony, 1972e: 87), el "voyeurismo de la liberación" estaba desplegando una potencia considerable y su combustible era el consumo.

Respecto a la radio, hemos visto el papel fundamental que cumplieron los djs en relación a la difusión de los géneros negros, sea en términos promocionales como, más ampliamente, en el entrelazamientos de modos de hablar y géneros musicales. "*han sido ustedes quienes inventaron La lengua del soul*", les dijo Martin Luther King en una reunión. Y fueron ellos, también, quienes dotaron de una nueva voz (impregnada de aquél soul) al mercado negro: sus anuncios, sus retóricas, sus juegos de palabras alimentaron el espacio publicitario dedicado al consumo afroamericano. "Le enseñaron a una generación cómo ser cool", dice Kenneth Gamble en el audiodocumental *Going Black. The legacy of Philly Soul Radio* (Mighty Writers, 2014). Ser cool era también acceder a ciertos productos: así, entre canción y canción desfilaban anuncios de vestimentas, cosméticos, alimentos, disquerías y menciones a negocios locales como lavanderías, restaurantes, bazares.

Pero no fue la radio sino la televisión marcó un significativo quiebre histórico al respecto (Peretti, 2009: 176)¹⁹⁹. Con un giro complejo que involucró presiones sociales, fuerzas económicas, avances raciales y reflejos conservadores, la utilización sonora de la nueva música negra como recurso publicitario tuvo que ver con su articulación no con el principal medio negro (la radio) sino con ese otro espacio mucho menos amistoso en términos de inclusión. A través de ese proceso, el mercado de consumo negro asumió una forma inédita: si hasta el momento, como sucedía con el público, el consumidor negro había sido supuesto pero nunca interpelado como tal, desde entonces la negritud se convirtió en un interlocutor de la publicidad televisiva.

En 1968, Billboard tomaba nota de esa novedad, que resonaba con la que hemos visto respecto a los músicos, el público y la televisión por esos mismos años: "*Las barreras raciales están siendo quebradas en televisión por artistas, compositores y arregladores negros*". La conclusión aclaraba algunos motivos para un cambio como ése: "*Esto no es porque los sponsors se estén volviendo más liberales sino porque el consumidor negro ha dejado de comprarles. No es sino hasta hace poco que el artista negro puede aprovechar el campo de los avisos*" (Billboard,

199 El proceso, sin embargo, fue menos masivo de lo imaginable. Tal es así que recién en 1999 NAACP firmó con NBC un acuerdo para incrementar la presencia negra en la publicidad.

1968d). No obstante, el diagnóstico no parece correcto: el consumo negro nunca retrocedió respecto a las mercancías producidas en empresas blancas, antes lo contrario (Weems, 1998). Lo que sucedió fue que los cambios en los modos de autorrepresentación de la población negra pusieron en evidencia la necesidad de ciertas modificaciones con el objetivo de ganar (o no perder) cuotas de mercado. De esa forma, la demanda de presencia mediática negra operó también como signo de transformaciones en las identificaciones publicitarias, tan necesarias para las dinámicas del consumo mercantil. Por ello, el editorial de *Ebony* era más lúcido en su análisis del cambio cuando afirmaba que “*Los sponsors están empezando a notar el poder de compra del mercado étnico y están empezando a ajustar lo comerciales a ese campo*”.

Esa percepción encausó mayores recursos financieros hacia la publicidad negra. En la corriente, las agencias de publicidad (la mayoría, como los medios de comunicación, bajo comando blanco) buscaron la música que mejor les conviniera. Por ejemplo, el soul, como en la promoción de pasteles frutales *Drake* de 1968, el primer aviso televisivo en incorporar negros. Producido por la agencia Needham, Harper & Steers de New York, el anuncio fue filmado en Harlem y protagonizado por una banda ficticia llamada *Nat Williams & The Dry-Dells*, compuesta por cinco jóvenes. Bañada en una pátina de espontaneidad, la propaganda comenzaba con los chicos de la banda dialogando entre sí, despreocupados, sin notar que había una cámara prendida. De pronto, Nat Williams se daba cuenta y se acercaba a la pantalla para contarle al espectador, casi un par en la reunión callejera, las maravillas del sabor y el precio de los pasteles. A modo de síntesis de esa alegría colectiva, el quinteto cerraba entonando una canción, un jingle, de soul de voces armonizadas que, así, se convertía en la primera huella sonora de un aviso televisivo negro (Needham, 1968).

Fue en ese contexto de acercamiento entre música negra y publicidad televisiva que, al año siguiente y bajo el título “*Memphis grabs ad world as the happening sound*”, *Billboard* anunciaba que la agencia Pepper & Tanner Inc. estaba haciendo “*un comercial de treinta segundos para radio y tv usando cantantes y músicos negros. El producto es Hot Shot Insecticide*”. La revista reponía el testimonio de Wilson Northcross, vicepresidente de Pepper & Tanner, quien percibía el hecho como una tendencia naciente de vinculación comercial con la nueva música negra: “*El mundo de la publicidad está descubriendo repentinamente el potencial de venta que envuelve el Sonido de Memphis. El sonido de Memphis es, básicamente, soul*”. Soul, habría que agregar, referenciado fuertemente al sello Stax, el cual por esos años disfrutaba de enorme reconocimiento. Northcross, entusiasmado con el panorama que se abría frente a sus bolsillos y sus oídos, señalaba que el de *Hot Shot* no era el único aviso que la agencia estaba creando con música negra: “*Pepper & Tanner ha terminado un aviso en versión soul de Thunderbird Wine*” (Hall, 1969f: 24).

Mientras Billboard anunciaba en 1974 que el cantante soul Brenton Woods estaba haciendo “su primer serie de comerciales para radio y televisión para la cerveza *Burgermeister*, usando una orquesta de dieciocho músicos” (Weber, 1969d: 1), un informe sobre los comerciales de 1975 de la pequeña agencia Barnum Communications Inc. informaba que el reconocido cantante Lou Rawls, quien había cantado unos spots radiales para el producto de limpieza *Cold Power Detergent*, había decidido dar un salto hacia las pantallas al año siguiente con una serie de publicidades para la famosa cervecería Budweiser. Además de aportar su cuerpo, su voz y su fama, Rawls compuso unos jingles muy funkys en los que se lo veía paseando por entre los grandes edificios del Mid-Manhattan, ofreciendo una enorme sonrisa, con un estilo hombre-de-negocios que “reflejaba la conciencia [de Budweiser] de la creciente segmentación de mercado en la comunidad negra” (Weems 1998: 111). Tan bien le pagaban por esos avisos que, en sus conciertos, los cantaba. Frontal y cínico afirmaba que: “A la gente que me ha criticado por venderme le contesto que para una compañía que factura tres billones de dólares al año ¿vendería cualquier cosa!”. De esa euforia vendedora, un ejecutivo de cuentas de Darcy-Mac Manus & Marcius (la agencia a cargo de las publicidades de Budweiser) aportaba una análisis del potencial comercial que encarnaba el cantante: “Rawls aparece como una imagen que revela al consumidor negro y la importancia que el mercado de consumo extramusical comienza a tener respecto a la música” (Robinson, 1978j: 112).

Con ese salto novedoso, extramusical, que la música negra dio al pasar de objeto publicitado a recurso publicitario para la venta de otras mercancías, la cultura del consumo incorporó un nuevo abanico de nombres, sonidos, atuendos y palabras mientras que el mercado participaba más activamente en la imputación de sentidos a esas músicas racializadas. Allí entraba la saga de publicidades que en 1971 los Jacksons 5 hicieron para AlphaBits, unos cereales para niños y adolescentes que venían con formas de letras. En los anuncios televisivos (una serie de cuatro) se veía al quinteto desplegando su estética funky de enteritos ajustados multicolores en escenarios urbanos, aristocráticos y espaciales. Jugando a los piratas, haciendo chistes entre ellos, saludando a su paso desde un auto descapotable (Jackson 5, 1971). El jingle, una pieza del típico soul popeado que los caracterizó, la compusieron ellos mismos y, de paso, lo vendieron como EP bajo la firma de su sello, Motown. De esa manera, se articulaba banda, género y mercancías promocionadas cuya amalgama, a su vez, retornaba como disco a la venta. Los Jackson 5 fueron, como pocas, una banda capaz de convertirse en una marca multiproductos: no sólo fueron el más exitoso grupo de la historia de Motown sino que diversificaron su talante alegre y aventurero en revistas exclusivas, cómics, muñecos y dibujos animados, entre mucho otros²⁰⁰. En ese sentido, funcionaron como un

200 La historia de Jackson 5 y su mercantilización extramusical ayuda a comprender la deriva posterior del icono del pop: Michael Jackson.

pionero avatar negro de una incipiente industria ligada a la música popular contemporánea: el merchandising.

Una negritud consumible

Ya hemos hablado de Soul Train, de su enorme poder como difusor de las nuevas músicas negras y, más ampliamente, de las estéticas y estilos que caracterizaron a las nuevas negritudes. Sin embargo, el rol del programa no se agotó en esas características sino que las vehiculizó económicamente, desde su condición de producto mediático orientado al mercado. Por ello, cuando Nelson George, preocupado por *despegar lo negro de lo comercial para poder sostener una idea de música negra acorde*, se refiere a Soul Train como un espacio de “alegría negra” (2014) olvida la otra cara del fenómeno. La alegría, por supuesto, no faltó jamás pero no fue lo único que estructuró el espacio de Soul Train. Los productores del programa y los dueños de las cadenas televisivas, además de la alegría negra, vieron *a través* del programa no sólo el éxito comercial que los nuevos géneros estaban propiciando sino la enorme ocasión de beneficios latentes en la cultura musical y visual popular negra. En ese sentido, el programa sirvió para acentuar el quiebre en *la cultura del consumo negro*, llevando a nuevas alturas y lógicas la mercantilización de la condición minoritaria y, con ella, la *relevancia del componente de mercado en la construcción social de negritudes*.

El programa tuvo un efecto revelador para muchos, incluidos los empresarios que, hasta ese momento,

eran incapaces de reconocer la necesidad de la televisión orientada a minorías y no parecían impresionarse por el notable número de negros, latinoamericanos y jóvenes blancos que rápidamente se estaban volviendo fans de Soul Train. (George, 2014).

Esa novedad lo convirtió en lugar de alto impacto para las estrategias de mercado, las publicidades y, por ende, para la configuración de un nuevo consumidor negro. Cuando en 1971 se convirtió en un programa de transmisión nacional, Charles Stern, representante de la agencia caza-talentos con la que trabajaba el programa, no podía ocultar su entusiasmo comercial (como tampoco evitar la palabra profética):

Soul Train es uno de los primeros shows musicales en dar respuesta a la necesidad de muchos publicistas de llegar al mercado negro. Antes de Soul Train, los shows que incluían negros los utilizaban como conductores o invitados. Usualmente estaban mezclados con blancos. Ciertamente la exposición era buena para el artista pero no había garantías de que la audiencia fuera negra.

Como vimos anteriormente, tampoco el público negro tenía lugar en aquellos programas pero, aseguraba Stern, “*Soul Train está apuntando a esa audiencia y creemos que lo va a lograr*”. La confianza se expandió hasta tocar el bolsillo de algunas empresas importante: Johnson Products

y Sears, dos de los sponsors del show, decían estar concentrando todos sus esfuerzos en los quince mercados locales que, juntos, englobaban al 80% de los consumidores negros del país. De esos quince mercados, Soul Train podía ser visto en siete en 1971 y en los 15 dos años más tarde.

Al respecto, si en el capítulo 9 he hablado del peinado afro al momento de pensar las visualidades ligadas al funk, es momento ahora de presentarlo como una interesante y poderosa operación de mercado. Cuando Robin Kelley (1987) asegura que “*el Afro demuestra el grado de implicación del soul con las fuerzas del mercado*” es preciso comprender que lo que se presentaba como “auténtica” cultura negra era tanto una experiencia de creatividad individual como el producto de fuerzas mercantiles y de la apropiación comercial de estilos urbanos. Una confluencia sintetizada en una publicidad de *Duke Natural!*, un acicalador para el pelo, “*para hombres que lo llevan como es*” (Ebony, 1969i: 9), que revelaba la paradoja esencial del afro (y, con ella, el cruce entre subjetividad racializada y mercado): para usar el pelo natural había que comprar un producto. Puesto que, agregaba Miss Clairol, otra marca de líquidos y cremas para el cabello, “*No importa lo que digan, ¡la Naturaleza no puede hacerlo sola! Y porque ese estupendo look natural es todavía el look más deseado, todo lo que hagas debe verse natural, natural, natural. Este es el arte de Miss Clairol*” (Essence Magazine, 1970k)²⁰¹. De esa forma, lo auténtico quedaba ligado a una mercancía y, por transición, la negritud se depositaba en un bien de consumo. En el afro, pues, habitaba el orgullo racial tanto como un buen negocio. O, más precisamente, *el orgullo racial como un buen negocio*. Y eso no necesariamente suponía conflictos o dilemas de identidad racial: de hecho, Robin Kelley indica que: “*pocos consumidores veían su participación en el mercado como un atentado a la autenticidad de su cultura negra*”.

Si el afro fue un peinado y una mercancía, entonces Afro Sheen fue su posibilidad material más lograda. La línea de productos, comercializada por Johnson Products (una empresa de Chicago, ciudad natal de Soul Train), se centraba en una crema que permitía dar volumen, modelar y fijar el cabello de forma tal de lograr construir el afro. A pesar de llamarse “natural” el afro suponía un gran trabajo de modelación, mantenimiento, etc. Quizá tanto o más que alisarse el cabello al modo caucásico, sólo que con connotaciones simbólicas diametralmente opuestas dado que, como decía uno de sus anuncios televisivos, “*tu natural expresión de orgullo se expresa más bellamente con Afro Sheen*”. Esa alusión al orgullo racial fue recurrente en las apelaciones al consumidor negro, demostrando que ciertas retóricas comunitarias podían favorecer y no perjudicar las ventas. En un juego interesante, la estrategia para individualizar consumidores e incrementar las ventas, fue

201 Vale aclarar que “el arte de Miss Clairol” había cambiado con el tiempo. En 1964, D. Parke Gibson, su publicista, tenía objetivos que no incluían al afro: “*Diez años atrás, Clairol sólo vendía dos tonos de sus colores en el mercado negro: el terciopelo negro y el sable marrón. Hoy vende todos sus colores y sus ventas se incrementaron hasta alcanzar el 5.5% del total. Clairol sabe que el mercado negro es prioritario para los peluqueros y estilistas*” (SCLC, 1964).

proveer un trasfondo cultural comunitario que marcara una pertenencia. Sobre ese trasfondo el afro podía evocar la seriedad de un militante, la alegría de un bailarín, el humor de joven, diferentes figuras emotivas del orgullo. De igual modo, la importancia de lo natural (mejor dicho, de una naturalidad artificial) generó una industria gigante de peluquería y derivados: shampoos, cremas, fijadores, abrillantadores, peines y peinetas, accesorios, etc, de la que Afro Sheen llegó a controlar el 80% de las ventas (Weems, 2000). De esa manera, el afro fue un vehículo de dinamización de un sector del mercado de consumo negro nada despreciable. Allí, justo donde los spots echaban mano del afrofuturismo, de la historia del abolicionismo de Frederick Douglass o hablaban de Reina Africanas y de militantes orgullosos de sus afros tanto como de sus posiciones políticas, estaba Don Cornelius y su Soul Train: de un lado del mostrador, para mostrar a cientos de hombres y mujeres negras que bailaban ostentando sus peinados y ser el primer programa en publicitar los *Johnson Products* por televisión; del otro lado, para recibir un trato especial del señor George Johnson, quien colaboró financieramente con el programa. El tándem *Soul Train-Afro Sheen* funcionó perfectamente, tanto que no sólo “*Afro Sheen le dio a los televidentes de Soul Train publicidades con las que podían relacionarse directamente*” sino que, desde 1972, año en que los productos comenzaron a invertir en el programa, a 1974, las ventas de Afro Sheen y derivados pasaron de 17 a 30 millones mientras que el programa mismo se convertía en un faro de la cultura musical negra.

Considerando ese tipo de entrelazamientos con sponsors, empresas, agencias publicitarias y mercados, George (2014) afirma que Soul Train agilizó como pocos artefactos culturales racializados lo que denomina “*una consecuencia no buscada del Movimiento por los Derechos Civiles*”: la construcción de un mercado juvenil negro. Sin embargo, cabe preguntarse si esa construcción fue una consecuencia absolutamente inesperada. En rigor de verdad, no lo parece, si se tiene en cuenta que desde los inicios del movimiento negro de lucha una de las formas recurrentes de expresión fue la rebelión de los negros en tanto usuarios y consumidores; un rasgo que no desapareció jamás (Marable, 2000; Zeiger, 2007; Zinn, 1965). Teniendo eso en mente, los veinte años de luchas negras que aquí se presentan pueden ser interpretados como una enorme fuerza social racializada pujando por el *derecho al consumo*, un derecho que se basa y expresa, en cierta forma, un status de ciudadanía (Laver, 2011). Si en los comienzos del período, la lucha fue para poder subirse sin inconvenientes a un ómnibus, almorzar en un restaurante o comprar ropa en un comercio del sur del país, un poco más adelante, hacia el último tercio de los años sesentas y los primeros años de la década siguiente, el consumo negro, desplegando sus velas, se volvió un espacio de tendencias estéticas y estilos específicos. La noción misma de lo que caracterizaba al mercado racializado de consumo (Alderman, 2013) adquirió un sentido novedoso, como el del descubrimiento, expresado prístinamente por Burrell McBain según el cual, “*la gente negra no es*

gente blanca con piel oscura”, queriendo decir que el mercado negro requería un acercamiento singular. McBain sabía muy bien lo que decía: era el publicista de Johnson Products y sus Afro Sheen durante el pico de ventas²⁰². El mercado juvenil negro, pues, no parece haber sido un efecto colateral de la política racial sino una de sus vías de concreción. Más aún, esa concreción no se limitó al consumo joven sino que abarcó a las diversas generaciones población negra y, a todas ellas, tarde o temprano les hablaba uno de sus músicos favoritos: hemos visto a los Jackson 5 vendiendo cereales a los niños en el mismo momento en que Lou Raws le vendía cervezas a los adultos y, podríamos agregar, Lamont Dozier aportaba publicidades de cigarrillos.

En cierta medida gracias al éxito nacional de Soul Train y, más en general, a la irrupción de la cultura musical y visual negra en los medios audiovisuales, la experiencia musical negra (en términos sonoros, lingüísticos y performáticos) se volvió un manantial “de onda”, *un manantial hip*, un código disponible para estar a la moda, ser cool. Se estableció así *un juego entre adscripción colectiva racial, estilización individual y consumo mercantil* (Blackweder, 2003) por el cual, ser negro implicaba tener onda y, para tener onda, era preciso ser (o tener algo de) negro. Un juego muy diverso a las formas previas de lo hipness, aquellas que tenían más que ver con la fascinación blanca por los músicos de bebop de finales de los cuarentas, a los cuales Norman Mailer le había dedicado su famoso ensayo *The White Negro*, revelando, simultáneamente, sus admiraciones y sus prejuicios. El juego hip de los sesentas y setentas fue un fenómeno más masivo, mediatizado y con rasgos más intrarraciales que el de Mailer. De esa manera, el gusto estético se volvió un componente (un trabajo) inmaterial capaz de instalar imágenes socialmente potentes respecto fundamental a la condición negra (James, 2005)²⁰³. Tener onda consistió en un proceso social y comercial, encarnado por negros y negras, de invención de signos, símbolos y prácticas que, vinculadas a la música negra, dotaron a las experiencias de la negritud de un plano donde el *consumo hip* se volvía una fuerza considerable en términos de identificación racializada.

El asunto de ser o no ser *hip*, de estar o no a la moda, se volvió una materia sensible para una gran porción de la población negra. Los afros, los vestidos y las minifaldas, los zapatos de taco alto, los looks circenses se entramaron con sacos, sombreros de ala ancha, cadenas, aros y anillos en un proceso que resaltaba la invención individual y una inédita exploración de los recursos estéticos y visuales, los cuales han sido explorados en el capítulo 9, con características, a la vez, transversales a las clases y diferenciadoras. En ese sentido, puede afirmarse que el consumo hip, ligado

202 Poco después, McBain introdujo a Coca-Cola y Mc Donald's entre los de anunciantes de Soul Train.

203 En su interesante texto sobre la relación actual entre blanquidad y hipness, James (2005) indica que ésta última es “la puesta en escena blanca de un cuerpo negro estereotipado”. No obstante, no menciona nunca *el momento funk de lo hip*. Este vacío histórico afecta, a mi entender, su comprensión de lo blanco actual y, sobre todo, la dialéctica establecida entre invenciones negras y apropiaciones blancas.

umbilicalmente a la música negra del período, transformó las formas a través de los cuales los negros y negras tramitaron sus identidades racializadas. De pronto, Estados Unidos se llenó de pimps, hustlers, “black and proud” y dandies soul; abundaban anuncios gráficos, radiales y televisivos ofreciendo todo tipo de objetos, indumentarias y accesorios. Incluso se podían comprar por correo, como puede verse en la gran cantidad de avisos que se desparramaban por Ebony, Jet Magazine y Soul Magazine. Paralelamente, los propios programas de televisión se desdoblaban en nuevos productos: tanto Soul Train como Future Shock (conducido por James Brown) ofrecían merchandising de sí mismos, convirtiendo a la música negra en una multiplicidad de imágenes de origen televisivo y diseminando, por primera vez, los nombres y rostros de las bandas favoritas en remeras, gorros y buzos.

La familiaridad entre lo hipness y funk fue estrecha, de retroalimentación. El slogan de Soul Train, no casualmente, era *The hippiest train in America*. Musicalmente, hubo himnos a esa disposición a estar a la moda o en onda: Harold Ousley le dedicó *Sweet Double Hipness* (1972), un disco con muchas referencias jazzísticas pero con una columna vertebral (rítmica) absolutamente funk y al año siguiente, la banda funk birracial *Tower of Power* le dedicó una canción que estuvo durante semanas en el chart. El título era la pregunta: “*What is hip?*”. El tema, con un ritmo acelerado y complejo a cargo del gran baterista Ron E. Beck y el bajista Francis Prestia, unos riffs de guitarra bastante rockeros, una sección de vientos euforizante, le daba el espacio a la voz algo aguda de Lenny Williams para intentar una respuesta que sintetizaba la relación entre música negra y la moda comercial como aspecto central de los modos de vida contemporáneos:

So you want to jump out your trick bag / And ease on into a hip bag / But you ain't just exactly sure what's hip / So you start to let your hair grow / Spend big bucks to cop you a wardrobe / But somehow you know there's much more to the trip / What is hip? / Tell me, tell me if you think you know / What is hip? / If you was really hip / The passing years would show / You into a hip trip / Maybe hipper than hip / But what is hip? / So you became part of the new breed / Been smokin' only the best weed / Been hangin' out on the so-called hippest set / Being seen at all the right places / Being seen with just the right faces / You should be satisfied / Still it ain't quite right / Hipness, what it is! / Hipness, what it is! / Hipness, what it is! / And sometimes hipness is / What it ain't! / You done even went and found you a guru / In your effort to find you a new you / And maybe even managed / To raise your conscious level / As you striving to find the right road / There's one thing you should know / What's hip today / Might become passe

La letra incluía muchos significantes que definían lo *hip*: los constantes cambios y renovaciones de accesorios, las dudas respecto a qué es lo que estaba de moda, las decisiones estilísticas, la compra de ropa, el anhelo de ser “más hip que lo hip”, el carácter masivo del fenómeno y la necesidad de identificaciones y diferencias con los demás, ciertos rasgos que delimitaban el terreno donde hay que ser hip (objetos, lugares, personas), la incomodidad crónica de no ser lo suficientemente hip (que a veces es lo que es y a veces es lo que no es), la relación con prácticas religiosas o ritualísticas orientales, la idea de un nuevo Yo ascendiendo en la conciencia, la

lucha social por no salirse del camino hip y el saber, trágico, de que lo que hoy es hip, mañana dejará de serlo. Todo bañado con una pátina californiana.

Con esa canción Tower of Power hablaba de un proceso en curso por el cual la negritud fortalecía como nunca su condición de productora de estilos, del que también hablaba un artículo en Ebony titulado “Black Designers” en el que podía leerse que “*ingeniosos creativos negros están apareciendo en áreas de la industria de la moda: ropa de hombres, zapatos, carteras y bijouterie*” (Ebony, 1974b: 134). En un juego donde se entrelazaban lo sofisticado, lo marginal, lo individual y lo colectivo, la rebeldía, el autorrespeto, las músicas negras proveyeron, directa e indirectamente, elementos para una máquina cultural-comercial en permanente en movimiento, en la cual el imperativo de tener onda, diferenciarse, marcar un estilo quedó ligada a la posibilidad de *articular el consumo y la negritud*. Como nunca antes en la historia norteamericana, la negritud se volvió tendencia, y aunque Ward (1998) afirme que no hubo novedad y que el funk entraba en una larga historia de mercantilización de la cultura negra, parece más atinado afirmar que el género, su atmósfera, construida en un contexto mediático audiovisual, propició un consumo mucho más amplio y con efectos sociales y subjetivos muy diferentes a los que provocaba la explotación comercial de la cultura negra en décadas pasadas. Sea por las figuras e imágenes de negritud que hicieron circular como por la multiplicación de mercancías en las que aquellas se expresaron, estos años marcaron un quiebre. Ya no se trataba de comprar un disco de música negra; de ahora en adelante, fue posible comprar estéticas de la existencia negra. O sponsorarlas, como la cerveza Schlitz, cuando en 1972 financió Wattstax, el concierto (a beneficio) de soul y funk más concurrido de la historia, con unas ciento veinte mil entradas vendidas²⁰⁴. De esa manera, de pronto, casi de golpe, una marginalidad (colectiva e individual) autoafirmada se volvió un objeto: una negritud deseable y consumible.

Lo cual quiere decir que una condición racializada comenzó a ocupar como tal el *centro de la escena del mercado cultural* (Hall, 2014). De esa forma, la música conformó un vehículo en el que resonó y se volvió audible “*una creciente obsesión nacional con las costumbre negras*” (Jackson, 2004: 94), y que produjo un desplazamiento mercantil que llevó a la conversión de una buena parte de la “cultura negra” en un bien de consumo accesible a todo aquel que estuviera en condiciones de pagarlo y de asumirlo. Incluso, cabe destacar, una porción de la población blanca. Ya no sólo un mercado orientado a negros sino un *mercado de la negritud*. De esa manera, la música negra alimentó como ninguna otra práctica cultural negra un *mercado de lo minoritario*, una elevación de la condición marginal o subalterna a centro de la escena comercial, que no debe

204 Wattstax fue un concierto organizado por el sello Stax de Memphis en el que tocaron, durante toda una jornada, bandas como The Bar Kays, Rufus Thomas e Isaac Hayes. Fue a beneficio de varias instituciones comunitarias y sociales y, por la afluencia de público, pasó a conocerse como el “Woodstock negro”.

confundirse con su acepción criminal sino que se veía expresado en el consumo de signos y símbolos (criminales pero también políticos, raciales, de género, urbanos) que estructuraban un mercado de consumo de posiciones minoritarias y subalternas. A través de las músicas comerciales, en palabras de Hanson: *“los emblemas del nacionalismo cultural, el orgullo racial fueron convertidos en objetos, sensibilidades y afiliaciones que circularon como mercancías culturales”* (2008: 354) pero también el glamour discreto de los dandies del soul, las alegrías y las penas del trabajador, las estéticas criminales del *pimp/hustler*.

De esa manera, el mercado mostró un nuevo perfil de su rostro: la nueva música afroamericana se convirtió en un elemento distintivo de otras mercancías culturales racializadas. Gracias a esto fue posible vender imágenes de negritud directamente ligadas a la música. Algunos, como el pantera negra Emory Douglas y la escritora Pat Kelly, se quejaban fuertemente. En un texto de 1975, filosofo y polémico hasta la pelea, esta autora no veía razones para alegrarse por esta inédita forma de exponer lo negro: *“El reforzamiento de la relación amo-esclavo sigue existiendo en la medida en que Estados Unidos promociona a los negros como objetos sexuales con los cuales jugar pero no a los que haya que tomar seriamente; o, incluso peor, como bebés de alquiler con un ritmo funky”* (en George, 2008; 105)²⁰⁵. Cartas anónimas llegaban a los correos de lectores de Ebony, expresando preocupaciones similares: *“los negros se pasan el tiempo tomando vino, cenando, bailando, comprando ropas de colores chillones y autos caros en lugar de prestar atención a los verdaderos problemas. Vamos a bailar hacia nuestra propia destrucción”* (Ebony, 1977f).

Otros, en cambio, veían en esos procesos otros elementos, menos nocivos: los negros habían sido capaces de convertir espacios de ocio y juego, tiempo libre y desocupación en ocasiones productivas y creativas que les permitían abrir una campo de supervivencia social y económica y de producción de sentidos (Kelley, 1987). De esa forma, además de una mercancía en sí misma, la música negra se convirtió en una zona de producción, resonancia y audibilidad de las comodificaciones de la condición negra.

En una crónica de un concierto de James Brown en 1968, Albert Goldman concluía con una proclama que apostaba a que la televisación de la vida en los barrios negros serviría como vehículo de integración racial, dando la posibilidad a los otros de acceder a información sobre los modos de vida, los gustos, las cotidianidades de sus habitantes. Su artículo concluía afirmando que *“La integración de los Estados Unidos negros y los Estados Unidos blancos dependía de una nueva percepción de la belleza”* (Goldman, 1968: 2). Pero en ese viaje del ghetto a la televisión, la integración no parece haber tenido tanto lugar como el hecho de que una nueva percepción se

205 Este texto fue publicado en Crawdaddy que, fundada en 1966, fue la primer revista de crítica de rock en los Estados Unidos.

diseminó por el mercado y los objetos, produciendo una nueva relación entre cultura negra y consumo. El cantante Boris Gardiner lo entendió y lo cantó en 1974, con su hit *Every nigger is a star*:

I'm not sure anymore / Just how it happened before / The places that I knew / Were sunny and blue / I can feel it deep inside / This black nigger's pride / I have no fear when I say / And I say it every day / Every nigger is a star / Who will deny that you and I and every nigger is a star? / I have walked the streets alone / Twenty years I've been on my own / To be hated and despised (Poor nigger) / No one to sympathize (Poor nigger) / But there's one great thing I know / You can say, 'I told you so' / They've got a right place in the sun / Where there's love for everyone, and (Bright shining star) Every nigger's a star / They've got a right place in the sun / Where there's love for everyone, and / (Bright shining star) Every nigger's a star / Yes, every nigger is a star

Atrás habían quedado los tiempos de invisibilidad, temor, soledad, odio y desprecio: Gardiner aseguraba que las cosas habían cambiado. Estaba y no estaba en lo cierto, simultáneamente. Los avances político-raciales cambiaron algunas pautas de vida y no pudieron contra otras. Por su parte, en las estructuras racializadas de la vida económica hubo algunos desplazamientos. Donde Gardiner sí acertó fue en ese *devenir estrella de la negritud*. Esa fue la definición de lo hip.

Las publicidades, que presentaban modelos con “looks liberados” a principios de los setentas, terminaron incluyendo a los propios artistas como emblemas de las novedades de la vestimenta, como cuando Teddy Pendergrass, primero cantante de *Harold Melvin & The Blue Notes* y luego un exitoso solista de baladas bien funky, lanzó su propia línea de jeans para hombres y mujeres. Además de incluir la firma del cantante y un oso (teddy, previsiblemente) en uno de los bolsillos laterales, Pendergrass grabó un spot para televisión en el que un coro de voces femeninas estilo balada soul cantaba un jingle que decía “*Donde quiera que estés, sé una estrella con Jeans Celebrity*”. De esa manera, Teddy y su jean no establecían una mera relación de promoción y legitimación del segundo por el primero sino algo más amplio: la invitación abierta y accesible por la vía de la compra y el consumo a una celebridad posible para todos. La cultura de la celebridad y la posibilidad de lo hip, con la música negra en la punta de su lanza, daba un paso más, pasando de ofrecerse como objeto de admiración a proveer una ilusión de participación, adquirible a través de sus signos de diferenciación (Baudrillard, 1972). Casi cualquiera estaba en condiciones de comprar ese pantalón: como búsqueda de ganancias pero también como discurso social, la publicidad y su impulso personalizador contribuyó a la emergencia de un cierto tipo de experiencia de la negritud.

Que Gardiner decidiera hablar de “estrella” y, como en el jingle de los pantalones de Teddy Pendergrass, democratizara su alcance, para referirse a la buena nueva negra no era casual: la dimensión mediática, espectacular (Debord, 2002; Laver, 2011), de la imagen negra fue una novedad radical y decisiva. Sobre esa espectacularización de la diferencia racial, la propia experiencia negra,

individual y comunitaria, se erigió como consumo e identificaciones, cambiando el propio concepto de consumo negro. De esa manera, la “celebración mercantil de algo distintivamente negro” (Ward, 1998), es decir, *una negritud consumible*, apareció como un modo de ligarse a la experiencia negra, en una suerte de *comunidad imaginada en el consumo* (Kelley, 1987, 27; Quinn, 2001). La consecuencia de todo aquello fue que los nuevos géneros negros, a través de un largo proceso de “diseño de la raza” encarado por artistas, productores, sellos, radios, televisión y públicos consolidó un pasaje de la caricatura racista a las diversas formas de orgullo, viabilizaron y aceleraron un proceso de *consumo de sí mismos* por parte de los afroamericanos (Davis, 1998).

Al respecto, el crítico musical Ed Ochs se lamentaba de que el r&b hubiera

perdido su inocencia con el boom del soul comercial (sic). En un mismo movimiento, la revelación comercial del soul ha definido al negro y le ha despojado de su herencia artística diluyéndola en las aguas insensibles del producto pop.

Aunque la música negra anterior no haya sido “inocente” ni extracomercial ni atravesara, ahora, un proceso de dilución, es interesante que Ochs viera en la revelación comercial una definición de negritud. Que ese consumo cultural referido a la raza como imagen no necesariamente implicara un avance político racial no quita que no haya sido eficaz en la *producción social de negritudes*, si tenemos en cuenta que el mercado y sus discursos funcionan como una zona de estructuración de subjetividades e identidades donde cada producto constituye un *storytelling* que aporta sentido y narrativas. Más allá de los deseos y sueños de ciertos artistas y militantes, tanto las propias freedom songs como el soul y el funk participaron en una mercantilización de nuevo tipo de la estética, la música y la cultura negra contemporánea con consecuencias profundas en las caracterizaciones, sentidos, valoraciones y expectativas de la condición negra (Kelley, 1987; Questlove, 2013). De esa forma, a lo largo del período se gestó un encuentro entre la música negra y el mercado que halló la manera de *procesar* la diferencia racial devolviéndola como un sector de consumo racializado autorreferencial (Baudrillard, 1972: 13). A través de la presencia mediática y operado por la vía del consumo, la música negra propició y precipitó la posibilidad de *la negritud como espectáculo de las negritudes*, como si el slogan “compre negro”, que antaño llamaba a aportar en los negocios y emprendimientos sostenidos *por* afroamericanos como modo de la solidaridad racial, se hubiera convertido, hacia mediados de los años setentas, en la invitación a una incorporación y consumo de signos e imágenes mediatizadas *de lo* minoritario.

Así, por primera vez la música negra fue un componente publicitario y un agente activo en la provisión de imágenes consumibles de negritud. La diferencia racial adquirió un valor de consumo. De diferentes modos y por diferentes vías, las freedom songs, el soul y el funk conformaron fuerzas culturales que redefinieron los sentidos, formas y expectativas del consumo

racializado. A través de ellos, tomó forma no solamente un sector de mercado negro sino la negritud como rasgo inscripto en la propia mercancía. En esa plaza del mercado recalaron todos: militantes, aristócratas, dandies y divas, obreros, pimps, afrofuturistas. Recalaron adultos, jóvenes y niños. Todos ellos invitados, por así decir, a consumirse a sí mismos, en un juego estructurado por discursos que articulaban pertenencia racial y estilos individuales. Como pocas prácticas culturales, la música alimentó esa novedad que ya no abandonaría las gramáticas del mercado de consumo racializado.

Conclusiones

*Cuando se ha estudiado la historia,
uno se siente feliz, por oposición a los metafísicos,
de albergar en sí mismo no un alma inmortal
sino muchas almas mortales*
F. Nietzsche

No podés perder lo que no podés medir
Funkadelic Parliament

Recapitulación final

I

Para esta investigación he partido de una lectura que sostiene que entre mediados de la década de los cincuenta y finales de los setentas tuvo lugar un complejo proceso de luchas y movilización política, cambios sociales y novedades culturales en Estados Unidos que encontró en el protagonismo afroamericano uno de sus agentes fundamentales. Dicho protagonismo, cuestionando prácticas e instituciones racistas y creando una infinidad de estrategias políticas, movimientos sociales, objetos artísticos y culturales incidió en la vida social norteamericana en diversos niveles. Sus efectos se dejaron sentir en una nueva visibilidad económica, cultural y social que cambió el panorama racial, afectando a la población negra en tanto sujetos políticos y de derechos, trabajadores, consumidores, agentes culturales, y reconfigurando asimismo el mapa intrarracial en una dirección de inusitada diferenciación, produciendo una polifonía de voces afroamericanas.

En aquel lapso de más de veinte años se desplegaron modos de vida, prácticas y estéticas que alteraron las experiencias y percepciones de la condición negra así como las relaciones entre raza, cultura, mercado y política. Entre aquellas formas emergentes, las nuevas expresiones de la música popular negra (*freedom songs*, *soul* y *funk*) tuvieron una presencia decisiva, difundida y masiva, que he analizado y buscado comprender a lo largo de la investigación. El análisis de sus componentes sonoros, performáticos y lingüísticos, así como sus diversos usos y condiciones de existencia, me han permitido identificar en dichos géneros estéticas y formas musicales, representaciones raciales y sociales, presencias mediáticas y mercantiles, vínculos con la acción política y nuevos discursos y sentidos sobre la propia idea de música negra que sacuden la tendencia a ver a la población negra como culturalmente homogénea y que permiten comprender la relevancia

de esas nuevas músicas en la reconfiguración de los sentidos sobre la negritud y, por ende, de las relaciones raciales en Estados Unidos.

Para abordar estos nuevos géneros musicales, he partido de una consideración de la cultura popular entendida como tramas de modos de vida, prácticas, artefactos y discursos inscriptos en los canales de producción, circulación y consumo cultural contemporáneo (signados por las tecnologías de la información y los medios de comunicación) que no se pueden comprender como efectos de una dominación absoluta ni, tampoco, como portadores de una necesaria resistencia en términos de las relaciones de poder que constituyen lo social. Desde esa perspectiva, he afirmado que la cultura popular es una operación incesante, un juego infinito de subordinaciones y resistencias, padecimientos y afirmaciones, cuyo abordaje permite visualizar la diversidad de relaciones sociales y culturales que configuran a los sectores subalternos en un determinado período y el modo en que participan de una singularidad histórica. De allí que se conciba aquí a la cultura popular como una entidad heterogénea, que incluye diferenciaciones y estratificaciones sociales, relaciones de poder asimétricas, fuentes y derivas culturales disímiles y discontinuas. En ese sentido, teniendo en cuenta que en sociedades complejas la diferenciación cultural es central en la organización de los modos de existencia, he planteado que investigar la cultura popular requiere involucrar agentes y líneas de tensión sociales, estatales y de mercado y rastrear prácticas de producción, obras y apropiaciones, asumiendo la ambivalencia y multidimensionalidad como condición para la interrogación sobre la estética y la cultura. En función de lo expuesto, he considerado a la música popular una producción social antes que un reflejo, un conjunto de fenómeno sonoros, lingüísticos y performáticos plausibles de diferentes apropiaciones y capaces de resonar en, y volver audibles, procesos sociales, incidiendo en ellos. Esta perspectiva me ha permitido sostener que las sonoridades, las imágenes así como los códigos y valores que ordenan la creación musical no cesan de intersectarse con formas de organización del trabajo, diferencias sociales y culturales, economías y mercados, prácticas sociales de escucha, instituciones sociales, organizaciones políticas, tecnologías y medios de información, configurando un territorio culturalmente complejo.

A esa trama, que es la música popular, me he propuesto verla evitando ciertas diferencias metodológicas canonizadas. Entre ellas, la que separa la música de procedencia militante de aquella de procedencia comercial. En cambio, el análisis conjunto y comparado de un género “político” como las freedom songs y dos géneros “comerciales” como el soul y el funk abre la posibilidad de una investigación menos estática sobre la música popular. Entiendo que esa indagación conjunta de músicas *militantes* y músicas *no militantes*, música *política* y música *no política*, música *donada* y música *comercial* resulta fundamental para que la noción de música popular adquiera una densidad

mayor. La diferencia propuesta entre *industria musical* y *negocio de la música* va también en ese sentido.

En ese marco, he propuesto un acercamiento a la música apuntalado en los géneros como una modalidad discursiva privilegiada de producción de diferencias en la que se condensan relaciones de poder. En la medida en que operan como denominaciones que agrupan aspectos sonoros, performáticos, estéticos, discursivos y afectivos e involucran a una multiplicidad de agentes, he sostenido que analizar los géneros permite comprender un momento de la producción cultural y musical, el modo en que ésta, creando, expresando, subrayando o criticando posiciones sociales, vehiculiza cuestiones raciales, de clase, de género, geográficas o generacionales. De allí su productividad metodológica a la hora de abordar la categoría de música negra (como una suerte de “género de géneros”) y sus derivaciones o subgéneros (spirituals, blues, gospel, doo wop, r&b, canciones sindicales, freedom songs, soul, funk, etc).

II

Luego de haber precisado un concepto de *música popular* y en función del posterior abordaje conceptual e histórico de ciertas *músicas negras*, se hizo necesario un esquema que permita pensar aquellas músicas como participantes en la construcción cultural de la condición racial. Para ello he sostenido la necesidad de una concepción histórica de lo racial, resumida en el concepto de racialización (o, mejor dicho, racializaciones), de acuerdo al que lo racial es comprendido como un conjunto de procesos de adscripción producidos desde diferentes fuentes y por diversos agentes (políticos, culturales, económicos, mediáticos), referenciados a formaciones discursivas, tramas institucionales, saberes y poderes heterogéneos, no siempre coordinadas, no siempre operando un mutuo reforzamiento. Esa suerte de radicalización histórica de la idea de raza hace que los significados concretos deban buscarse en las “puestas en escena de lo racial”, es decir, en las interacciones sociales que funcionan como instancias donde tiene lugar la creación, comunicación e interpretación socialmente significativa de las diferencias y desigualdades raciales.

La música popular negra es, como he demostrado, una forma fundamental de esas puestas en escena. Y, como tal, a través de un relevamiento formalizado de las interpretaciones más recurrentes sobre la misma (organizadas en tres posiciones teóricas: una esencialista, otra que busca disolverla y una tercera que traza sus genealogías), he procurado despojarla de los aspectos ahistóricos y esencialistas o saturados de peticiones de principio (tanto estéticos como sociales o políticos) para poder construir una noción que revele los cambios, las discontinuidades y la susceptibilidad histórica de la idea de música popular negra. En ese sentido, me ha parecido importante retener una

idea de novedad cultural y cambio musical en tanto capaces de funcionar no como reaseguros de una categoría de música negra precedente sino como forzamientos a la música, como aperturas de sus posibilidades. Considerando, pues, la insistencia de la racialización de la música en Estados Unidos, las variabilidades de sus sentidos y, consecuentemente, el hecho de que la semántica es tan importante como la creatividad para la historia de la música estadounidense, he planteado que la noción *música negra* se resiste a ser comprendida como una unidad identificable. En cambio, lo que emerge son operaciones en la historia que obligan a redefinir lo que se comprende por música negra y, en consecuencia, por negritud. En la articulación de la coyuntura abierta hacia 1955 (descrita puntualmente en la Introducción y retomada en los capítulos de análisis histórico) con esta noción de música negra es donde se emplaza el objeto de esta investigación.

El análisis entrelazado de los géneros, indicando afinidades y diferencias, así como su complejidad interna, me ha permitido presentarlos como campo y vehículo de experiencias que incidieron en las significaciones generales de las experiencias raciales. Mi propuesta de que las freedom songs, el soul y el funk constituyeron “nuevas músicas para nuevos negros” sostiene que aquellos géneros funcionaron como novedades cuyas características y consecuencias permiten cuestionar posiciones y expectativas respecto a las relaciones entre música y negritud, de allí que presente como hipótesis que, antes que un programa político, un artefacto estéril y unívoco de la industria cultural o la expresión de una esencia negra, *dichos géneros constituyeron y propiciaron experiencias y presencias negras (estéticas, políticas, mediáticas, mercantiles, culturales) inéditas y disímiles. Como nunca antes, más que un denominador común de una negritud expresada, la música fue una fuente y caja de resonancia de diversidades, de los distintos caminos que la experiencia negra tomó en Estados Unidos y expresó, como pocas zonas de la cultura, tensiones entre identificaciones y diferenciaciones que, en buena medida, definieron la condición negra del período.* El aspecto es interesante puesto que en el mismo momento en que la invocación a la negritud apareció bajo nueva luz como tema, problema y consigna política, su consistencia fue puesta en cuestión. En ese sentido, la hipótesis recién enunciada se puede afinar con otra: *la música fue una zona cultural de racializaciones múltiples y, como tal, es posible destotalizar una supuesta homogeneidad de la categoría de música popular negra.* De allí la insistencia de esta investigación en rastrearla en sus complejidades, contradicciones y ambivalencias y no en comprenderla bajo un modo de equivalencias simples. Por ello he pretendido presentar a las *freedom songs, el soul y el funk* como fuerzas culturales multifacéticas que, montadas en una secuencia histórica singular, participaron en la construcción de diversas negritudes que definieron nuevos sentidos para la propia música así como para las relaciones entre raza, cultura, mercado y política en Estados Unidos.

III

En ese marco, he abordado el análisis de los materiales empíricos que constituyen el archivo de esta investigación: discos, programas de radio, revistas especializadas en música negra y en música popular, artículos de crítica musical, *liner notes* (los textos que acompañan los discos), testimonios de artistas, públicos y diversos agentes ligados a la música (productores, dueños de sellos, conductores de programas, djs, agencias publicitarias), fotografías, arte de tapas, cancioneros, fichas de suscripción, programas de televisión, afiches promocionales, publicidades y jingles.

En un primer momento, he decidido detenerme sobre los aspectos estéticos-musicales: las características sonoras de los géneros seleccionados, sus poéticas, sus perfoances y los modos de uso por los participantes y el público. En ese sentido, he descrito a las *freedom songs* en el contexto de las luchas del Movimiento por los Derechos Civiles, caracterizando su emergencia, sus heterogéneas fuentes y materiales musicales (*gospel*, *spirituals*, *country*, *r&b*) y sus aportes estético-musicales específicos a lo largo de su década de existencia: la fluidez lírica, improvisación y una nueva poética de la frontalidad. Al reescribir canciones tradicionales (como *Eyes on the plow* o *Go tell on the Mountain*), he sostenido que estas nuevas canciones recorrieron un camino de discontinuidad que revela las formas específicas e históricas en que operaron selecciones en la herencia musical negra, resaltando, en ese sentido, la secularización y el desplazamiento hacia el espacio público de música ligada previamente a prácticas religiosas, así como el paso del “I” al “We” (detectable en la más importante canción del período: *We shall overcome*); al nutrirse también de géneros contemporáneos y creaciones propias, me fue posible detectar la exclusión del blues y las relaciones con otros géneros (racializados como blancos) para producir una nueva expresión de música negra. He sostenido que, por los modos concretos en que las experiencias de activismo las produjeron y se produjeron en ellas, las *freedom songs* no pueden ser reducidas a canciones de protesta. En cambio, por sus letras, las formas del canto y las emociones colectivas que propiciaron y modularon y los sentidos que se les atribuyeron, pueden ser vistas como un modo específico de acción directa no violenta y como la invención de una nueva voz que redefinió sentidos sobre la negritud y lo comunitario.

A continuación, he planteado que el soul puede ser pensado como otro modo de secularización del *gospel*, que no descartó (como sí las *freedom songs*) al blues, y que siguió el camino del entretenimiento. En ese sentido, conformó una forma musical de negros jóvenes y urbanos que, no sin conflictos generacionales intrarraciales, encarnó lo que he denominado *una inflexión espiritual del pop*, identificable no sólo en sus sonoridades sino en sus letras (exploradoras

de diversas emociones), en sus figuras características de canto (a las que denominé “cruda” y “suave visceral”), en las performances de los artistas, en los bailes. Estos rasgos dieron pie a marcar una diferencia con las freedom songs: el énfasis del soul estuvo puesto más en la persona emotiva del artista, particularmente del vocalista (ya sea en sus variaciones crudas como suaves), al cual se le imputaban tonalidades singulares y en la performances como puestas en escena de lo emocional individual con ciertos tonos de intimidad. He ilustrado este aspecto con canciones, letras y performances de artistas como Otis Redding, Joe Simon, Aretha Franklin y Solomon Burke. De allí que sostenga que el soul permitió una nueva presencia negra, funcionando como fuerza cultural que exponía la complejidad sensible y emotiva de los negros, atacando así el estereotipo racista de simpleza, rusticidad, primitivismo. En ese sentido, el soul significó un cambio cultural profundo en el lenguaje y las performances racializadas de las emociones, y en las maneras de valorarlas.

En cuanto al *funk*, he considerado importante marcar que, a pesar de haber sido entendido frecuentemente como un subproducto del *soul*, lo cierto es que, más allá de las semejanzas, aportó características estético-musicales propias: nuevas instrumentaciones (bajos, sintetizadores, percusiones) y nuevas relaciones con otros géneros musicales (rock psicodélico, salsa, música africana) que, a mi entender, revelan su hibridez constitutiva. Asimismo, una modalidad de formación colectiva que relativizó el protagonismo del vocalista (o que prescindió de las voces *tout court*), un despliegue más enérgico y erótico que emotivo y sensual (detectable en las formas de baile que propició), letras dedicadas al orgullo, la vida en ghetto, las tensiones intrarraciales y las visiones ya sea festivas como pesimistas del presente y el futuro le dieron al género sus características distintivas. En ese esquema, el funk configuró una nueva especie de fiesta, donde los bailes combinaron placer y cálculo, donde la profundidad de las emociones dejaron paso a la superficie energética, donde la estética participativa (presente tanto en las freedom songs como en el soul) adquirió nuevas capas gracias a las formas de relacionarse de artistas (como Funkadelic o Curtis Mayfield) con el público y a lo que he denominado la experiencia policéntrica del cuerpo (desplegada en los bailes funk: *popping*, *locking*, etc). Dicha energía quedó, a su vez, caracterizada de un modo específico: a pesar de las heterogeneidades que signaban sus influencias, el funk operó una intensa racialización discursiva de sí mismo, afirmándose como *exclusivamente* negro. He ilustrado este aspecto con canciones como *Say it loud! I'm Black and I'm proud*, de James Brown, *The Say I'm Different*, de Betty Davis y *Black and Beautiful*, de Michael Liggins and the Super Souls. A su vez, esa negritud musical, y a diferencia de las freedom songs y del soul, se presentó como un género que constituía (que donaba) un mundo en sí mismo. Una experiencia envolvente, un mundo dentro del cual vivir; es decir, una delimitación musical de un mundo racializado.

IV

Una vez realizado el análisis de las diferentes estéticas musicales, puestas en escena y prácticas de escucha, he desplazado mi atención hacia la visualidad de los géneros investigados, entendiendo aquella como un componente de la dimensión performática y de las prácticas de escucha de la música que, al dotarla de características visuales, inciden significativamente en la construcción social de sus sentidos. Para este tramo del trabajo he recurrido a testimonios, fotografías, artes de tapa y registros audiovisuales. Bajo la hipótesis de que en la dimensión visual de estas nuevas experiencias musicales, “ser negro” y “ser negra” también abandonó la univocidad, multiplicando las expresiones y las polisemias, he recorrido un arco que fue de los militantes/cantantes de freedom songs a la más comercial de las bandas funk, analizando sus visualidades, los modos en que éstas se ligaron a ideas, posiciones sociales y actitudes y alimentaron posibilidades de identificación (con mundos vividos y con mundo deseados), para mostrar cómo tensaron y pusieron en crisis las líneas aglutinantes de lo racial.

En ese marco, he interpretado a las freedom songs como la puesta en escena de lo que definí como “una música situada”, caracterizada por un aspecto visual periodístico y documental. Vicerversa, la significativa circulación de imágenes de canto colectivo han sido claves en la caracterización del Movimiento, de acuerdo a muchos testimonios, como un “Movimiento cantante”. Estas imágenes expresaban siempre formas colectivas de participación musical, reforzando así el carácter de las freedom songs como música grupal. Sin embargo, esa grupalidad no siempre tomaba la misma forma: de allí que haya distinguido “la calidez comunitaria” de “la línea de combate”. La primera refiere al momento de permeabilidad colectiva, que permite comprender tanto las fotografías y registros focalizados sobre individuos, que cantando construían una imagen donde lo colectivo y lo individual no se oponían ni negaban sino que se alimentaban mutuamente, como el carácter policlasista, poligeneracional y birracial que definió a una gran porción de las imágenes de freedom songs en circulación. De allí que sea posible sostener, desde lo visual, su universalismo, su cualidad de canto cívico. En ese sentido, he afirmado que, a diferencia, del soul (que no excluyó a los blancos pero tampoco les dio un estatuto de ciudadanía musical), y el funk (que trazó una gruesa línea de color), las freedom songs presentaron visualmente *una negritud integradora* (y no sólo integracionista), configurando una racialización en el discurso pero no en las prácticas.

Por su parte, la segunda figura de lo colectivo propuesta para la freedom songs, a la que he ilustrado con tapas de disco como la de *Nashville Sit-in Story* y *Freedom in the air. Albany, Georgia*, refiere a la contracara de la primera: el momento de separaciones y exclusiones, el momento en que era preciso trazar una línea. En ese sentido, he indicado que, en esas ocasiones,

cantar o no cantar equivalía a estar de un lado u otro de la línea (a la que he interpretado como otra forma -no lingüística- de desplegar la frontalidad trabajada en el capítulo 4). La marcha cantante se configuró en la figura preferida para marcar este momento combativo, produciendo lo que denominé una *visualidad de línea de combate*, ilustrada con la tapa de *The Freedom Singers Sing of Freedom Now!*. Todos estos aspectos aportaron a lo que entiendo fue una de las grandes renovaciones que encarnó la música del período: la construcción de una imagen de la negritud que combinaba canto colectivo y acción política, consistencia comunitaria y disposición al conflicto, invitación universal y, no obstante, racializada, articulación de emociones (grupales e individuales) en el espacio público.

A continuación he sostenido que creando visualidades menos apologéticas de lo político comunitario y definitivamente menos confrontativas del orden racial, ese mundo universalista tuvo también cierta expresión en el soul, un género que no buscó autodefinirse como “negro” sino que mantuvo implícita su adscripción racial. Testimonios de músicos y críticos (Marvin Gaye, Martha Reeves) me permiten sostener este aspecto, que hizo que el soul estuviera más cerca de ser “*un arte no racializado en el discurso*”, una forma artística que no requirió explicitar su adscripción racial y que, precisamente en ese silencio, alojó buena parte de su eficacia cultural. Sin embargo, si el soul no marcó claras líneas raciales, sí articuló diferenciaciones intrarraciales, un fenómeno que me permite cuestionar los planteos de algunos autores (fundamentalmente, Robert Stephens y Mark Anthony Neal) que han caracterizado al género como un territorio de agendas político-raciales homogéneas y progresistas. La descripción de las diversas estéticas y atuendos (a los que he denominado, respectivamente, *ficción aristocrática*, *dandismo/divismo*, *clase media* y *obreros*) y de los valores y discursos que cada uno presentaba (la huida del mundo, la terrenalidad kitsch, la llamativa serenidad y el cálculo económico, la demanda de ascenso social y dinero y el orgullo de clase obrera) permiten sostener la hipótesis de que las visualidades *soul* dieron cuerpo a experiencias y representación de la negritud muy diferentes entre sí. El alma no fue una sola sino un conjunto de matices.

Por su parte, el funk resaltó en cambio la condición negra por sobre la invitación universal y marcó, así, una frontera racial: he mostrado a la denominación “Black”, y en menor medida a *nigger*, reemplazando a *Negro* o *Colored People* y masificándose a través de esta música. Paralelamente, el funk significó el fin de la representación de figuras de negritud ligadas al trabajo y la economía en sentidos tradicionales (una cualidad imputable al soul, sobre todo hasta finales de los años sesentas). En tanto nuevos sonidos para nuevos negros, este género abrió una paleta nueva, donde circularon tanto africanismos como imaginarios tecnológicos futuristas (el afrofuturismo), peinados, estéticas de pimps y estafadores (decisivos en la configuración de una visualidad, a la que

he llamado *pimp/hustler*, que ligó a la cultura del crimen con la música negra, un aspecto clave para el hip hop posterior) como así también una modalidad muy propia de elaboración los estereotipos de voracidad sexual negra, incorporando ironías, grotescos y nuevas imágenes de feminidad y masculinidad. Junto a ese fin de las referencias visuales y simbólicas clásicas aparece también el fin de la centralidad de las iglesias y denominaciones cristianas, tan importantes para la historia social, política y musical negra. Su discontinuidad, por ejemplo, con el gospel, es notable. El funk, como zona de resonancia y audibilidad de cambios más vastos, fue una puerta de ingreso a misticismos, nociones de energía y espíritu no directamente detectables en otros géneros que incidieron notablemente en la cultura popular negra contemporánea. Las estéticas y retóricas de bandas como Funkadelic Parliament, The Sylvers y Earth, Wind & Fire me han permitido describir e ilustrar este aspecto.

En términos generales, en este capítulo, en diálogo con los capítulos anteriores, ha sido posible detectar que un magma común de sonidos no sólo derivó en diferentes performances, bailes y puestas en escena sino en diversas visualidades, incluso contradictorias o en tensión, ya sea dentro de cada género como entre géneros. En ese sentido, he podido afirmar que las imágenes y representaciones de la negritud construidas en las *freedom songs*, *el soul* y *el funk* pusieron de relieve un amplio abanico de significados. Bajo un significante racial que aparentaba consistencia, estas nuevas músicas negras fueron el espacio de creación, resonancia y expresión de nuevos sentidos de lo que quería decir ser negro.

V

Una vez desplegado el análisis de los rasgos sonoros, lingüísticos, performáticos y visuales de los nuevos géneros negros, este capítulo (el 10) inaugura la parte de la investigación en la que he buscado comprender las diferentes formas en que aquellos circularon e impactaron socialmente. En ese sentido, si hasta este momento el análisis se focalizó sobre los materiales musicales, por así decir, *per se*, desde este capítulo lo que interesa es rastrear cómo funcionaron en una serie de dimensiones que entiendo decisivas a la hora de comprender las condiciones sociales y raciales: la política negra, los medios de comunicación y el mercado de consumo.

En ese sentido, el capítulo mencionado presenta un abanico de relaciones que las nuevas expresiones musicales establecieron con las organizaciones políticas negras referenciadas tanto al Movimiento por los Derechos Civiles (en especial, SCLC y SNCC) y el Black Power (particularmente, Panteras Negras) para mostrar que las nuevas músicas negras fueron valoradas y utilizadas de múltiples maneras, siendo imposible establecer un sentido único. En efecto, el hecho de que no todas las novedades fueran acogidas de igual forma por las organizaciones políticas y el

modo en que fueron juzgadas revela una noción de música negra mucho menos homogénea que la que cierta narrativa política e histórico-social provee en relación a los vínculos entre negritud y música negra. Al respecto he presentado, en su carácter de líder y referente nacional, las posiciones de Martin Luther King quien, muy interesado en las prácticas musicales de la población negra, propuso una imagen fuertemente militante (o activista) de la música, cuya importancia en el presente producía, paralelamente, un impacto en la memoria social negra que sirvió para construir una nueva narrativa histórica negra. De esa manera, King se alejó de los tradicionalismos y conservacionismos respecto a la música.

A continuación, he indicado, para el caso de las *freedom songs*, momentos de producción colectiva, a los que describí a partir de la creación, dentro o cerca de las organizaciones, de grupos de *freedom singers* (*Montgomery Trio, Nashville Quartet, ACMHR Choir, CORE Freedom Singers*). Me detuve, por relevancia, en la experiencia de SNCC Freedom Singers, el colectivo musical de SNCC cuyas características he desarrollado con el objetivo de presentar el modo específico de articulación entre freedom songs y su difusión más allá de los entornos militantes del Sur, siempre deudoras de su idea de “música situada”. Otra característica importante de la relación entre organizaciones y freedom songs ha sido lo que denominé su función de *nexo intrarracial*, en la que destaca por importancia la escuela *Highlander Folk School*. Deteniéndome sobre la historia de esta institución, describí su vida interna y sus tareas y espacios dedicados concretamente a la creación y difusión de canciones durante el Movimiento. El cuadro resultante me ha permitido afirmar que esa articulación cultural interracial, dinamizada por las canciones, fue protagonista en la construcción del movimiento como un Movimiento birracial. Las imágenes de una *negritud integradora*, exploradas en el capítulo 7, encontraron en esta relación institucional un momento formativo.

No obstante, y como contracara de estos procesos de aglutinamiento, las *freedom songs* fueron vectores de distancias significativas tanto para la población negra un sentido general como para el Movimiento por los Derechos Civiles. Esas distancias, inexploradas hasta entonces por la investigación especializada, se revelan en la ausencia de *Freedom Singers* en la organización de Martin Luther King, SCLC, en algunas letras y acusaciones (como la de *Uncle Tom* para los negros beneficiados por la segregación racial), en las diferencias entre folkloristas y tradicionalistas (como los musicólogos y activistas blancos Guy y Candie Carawan) y las posiciones más abiertas y contemporáneas (como los estudiantes de SNCC) y, muy especialmente, en el tratamiento que recibieron las freedom songs en durante uno de los momentos claves del Movimiento: la Marcha a Washington de 1963. He detallado los procesos de control, exclusión, silenciamiento y domesticación que afectaron a las freedom songs durante esa jornada. Operaciones todas que revelan que las canciones no fueron emanaciones de un proceso homogéneo o armónico sino

campos de disputas y tensiones. En ese sentido, el fresco pintado en torno a esa Marcha sirve para reafirmar la hipótesis de que la música negra no reflejó una comunidad previa sino que conformó una zona de conflictos y tensiones por los sentidos de la negritud.

Como expresión de esa misma hipótesis, he expuesto las posiciones de los líderes del Black Power (Malcolm X y Stockely Carmichael) respecto a las freedom songs. En ellos se encarnó una mirada casi condenatoria de dichas canciones, a las que señalaban como estériles, o directamente dañinas, formas de la acción política. Como consecuencia de la migración de las definiciones orgánicas en relación a la violencia política y sus despliegues, un tópico definitorio del Black Power, aquella figura musical de la acción directa no violenta fue sometida a críticas furibundas. Esas críticas explican el abandono de las canciones como insumos del activismo hacia mediados de los años sesentas.

En cuanto al soul y el funk, pueden identificarse dos formas formas diferentes de relación. Para el vínculo entre *soul* y Movimiento he expuesto que, a pesar de ciertas simpatías (como la de Martin Luther King respecto a Aretha Franklin) las organizaciones políticas no valoraron al soul más que en términos de posibilidades recaudatorios y de visibilidad, nunca en tanto fuerza estético-cultural específica. En cambio, respecto al Black Power, este fenómeno asumió una nueva faceta, en tanto se estableció un vínculo más estrecho con esos nuevos géneros comerciales, ya sea porque, como para Stockely Carmichael y Eldridge Cleaver, era visto como una fuerza cultura de por sí significativa, ya sea porque su masividad invitó a las organizaciones a rastrear las posibilidades de su utilización.

En ese sentido, he subrayado que para Panteras Negras (en tanto organización y más allá de lo que sus militantes hicieran a título personal) el *soul* y *funk*, a los que se les reconocía potencia cultural, no tenían valor emancipatorio en sí mismo. Un aspecto que me ha permitido matizar las afirmaciones de una traducción directa y sencilla entre música negra y militancia negra. Para abonar esta imagen menos unívoca, he descripto el caso de James Brown, muchas veces criticado por sus posiciones y actitudes políticas (o por falta de política). Su concierto en Boston, la noche posterior al asesinato de Martin Luther King y su apoyo a Nixon sirven como ejemplos de momentos tensos entre el Padrino del Soul y las organizaciones del Black Power. Como contracara, he destacado la experiencia del cuarteto *The Lumpen*, una banda integrada por militantes de Panteras Negras que permite mostrar que la organización consideró al funk “realmente político” en la medida en que sus letras lo fueran, revelando una idea lirocentrada de la relación entre música y política, una relación donde los sentidos de la música se reducían a su *mensaje*. Este aspecto me ha permitido demostrar, refutando otras posiciones, que las nuevas músicas populares negras no fueron traducidas automáticamente o aceptadas sin más como recurso político. Los conflictos, tensiones y discursos

que se generaron en torno a ellas ayuda a revelar las ambivalencias y complejidades de las relaciones entre música negra y política.

VI

En línea con el capítulo anterior, en el que investigué a la nueva música en relación con la política negra del período, en este he analizado las incidencias de aquella en los medios de comunicación, es decir, las formas en que fue acogida, presentada y/o excluida. De esa manera, si a lo largo de la Cuarta Parte de esta Tesis he buscado reflexionar sobre las visualidades de los nuevos géneros y su capacidad de producir sentidos en torno a la negritud, en este capítulo he intentado comprender como aquellas visualidades existieron e incidieron en un contexto conflictivo y variable respecto a las condiciones de difusión y visibilidad mediática. Para ello, he analizado, en primer término, la producción discográfica en su doble vertiente -el disco y el sello. Al respecto, he indicado que las *freedom songs*, a pesar de haber llamado la atención esporádica de sellos relativamente importantes (Folkways, Vanguard, Battle, Vee Jay y Mercury), existieron prácticamente por fuera del circuito de distribución y difusión musical (no así, de la crítica musical), aspecto que he constatado en el relevamiento de los discos publicados. Este carácter simbólicamente residual del registro sonoro me permite sostener la hipótesis (estrechamente vinculada con lo expuesto anteriormente en relación a las estéticas musicales y usos de las *freedom songs*) de que estas canciones, su potencia y capacidad de atracción, giró fundamentalmente en torno a las performances y las ocasiones de canto colectivo. Su relativa importancia en las transmisiones televisivas refuerza la idea de una necesaria aparición del cuerpo en la situación de canto.

En cambio, el *soul* y el *funk* fueron protagonistas de una serie de modificaciones fundamentales en las relaciones de la industria musical con la música negra, estructurando una economía y una red cultural en torno a ellas, un rasgo que dejo evidenciado al analizar la vida discográfica de ambos géneros: estos fueron los años dorados de los sellos independientes (de propiedad negra y blanca, tales como Vee Jay, Atlantic, Stax, Motown, entre otros) pero también los del inicio de un avance de las corporaciones sobre la música negra (Columbia, Capitol, RCA Victor). Un fenómeno que sostengo que no se deja leer en términos sencillos, de los que homologan adscripción racial con actitudes de clase o los que plantean el desfondamiento exógeno de las posibilidades de los sellos de propiedad negra, sino que requiere ser presentado en su ambivalencia: de allí mi énfasis en las ambivalencias del empresariado negro (como así también de los artistas). Las mismas ha sido descritas con la intención de matizar cualquier percepción de los nuevos géneros en términos de solidaridad racial. No obstante, sin desconocer las injusticias infligidas una

y otra vez sobre los trabajadores negros (y, a veces, sobre los empresarios negros), he creído necesario indicar que los sellos dedicados al soul y al funk produjeron nuevas presencias afroamericanas en la industria de la música negra con una capacidad de incidencia y decisión inéditas. Fundantes de una *economía de la música negra*, precipitaron una novedad: ya no fue posible excluir a los negros de la producción y suplantarlos por versiones blancas, como había sucedido con el jazz o el rock n' roll. Este hallazgo me permite sostener que la nueva música negra fue un ambiente en el que ciertas relaciones de competencia cultural y racial fueron puestas al servicio de un nicho de mercado así como fue consolidada la figura del músico negro como trabajador.

A continuación, he indicado que la escasa participación propietaria y ciertas ambivalencias fueron también rasgos de uno de los aliados claves de la producción discográfica del soul y el funk: las radios negras. La decisión de abordarlos como baluartes en la intersección entre empresa económica, agencia cultural y canales comunicativos y comerciales orientados a la población afroamericana, pero escuchados también por blancos, ha permitido observar los diversos niveles en los cuales los nuevos géneros ha producido consecuencias. Los vínculos entre dichos géneros y dichos medios permiten comprender sus determinaciones recíprocas, así como constatar que la irrupción del soul configuró una suerte de materialidad y curvatura específica a los medios de comunicación. El funk navegó sobre esa estela. Entre dichas novedades, he resaltado cómo la aparición de un *habla radiofónica negra* (encarnada en djs como Georgie Woods, “Jocko” Henderson y Frankie Cocker) constituyó uno de los aportes más importantes de estos nuevos géneros al espacio mediático estadounidenses y, desde allí, a su vida social y cultural. La relación entre djs y los nuevos géneros configuró una de las imágenes más potentes de nueva presencia negra en los medios de comunicación. Sus modos de dicción, de presentación de la música y de vinculación con aspectos promocionales y organizativos, así como la relación con los oyentes, hicieron del dj un personaje central (una suerte de subespecie del estrellato de la música) que participó activamente en la asignación de sentidos a esos nuevos sonidos y a esas nuevas negritudes.

No obstante las imágenes cohesivas de negritud, también en el plano de las radios se expresó la naturaleza mercurial de las lealtades raciales frente a los intereses económicos individuales que el negocio de la música negra propició. He mostrado como, con las discográficas, las radios fueron escenario de tensiones intrarraciales, operaciones y selecciones que he presentado con el objetivo de reforzar la necesidad de un abordaje que, sin desconocer la capacidad aglutinante de la música, vea también en esas diferencias y conflictos elementos intrínsecos de estas racializaciones. Decisiones en materia comercial o ideológica respecto a las canciones a pasar demuestran que la categoría *música negra* podía declinarse de diversas maneras, en función de objetivos disímiles.

Respecto a la trayectoria de la imagen televisiva, he indicado dos caminos. Por el lado de las freedom songs, he afirmado que no recibieron atención focalizada ni exclusiva, sino que se presentaban en las ocasiones públicas de canto. De esa forma, a diferencia de su ausencia en radios (un fenómeno difícil de comprender y sin embargo, constatable) y su poca presencia en la distribución discográfica, el entorno político televisado las hizo audibles a públicos lejanos. Esa *exposición marginal* reforzó, a veces sin proponérselo, la relación entre un cuerpo colectivo presente y el acto grupal de cantar, forzando un desplazamiento en las narrativas televisivas sobre el Movimiento, centradas en un primer momento sobre casos individuales de discriminación racial. El “Movimiento cantante” fue, también, una figura buscada, un aspecto que he demostrado al explorar cómo los activistas utilizaban las canciones en los momentos en que se sabían filmados.

Por su parte, el análisis del *soul* y el *funk* a través de programas de televisión dedicados a ellos, ha revelado patrones diferentes. Dichos patrones pueden, a su vez, subdividirse. En un primer momento, que llegaría hasta finales de los años sesentas, los registros presentaron una *exposición segregada*, en la cual aparecían artistas soul y, ocasionalmente, bailarines negros mientras el público negro estaba completamente excluido. La consideración de los registros televisivos analizados (*American Bandstand*, *Shingdig!*, *Hollywood a Go Go*, *Hollywood Palace*) repetían una vieja modalidad de vinculación racista: presentar a los negros y negras como entretenedores y no como entretenidos.

El segundo momento se constata hacia finales de los años sesentas, cuando una serie de programas de televisión musicales cambiaron radicalmente la forma de presentar la música negra. La presentación *Soul!* y el análisis detallado de *Soul Train* me han permitido establecer la magnitud de esos cambios para sostener que, a través de lo que denominé una *exposición autosegregada y autoafirmada* (puesto que sólo había artistas y público negro), estos programas cuestionaron la invisibilidad del público negro, propiciando su ingreso a las pantallas en clave de individuos disfrutando de la música (ya sea bailando o escuchándola) e interactuando con los artistas, poniendo en escena una voz negra en los medios. Desde esta perspectiva, resulta imposible minimizar el lugar de las nuevas músicas en el *ingreso de la multitud negra en el panorama televisivo*. En ese marco, *Soul Train* funcionó como un vector y una caja de resonancias de las innovaciones visuales y estilísticas (analizadas en los capítulos 5, 6, 8 y 9) que estaban teniendo lugar en la nueva música negra, participando decisivamente en la definición de modas, tendencias e, incluso, modos de vida. Al tiempo que diferenció a negros de blancos, la presencia de la música negra en la televisión participó fuertemente en una mercantilización de nuevo tipo de la estética, la música y la cultura negra contemporánea. Aquella multitud negra musical incidió significativamente en las nuevas pautas discursivas de la publicidad, en las formas del mercado de consumo y en los modos de

entender y construir la negritud. Esta investigación concluye con el análisis de esa dimensión de la música negra: su consolidación como objeto publicitado en sí y recurso publicitario (con la emergencia de nuevos discursos en torno a ella) pero sobre todo su protagonismo en la provisión de imágenes consumibles de negritud, en la conformación de una negritud como *espectáculo mediático de las negritudes*. En ese sentido, sostengo que la música negra analizada fue decisiva en la redefinición de los sentidos, formas y expectativas del consumo racializado en Estados Unidos.

Coda.

Tres palabras sobre la música que vino después.

El ocaso de los movimientos negros de lucha²⁰⁶ y una nueva consideración de las formas y los alcances de las lógicas de empresariales y de mercado, en marcha desde mediados de los años setentas, propiciaron el terreno para las reformas neoliberales llevadas adelante durante los dos gobiernos del republicano Ronald Reagan y su vicepresidente George Bush (Sr.) quienes, sin atacar la igualdad jurídica conquistada, profundizaron desigualdades económicas y políticas, consolidando la polarización entre ricos muy ricos y pobres cada vez más pobres, así como pusieron en marcha de proceso de encarcelamiento masivo de profundas consecuencias para los afroamericanos (Alexander, 2011; Marable, 1984; Reed, 1986). El proceso de diferenciación intrarracial se continuó, e incluso intensificó en los años ochentas. De acuerdo a Nelson George, a comienzos de esa década:

Ser negro no quería decir necesariamente que supieras qué estaba pasando en los barrios negros. Siempre me golpeó el hecho de que la verdadera historia de los negros en los ochentas no es sobre la lucha por acceso político. En cambio, la comunidad tuvo que enfrentarse a profundas tensiones internas sobre diferencias económicas y la necesidad de líderes. En resumen, el verdadero asunto fue la solidaridad racial. (1988, 186).

Como vimos, ese fenómeno estaba en marcha ya desde los años setentas. Mientras la economía estadounidense estaba envuelta en una transformación estructural y tecnológica de profundas consecuencias para las décadas siguientes, los diferentes sectores de clase que conformaban la población negra hacia mediados de los años setentas incidían con mayor fuerza que antes en las derivas de la población afroamericana (Wilson, 1978). Si, tal como afirma Winant, el desmontaje de la estructura de la segregación *de jure* y de facto como modalidad de racialización del poder (en definitiva, la mayor victoria política de los movimientos de las décadas investigadas

206 Creo importante marcar aquí que este agotamiento no canceló la política ni los movimientos sociales en Estados Unidos. Otras desigualdades sociales significativas estaban siendo materia de novedades políticas decisivas: el movimiento gay y el feminismo podrían considerarse en esa línea.

aquí), acabaría convirtiendo a Estados Unidos en “*una nación de grupos de interés racializados*” (2001: 67), es preciso agregar que esos grupos de interés diversos también estructuraron a la población afroamericana. Entrelazados, estos fenómenos dieron forma a nuevos tipos de segregación, cuyos rasgos rigen aún el panorama racial estadounidense (Alexander, 2011). Y mientras que el legado de los movimientos de lucha racial de las décadas anteriores se convertiría en materia de elaboración social, factor de novedades políticas -como el nuevo poder del electorado negro- y objeto de consumo mercantil (Asante, 1980; Kelley, 1987; West, 1993), la cultura negra, notablemente diferenciada, asumiría nuevas formas, estéticas y valores. En consonancia con esa situación, la construcción social de imágenes de negritud cambió notablemente, incorporando elementos, símbolos y discursos que dieron una nueva vuelta sobre el espiral cultural que las irrupciones políticas y sociales abiertas hacia 1955 habían vuelto posible.

Así, en febrero de 1979, un proceso subrepticio (como el que había tenido como protagonista a Ray Charles y su *I got a woman*) emergió a la superficie de la vida social y la masividad bajo la forma de un vinilo. Se llamaba *King Tim III (Personality Jock)* y estaba firmado por The *Fatback Band*. La banda tenía ya varios años de existencia como formación funk. De hecho, el tema en cuestión presentaba una línea de bajo absolutamente funky, acompañada de un *hi hat* golpeado abierto y los clásicos riff de guitarra que podían referir a Nile Rodgers, unos arreglos trompetas que entraban y salían, aunque muy dosificados, en los momentos en que el género tenía estipulados como adecuados para dichos arreglos. La canción dura algo más de seis minutos y tiene mucho groove. Su estructura toda refiere al *funk*, excepto (y éste es el elemento decisivo, el desvío) por la voz principal (masculina) y algunos momentos del coro femenino y masculino: no cantan, tampoco hablan como pastor ni recitan. Hacen algo diferente: rapean. Y con ese gesto vocal los cantos colectivos, los cantos suaves y los crudos, se convierten, como de golpe, en pasado. Con ese vinilo se consolidaba un proceso que llevaba algunos años incubándose, y la música negra entraba en su *momento hip hop*. El canto soul, que había sido el orgullo y la diversión de la expresión musical negra, dejaba paso a una nueva generación que no podía definirse como cantante, ni le interesaba (Chang, 2014). Una generación que, junto a esa nueva vocalidad, incorporaba todo un abanico de operaciones estético-tecnológicas hasta entonces desconocidas, en especial, el sampleo y scratching, como modos de producir fragmentos musicales y sonoridades, integradas luego con la voz, para producir las obras. La primer generación hip hop, que venía del funk, no olvidó a éste en absoluto: en cambio, lo convirtió en una inmensa, infinita, librería de sonidos de los cuales valerse para, a base de apropiaciones, rescates y recombinación crear un nuevo tipo de figuras y placer musical (Gilroy, 1993). Las siguientes alteraron un poco el panorama, desfunkizando los sonidos.

Pero todas, intensificando otros elementos que hemos visto presentes en el funk, hicieron del hip

hop un punto de acento de las ambivalencias de la fiesta. Para Shapiro,

la razón de ser del hip hop era la batalla: una demostración feroz de maestría individual sobre el escenario. El hip hop declaró la existencia, los derechos y placeres de un grupo de parias. Se trataba del aquí y ahora de la autodeterminación: no había tiempo para el romanticismo. (2011: 351).

Aquel gusto por los bienes suntuarios y el consumo de masas y marcas ostentado a cielo abierto, el posicionamiento desafiante ante los prejuicios raciales, la inversión furiosa de sus imágenes, la negritud como mercancía inmaterial, adquirieron, con el hip hop, nuevas características y texturas. Varias de las cuales se inscribieron en el primer megahit de la historia del género: *Rappers' Delight* (1979), del trío *SugarHill Gang*:

Check it out, I'm the C-A-S-A, the N-O-V-A / And the rest is F-L-Y / You see I go by the code of the doctor of the mix / And these reasons I'll tell you why / You see, I'm six foot one, and I'm tons of fun / When I dress to a T / You see, I got more clothes than Muhammad Ali / and I dress so viciously. / I got bodyguards, I got two big cars / That definitely ain't the wack, / I got a Lincoln Continental and a sunfoofed Cadillac / So after school I take a dip in the pool / Which is really on the wall / I got a colour TV, so I can see / The Knicks play basketball. Hear me talk about / Checkbooks, credit cards, mo' money / Than a sucker could ever spend / But I wouldn't give a sucker or a bum form the Rucker / Not a dime 'til I made it again. Everybody go / Ho-tel, Mo-tel, Whatcha gonna do today? (Say what?) / 'Cos I'm a get a fly girl, / Gonna get some spank n' drive off in a def OJ. Everybody go / Ho-tel, Mo-tel, Holiday Inn, / Say if your girl starts actin' up, then you take her friend. / Master Gee! My mellow! / It's on to you, so whatcha gonna do?

La enumeración de grandes marcas, los desafíos lanzado como desfachatez y actos de consumo se conectarían rápidamente con una frontalidad política de nuevo tipo y un culto a la violencia urbana inédito para la música negra y, en general, para la música popular contemporánea. De esa manera, lo nuevo del hip hop no se agotaría en la poética y los sonidos sino que abarcaría también un cierto tono. El incremento de agresividad y una disposición más desafiante, ya presente en *The Message* de *Grand Master Flash* (1982) y relativamente inexistente en los géneros anteriores, entraría en un momento decisivo cuando *Toddy Tee* editara *Baterram* en 1985, considerado el primer tema de hip hop del subgénero gansta, poblado de referencias a la violencia intrarracial, el abuso policial, el narcotráfico, etc. Así, el viejo delito *pimp/hustler* se resignificó en un nuevo contexto donde, más que la frontalidad y provocación, lo que lo definiría sería el enojo y la agresividad (Tucker, 2008).

En consonancia con ello, y de acuerdo a Tricia Rose, los bailes del hip hop ocuparan el espacio público de un modo totalmente inédito para las culturas musicales anteriores (1990). Ya no se trataría de marchas y manifestaciones, tampoco de conciertos o fiestas en casas. Desde finales de los años setentas, el *break dance* indicó el inicio de una nueva relación entre música negra y ciudad. En esa nueva relación, como en la del soul con el gospel, había rastros de pasado: de acuerdo a Walker, un asiduo bailarín de breakdance:

le debemos un montón a The Lockers y a Soul Train (...) De hecho, contribuyeron al hip hop y a la conformación de rutinas de break dance. Los bailarines de Campellock salían y hacían una rutina y cuando

la rutina había sido hecha, salían y hacían solos. Cada miembro tenía la oportunidad de hacer un solo durante diez o quince segundos. Ese formato sirvió como la base de todas las rutinas de break dance (...) Era increíble ver cómo la conexión y la onda estaban ahí. Esos bailarines pusieron la base para los que vinieron después (en George, 2014, 43).

Sobre esa base, el hip hop exploró un componente mucho más confrontativo y desafiante, agresivo, que los bailarines del funk. Esa *nueva articulación entre música negra, negritud, fiesta y violencias* definirá en gran parte las décadas siguientes en nombres como *Spoonie Gee*, *Public Enemy*, *Tupac*, *NWA* o *Notorious BIG*.

Sin embargo, no podría ser la única: las derivas de la música negra desde los años ochentas hasta nuestro días incluyen otros géneros (o bien, variaciones significativas a partir del hip hop) que también merecen atención, en la medida en que proveen otras imágenes de negritud: entre ellas el fenómeno pop de Michael Jackson, el *hip hop soul*, el *neo soul* y la *música techno* de los años ochentas, ésta última plasmada en la producción musical de *Robert Hood*, *Kevin Saunderson*, *Juan Atkins*, *Derrick May*, entre otros, y caracterizada por la centralidad de la pista de baile, el recurso a tecnologías electrónicas, la automatización del ritmo y el uso de nuevas drogas (Morena, 2002; Reynolds, 2010). Esos géneros fueron (y son) los protagonistas musicales de las nuevas condiciones de vida de la población negra en Estados Unidos. Recientemente, incluso, han aparecido nuevas freedom songs, construidas sobre hits actuales, como *Al Right* (2015) de Kendrick Lamar. Un signo interesante de las derivas actuales de la población negra en relación a los problemas puestos por las formas de discriminación y violencia racial presentes.

La trama social, cultural, económica sobre la que aquellas nuevas figuras musicales racializadas se producen y circulan, así como los modos en que han reconfigurado los sentidos e imaginarios de la negritud en los Estados Unidos, conforman un aspecto protagonista de las líneas de investigación que pretendo desarrollar en adelante, con la intención de continuar una labor historiográfica vinculada a la investigación de las relaciones raciales y sus especificidades en una sociedad compleja como la norteamericana.

A manera de conclusión y expresión de deseos que exceden la historia y la actualidad estadounidense como tópicos de investigación, espero que esta Tesis funcione como un momento en una elaboración histórica y conceptual que me permita continuar con los estudios sobre música popular, alimentando una perspectiva sobre la misma que incluya múltiples dimensiones. Asimismo, espero aportar a la comprensión de la complejidad cultural y sus consecuencias sociales en las sociedades contemporáneas y del pasado reciente, una línea de investigación que considero potencialmente capaz de aportes teóricos significativos.

Apéndice gráfico²⁰⁷



SNCC Freedom Singers, 1963



Betty Davis, 1975



Tapa de This Bith is Bad!, de Denise La Salle, 1977



Tapa del disco de Boscoe, 1973

207 Gran parte del archivo de este investigación puede consultarse en mi cuenta de Pinterest: <https://goo.gl/cPHZMG>



Canto colectivo con brazos entrelazados, c.1963



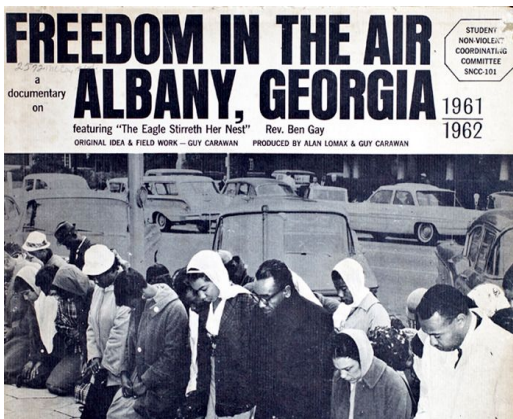
Publicidad de Clairol, 1974



Don Cornelius (productor y condutor de Soul Train)



Lee Dorsey, Working in the Coal Mine, 1966



Tapa del disco Freedom in The Air, 1962



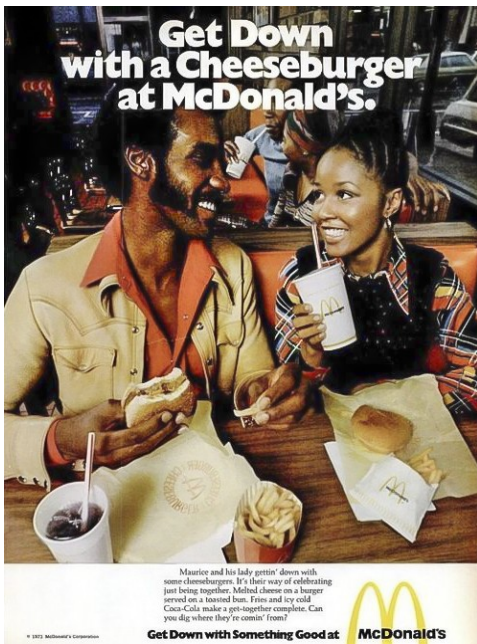
Funkadelic, Standing on the Verge of Getting On, 1974



Isaac Hayes en WattSatx, 1973



Mujer cantando una freedom song luego de ser detenida, Atlanta, 1963



Publicidad de McDonald's, 1974



The Supremes, 1965



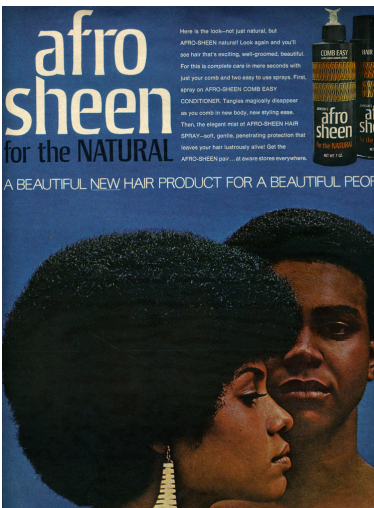
Sylvester Stewart (de Sly & The Family Stone)



The Lumpen, en vivo, 1970.



Publicidad de Afro Sheen, 1975



Publicidad de Afro Sheen, 1974



Activistas de SNCC cantando Freedom Songs, 1965



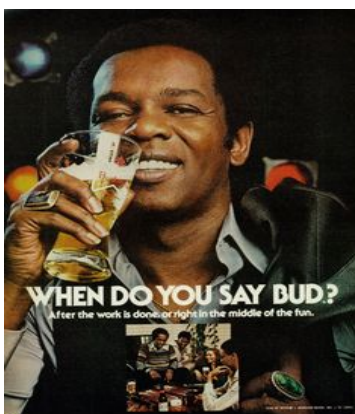
Detroit Riots, 1967



Recital de los primeros artistas soul, Chattanooga, Tennessee, 1959



James Brown y Maceo Parker, 1973



Publicidad del cantante Lou Rawls para Budweiser, 1977

Referencias

a. Bibliografía de consulta²⁰⁸

AA.VV. Twin Cities Funk & Soul 1 (Sep. 2012), Minneapolis.

Abdullah, L. The sounds of liberation: resistance, cultural retention and progressive traditions for social justice in african american music, Cornell University, NY, 2009.

Abbot, L. and Seroff, D. Out of sight. The Rise of African American Popular Music. 1889–1895, Jackson, UP Mississippi, 2002.

Abu Jamal, M. Queremos libertad: una vida en los Panteras Negras, Barcelona, Virus, 2007.

Acham, C. Revolution televised: prime time and the struggle for Black power, Minneapolis, UP of Minnesota, 2004.

Adelt, U. Black, white and blue: racial politics of blues music in the 1960s, Thesis dissertation, 2007. En: <http://ir.uiowa.edu/etd/128>

Adorno, T. Sobre la música, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000.

Adusei, N. The multiplicity of multiplicities – Post-Black Art and its intricacies (2012). En Darkmatter Journal en <http://www.darkmatter101.org/site/2012/11/29/the-multiplicity-of-multiplicities-%E2%80%93-post-black-art-and-its-intricacies/>

Alabarces, P. Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia) (2008) en Trans. Revista Transcultural de Música (12). En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201207>

Alexander, M. The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness, New York, New Press, 2011

Alderman, D. Introduction to the Special Issue: African Americans and Tourism en Tourism Geographies: An International Journal of Tourism Space, Place and Environment, 2013, 15:3, 375-379

Anderson, B. A Principle of Hope: Recorded Music, Listening Practices and the Immanence of Utopia en Geografiska Annaler. Series B, Human Geography Vol. 84, No. 3/4, Special Issue: The Dialectics of Utopia and Dystopia (2002), pp. 211-227

Anónimo, Anthony Johnson Showalter, 1858-1924 en http://www.cyberhymnal.org/bio/s/h/o/showalter_aj.htm

Anónimo, Discography of Sir Arthur Sullivan: Recordings of Hymns and Songs en <http://gasdisc.oakapplepress.com/sullsongs-dtl.htm>

Anónimo, Negro Spirituals. Belmont Music Company, Chicago, 1937.

Anónimo, Unpublished history of the Muscle Shoals AL recording business.

Anónimo, ‘Dinnertimin’ and ‘No Tipping’: How Advertisers Targeted Black Consumers in the 1970s (2015) en <http://hpuy.com/dinnertimin-and-no-tipping-how-advertisers-targeted-black-consumers-in-the-1970s/>

AP. Women had key roles in CRM. (2005) en http://www.nbcnews.com/id/9862643/ns/us_news-life/t/women-had-key-roles-civil-rights-movement/#.Vh_rXaFTOUw

Aparicio, F. Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña (1993) en revista-iberoamericana.pitt.edu/.../5285%2526a%253...

Appleton, Clyde, Singing in the streets of Raleigh, 1963: some recollections en The Black Perspective in Music vol.3 num.3, (Autumn 1975) pp 243-252.

Assim, J. Charles Neblett, fighting for our rights, The Washington Post, 17.05.2004

Attali, Jacques, Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música, FCE, México DF, 1995.

208 Todos los links a textos fueron consultado por última vez el 28.10.2015

Augusto, G. Luz e canções de liberdade: reflexões sobre o legado do comitê não-violento de coordenação estudantil (SNCC) para o internacionalismo negro em *Revista da ABPN* v. 1, n. 2 – jul.-out. de 2010, Rio de Janeiro, p. 85-102.

Auslander, P. *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*, *Contemporary Theatre Review*, Vol. 14(1), 2004, 1–13

Austen, J. *TV-a-go-go : rock on TV from American Bandstand to American Idol*, Chicago: Chicago Review Press, 2005

Awkward, M. *Soul covers: Rhythm and Blues remakes and the struggle for artistic identity: (Aretha Franklin, Al Green, Phoebe Snow)*, Durham, Duke University Press, 2007.

Bradford, M. *The Theater is in the Street: Politics and Performance in Sixties America*. Amherst, University of Massachusetts Press, 2004

Baer, C. *Concurrent revolutions: rock & roll and the Civil Rights Movement*, PhD. Thesis, The Faculty of Humboldt State University, Arcata, 2005.

Bagirov, A. *The Anthology of The Beatles Records* (2008) en <http://www.dermon.com/Beatles/Veejay.htm>

Baker, F. *Popular Music*, *Music & Letters*, Vol. 14, No. 3 (Jul., 1933), pp. 252-257

Baldwin, J. *Sobre mi cabeza*, Bruguera, Barcelona, 1982.

Balibar, E. *Sobre el universalismo. Un debate con Alain Badiou* (2007) en <http://eipcp.net/transversal/0607/balibar/es>

Ball, Jarred, *A Lie of Reinvention. Correcting Manning Marable's Malcolm X*, Todd Steven Burroughs, New York, 2015.

Banfield, W. *Cultural codes: makings of a Black music philosophy: an interpretive history from spirituals to hip hop*, Lanham : Scarecrow Press, 2010.

Banfield, W. *Representing black music culture: then, now, and when again?*, Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2011.

Banner-Haley, C. *The fruits of integration: Black middle-class ideology and culture, 1960-1990*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.

Baraka, A., *The autobiography of LeRoi Jones*, New York: Freundlich Books: Distributed to the trade by Scribner, 1984

Barlow, W. *Voice over : the making of Black radio*, Philadelphia, Pa.: Temple University Press, 1999.

Barthes, R. *La semiologia*, Editorial Tiempo contemporáneo, 1976.

Barthes, R. *Image, Music, Text*, New York : Hill and Wang, 1977.

Benjamin, W. *La obra de arte en la era de su reproductividad técnica y otros textos*. Godot, Buenos Aires, 2012.

Bennett, A. *Cultures of popular music*. Philadelphia : Open University Press, 2001.

Berry, M. *Africa, Slavery, & the Roots of Contemporary Black Culture* en *The Massachusetts Review*, Vol. 18, No. 3 (Autumn, 1977), pp. 501-516

Bhabha, H. *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

Bimmler, L. *The grassroots gospel: how spirituals and freedom songs democratized the civil rights movement*, tesis de licenciatura, Florida Atlantic University, 2008.

Blackwelder, J. *Styling Jim Crow. African American beauty training during segregation*, College Station, Texas A & M University Press, 2003.

Blewen, J. *Oh Freedom Over Me*. Disponible en http://americanradioworks.publicradio.org/features/oh_freedom/

Blindman's Blues. Soul Music Dances (2004) en <http://blindman.fr.yuku.com/sreply/10507/Soul-Music-Dances#.VhvtJ6FTOUw>

Bloomfield, T. *Resisting Songs: Negative Dialectics in Pop*, en *Popular Music*, Vol. 12, No. 1 (Jan., 1993), pp. 13-31

Bohlman, P. *Music as representation*, *Journal of Musicological Research*, 24: 205–226. London, 2005.

Bolden, T. (ed.) *The Funk era and beyond. New perspectives on Black Popular Culture*, Palgrave, 2008.

Booker, C. "Lumpenization: A Critical Error of the Black Panther Party," en Jones, I. *Black Panther Party Reconsidered*,

Baltimore: Black Classic Press, 1998. 337-361

Bardet, M. *Pensar Con Mover*, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2011.

Baudrillard, J. *La crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI, México DF, 1972.

Bourdieu, P, Chamboredon, J. y Passeron, J.. *El Oficio de sociólogo: presupuestos epistemológicos*. Madrid, Siglo Veintiuno, 2001.

Bowman, S. & Willis, C. *We media. How audiences are shaping the future of news and information*. Stanford, 2003.

Boyd, T. *African Americans and popular culture*, Westport, Praeger, 2008. (3 tomos).

Brackett, D. James Brown's 'Superbad' and the Double-Voiced Utterance en *Music*, Vol. 11, No. 3 (Oct., 1992), pp. 309-324

Brackett, D. The Politics and Practice of "Crossover" in American Popular Music, 1963 to 1965, *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 4 (Winter, 1994), pp. 774-797

Brackett, D. *Interpreting popular music*, University of Cambridge. Cambridge, 1995.

Brackett, D. Questions of Genre in Black Popular Music en *Black Music Research Journal*, Vol. 25, No. 1/2 (Spring - Fall, 2005), pp. 73-92

Bradford, M. *The Theater is in the Street: Politics and Performance in Sixties America*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2004

Brah, A. *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*, Madrid Traficantes de Sueños, 2011.

Brick, H. & Christopher Phelps, *The Other March on Washington* (2015) en <https://www.jacobinmag.com/2015/08/philip-randolph-army-segregation/>

Brown, J, Slutsky, A & Silverman, C. *The Funkmasters*, Manhattan Music, Miami Publications, 1996.

Brown, J. *I feel good. Las memorias de James Brown*, Global rhythm, Barcelona, 2007.

Bunzel, J. *Virajes políticos. Los intelectuales norteamericanos y las ideologías (1968-1988)*, GEL, Buenos Aires, 1990.

Bush, Rod, *The Sociology of the Color Line and the Sociology of W.E.B. DU Bois: Reflections on the Centennial of The Souls of Black Folk* en www.allacademic.com/meta/p106628_index.html

Byrd, D. The meaning of black music en *The Black Scholar*, Vol. 3, No. 10, BLACK MUSIC (Summer 1972), pp. 28-31

Campos García, A. Racialización, Racialismo y Racismo. Un discernimiento necesario, *Revista de la Universidad de la Habana Journal* 273, Jun 2012

Carawan, G. and Carawan, C. *Sing for freedom: The story of the CRM through its songs*, Sing Out Corp, Bethelhem, 1990.

Carbone, V. Shall they overcome? Ayer y hoy del Moderno Movimiento por los Derechos Civiles de los Afronorteamericanos en los Estados Unidos en *Antíteses*, vol. 1, n. 2, jul.-dec. de 2008. Disponible en: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>

Carpignano, P. "U.S. Class Composition in the Sixties", en *Revista Zerowork* 1, 1975.

Carson, C. and Shepard, K. (eds), *A call to conscience: the landmark speeches of dr. Martin Luther King, Jr.*, IPM/Warner Books, New York, 2002

Carson, C. *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Castro, C. Exploraciones para una historia transnacional de la afro-modernidad en América. Chicago y Sao Paulo, 1900-1940 en *Hib. REVISTA DE HISTORIA IBEROAMERICANA*, ISSN: 1989-2616, Año 2010, Vol. 3, Núm. 1

Chancer, L. & Watkins, B. *Gender, Race, and Class: an overview*, Malden, MA : Blackwell, 2006.

Chang, J. *Generación Hip Hop*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014.

Charles, R. *Brother Ray. La autobiografía de Ray Charles*, Global rhythm, Barcelona, 2006.

Cheatham, Harold y Stewart, James (comp.), *Black families: interdisciplinary Perspectives*, Transaction Publishers, 1990

Civil Rights Movement Veterans, 1955, en <http://www.crmvet.org/tim/timhis55.htm#1955balt>

Clayton, M. et al (ed.) *The Cultural Study Of Music*, Routledge. London, 2003.

Cleaver, K. and Katsiaficas, G. *Liberation, Imagination and the Black Panther Party*, Routledge, New York, 2001.

Coles, R. *Race and family*, SAGE, 2006

Copland, A. *Music and imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.

CORE NYC, Queens CORE (pt.2) (2015) en <http://www.corenyc.org/queenscore2.htm>

Coxon, A. and Davies, P. M. *Images of Social Stratification*, Sage, London, 1986.

Crisell, A. *Understanding Radio*, Routledge. New York, 1994.

Cross, I. *Music and meaning, ambiguity and evolution* en Hargreaves, D., McDonald, R. & Miell, D. (eds.) *Musical Communication*, Oxford University Press, 2004.

Cummings, T. *The sound of Philadelphia*. London : Methuen, 1975

Danielsen, A. *Continuity and Break: James Brown's 'Funky Drummer'* en *Pop Scriptum* 11, The groove issue, Berlin, 2010,

Davarian, B. *Chicago's New Negroes: Modernity, the Great Migration, & Black Urban Life*, UNC Press, 2007

Davis, A. *Afro Images: Politics, Fashions, and Nostalgia* en Guillory, M. and Green, R. *Soul. Black Power, Politics, and Pleasure*, NYU Press, New York, 1998, pp.23-31.

Davis, J. *For the records: How African American consumers and retailers created commercial public space in the 60s and 70s South*, en *Revista Southern Cultures*, Winter 2011. University of North Carolina Press, p. 71-90.

Davis, J. *Soul Souvenirs: Durham's Musical Memories from the 1960s and 1970s* (2013) en http://www.carolinasoul.org/site/index.php/site/comments/soul_souvenirs_durhams_musical_memories_from_the_1960s_and_1970s/

Davis, J. *Activist Media In The 1970s Research Triangle* (2014) en <http://mediaandthemovement.unc.edu/2014/03/10/activist-media-in-the-1970s-research-triangle/>

Debord, G. *La sociedad del espectáculo* [1967]. Pre-Textos, Valencia, 2002.

Deleuze, G. *La imagen-tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 1986.

DeNora, T. *Music as technology of the self*, *Poetics* 27 (1999) 31-56. Oxford, 1999.

Doershuck, C. *Al Jackson Jr. The sound of the Sixties* (2007) en <http://www.drummagazine.com/features/post/al-jackson-jr.-the-sound-of-60s-soul/>

Drake, St. Claire and Horace R. Cayton, *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City* [1945], Chicago Press, 1993.

Du Bois, W. *The Souls of the Black Folks* (1903), Charlottesville, Va.: University of Virginia Library, 1996.

Dufour, M. *Memoria, tiempo y música . A Parte Rei: revista de filosofía*, ISSN 1137-8204 N°. 2, 199883-409

Dunbar-Hall, P. (1991) *Semiotics as a Method for the Study of Popular Music*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 22, No. 2. Zagreb.

Duncan, Joyce Denise, *Historical Study of the Highlander Method: Honing Leadership for Social Justice* (2005). *Electronic Theses and Dissertations*. Paper 996. En: <http://dc.etsu.edu/etd/996>

Durán, M.A. Torres, *piramides y estrellas (sobre las imágenes de la estructura de clases)* en *Revista REIS* 75 (1996), 29-54

Echols, A. *Hot Stuff. Disco and the remaking of American Culture*, Norton, New York, 2010.

- Ehrenreich, B. *Dancing in the Streets: A History of Collective Joy*, New York: Metropolitan Books, 2007.
- Elliott, R. So Transported: Nina Simone, 'My Sweet Lord' and the (Un)fold of Affect, in Marie Thompson and Ian Biddle (eds), *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, London, Bloomsbury, 2013, pp. 75-90.
- Ellis, J. *Visible fictions. Cinema: Television: Video*. Routledge. New York, 1982.
- Erenrich, S. *Rhythms of rebellion: artists creating dangerously for social change*, Thesis Dissertation, Antioch University, Yellow Springs, 2010.
- Escobar, T. *El arte fuera de sí*, Adriana Almada, Asunción, 2004.
- Euchner, C. *Nobody turn me around: a people's history of the 1963 march on Washington*, Boston, Beacon Press, 2010.
- Eyerman, R. *Music and Social Movements*, New York, Cambridge University Press, 1998.
- Fabbri, F. A Theory of musical genres: two applications en *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81).
- Fabbri, F. Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?. Texto presentado, el 21 de junio de 2006, como conferencia en el seno del VII Congreso IASPM-AL, "Música popular: cuerpo y escena en la América Latina", celebrado en La Habana del 19 al 24 de junio de 2006 en http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf
- Fabbri, F. *Comprendere e fare popular music* (2012). Relazione presentata al Convegno Nazionale di Studio SIEM "Tutta la musica per tutti: tra fare e capire", Milano, 10-11 novembre 2012 en https://www.academia.edu/7616965/Comprendere_e_fare_popular_music
- Fabre, G. *History and memory in African-American culture*, New York, Oxford University Press, 1994.
- Fayaz, N. *The Civil Rights Movement and The American Television in the 1960s* (2010) en https://www.academia.edu/1539043/The_Civil_Rights_Movement_and_American_Television_in_the_1960s
- Feld, S. *Sound Structure as Social Structure*, *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 3, pp. 383-409. Chicago, 1984.
- Feldstein, R. *How It Feels To Be Free. Black Women Entertainers And The Civil Rights Movement*, New York, Oxford University Press, 2013.
- Fenton, S & Bradley, H. *Ethnicity and Economy: "Race and Class" revisited*, New York, Palgrave MacMillan, 2002.
- Fernández, J.L. *Los lenguajes de la radio* (1993). En cisa.org.ar/wp.../Los-Lenguajes-de-la-Radio.pdf
- Fernández, J.L. *Mediatización musical e Internet: ¿el final del broadcasting?* (2008) En *Simposio IV: Música popular y medios de transmisión*.
- Fields, B. *Esclavitud, raza e ideología en los Estados Unidos de América* en *Revista huellas de los Estados Unidos* 3, Buenos Aires, 2011. Disponible en http://www.huellasdeeu.com.ar/ediciones/edicion4/3-Fields_pp.24-44.pdf
- Fink, R. *Goal-Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music* en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 64, No. 1 (Spring 2011), pp. 179- 238
- Fisher, W. *Seventy Negro Spirituals*. Oliver Ditson Company, Boston, 1926.
- Fitzgerald, J. *Black Pop Songwriting 1963-1966: An Analysis of U.S. Top Forty Hits by Cooke, Mayfield, Stevenson, Robinson, and Holland-Dozier-Holland*, en *Black Music Research Journal*, Vol. 27, No. 2 (Fall, 2007), pp. 97-140
- Fitzgerald, J. *Motown Crossover Hits 1963-1966 and the Creative Process* en *Popular Music*, Vol. 14, No. 1 (Jan., 1995), pp. 1-11
- Floyd-Alexander N. *Gender, race and nationalism in contemporary black politics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- Floyd, jr. Samuel, *The power of black music: interpreting its history from Africa to the United States*, Oxford UP, New York, 1995.

- Forman, J. *The making of Black revolutionaries; a personal account*. New York, Macmillan, 1972.
- Forman, M. *One Night on TV Is Worth Weeks at the Paramount: Popular Music on Early Television*. Duke University Press, Durham, 2012.
- Frank, T. *The conquest of the cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- Franklin, J. H. *African American Family: a historical Note* en McAdoo, H. (comp.), *Black Families*, SAGE, 2006.
- Frasier, F. *The Negro Church in America*, Schocken Books, New York, 1963.
- Frederick II, N. *Praise god and do something: the role of black American gospel artists as social activists, 1945-1960*, Thesis Dissertation, the Pennsylvania State University, Philadelphia, 2009.
- Freeland, G. 'We're a Winner': Popular Music and the Black Power Movement en *Social Movement Studies*, Vol. 8, No. 3, 261–288, August 2009
- Frith, S. *Music & Copyright*, Edinburgh, UP, 1993
- Frith, S. *Música e identidad* en Hall, S. & Du Gay, P. (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003. Cap. 7.
- Frith, Simon. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Padiós, Buenos Aires, 2014.
- Fritz, J. James Brown is the JB in WJBE (2009) en <http://tenwatts.blogspot.com.ar/2009/03/james-brown-is-jb-in-wjbe.html>
- Gago, I. *Gatto, E y Valle, A. Redondos. A quién le importa*. Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires, 2013.
- Gago, V. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires, 2014.
- Galen. ...Annie Greensprings? (2014) en <https://twolfgcd.wordpress.com/2014/02/09/annie-greensprings/>
- García Canclini, N. *¿De qué hablamos cuando hablamos de lo popular?* (1983) en *Revista Diálogos en la acción*, primera etapa, 2004, México, 153-165.
- García Canclini, N. *Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?* (1989) en http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf
- Garofalo, R. *Crossing over: From Black R&B to White R'n'R* en Kelley, N. (ed.) *Rhythm & Business: the political economy of Black music*, 112-137, Akashit Books, NY, 2002.
- Garofalo, R. *Rockin' the boat: mass music and mass movements*, Boston, MA : South End Press, 1992.
- Garrow, D. *Bearing the Cross: Martin Luther King, Jr. and the Southern Christian Leadership Conference*, Morrow, New York, 1986.
- Gates, H. L. and Jarrett, G. *The New Negro: Readings on Race, representation and African American Culture, 1892-1938*, Princeton University Press, 2007.
- Gatto, E. *La música en la intersección de la cultura, la tecnología y los medios. Elementos para una perspectiva histórico-cultural en el estudio de la música popular contemporánea*. En *Revista Estudios del ISHIR (Unidad ejecutora en Red)*, 2250-4397. Diciembre 2014,.
- Gatto, E. *What place for us? Fronteras móviles: pensar la black community*. Estados Unidos, 1890-1930, mimeo, Tesis de Licenciatura, F. de Humanidades y Artes, Rosario, 2009.
- Gatto, E. *Harlem radical. African Blood Brotherhood: política afroamericana en tiempos de la Revolución Rusa*. *Revista Huellas de Estados Unidos. Perspectivas y debates desde America Latina*, n°3 (2012), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. pp. 89-107. ISSN 1853-6506
- Geertz, C. *La interpretación de las culturas*, Barcelona : Gedisa Editorial, 1992
- George, N. *Where Did Our Love Go: The Rise and Fall of the Motown Sound*, New York: St. Martin's Press, 1985.

- George, N. *The Death of Rhythm & Blues*, New York, Pantheon Books, 1988.
- George, N (ed.) *The James Brown Reader*, Plume, NY, 2008.
- George, N. *The hippest trip in America: Soul Train and the evolution of culture and style*, William Morrow, New York, 2014.
- Gilroy, P. *'There ain't no black in the Union Jack': the cultural politics of race and nation*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Gilroy, P. *Black Atlantic. Modernity and double-consciousness*, Verso, Londres, 1993.
- Gilroy, P. *Small acts: thoughts on the politics of Black cultures*, New York : Serpent's Tail, 1993.
- Gilroy, P. *Darker than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- Gitlin, T. *The Sixties. Years of rage, days of hope*. Beacon Press, Boston, 1987.
- Goehr, L. *Writing Music History, History and Theory*, Vol. 31, No. 2 (May, 1992), pp. 182-199. London, 1992.
- Gonzaba, E. *You Can't Hurry Soul: Redefining Integration Politics of Martin, Malcolm, and the Supremes*, en *Valley Humanities Review* Spring 2012.
- Gonzales, M. *Rise of the Funky Divas* (2013) en http://www.eyony.com/entertainment-culture/rise-of-the-funky-diva-999#.VBZh_KFTOUz
- González, J.L. *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?* En *Revista Transcultural de música* 12. Buenos Aires, 2008.
- Goodwin, A. *Dancing in the distraction factory*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1992.
- Graham III, H. *The Brothers' Vietnam War: Black power, manhood, and the military experience*, Gainesville, University Press of Florida, 2003.
- Gregory, J. *The Southern Diaspora: How the Great Migrations of Black and White Southerners Transformed America*, University of North Carolina Press, 2005.
- Groys, B. *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*, Editorial Pre-Textos, Barcelona, 2005.
- Guillory, M. and Green, R. *Soul. Black Power, Politics, and Pleasure*, NYU Press, New York, 1998.
- Gulla, B. *Icons of R & B and Soul: An Encyclopedia of the artists who revolutionized rhythm*, Westport, Greenwood Press, 2008.
- Guralnick, P. *Sweet soul music: R&B and the southern dream of freedom*, New York: Harper & Row, 1986.
- Guralnick, P. *Dream boogie. The triumph of Sam Cooke*, Back Bay Books, NY, 2005.
- Hale, J. *A history of the Mississippi Freedom Schools, 1954-1965*, Ph.D. Thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009.
- Foucault, M. *La microfísica del poder*, Ediciones La Piqueta, Barcelona, 1992.
- Hall, J. *Mercy, Mercy me: African-American Culture and the American Sixties*, New York, Oxford UP, 2001.
- Hall, S. *Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»* en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984
- Hall, S. *What Is This "Black" in Black Popular Culture?* en Gina Dent (ed.), *Black Popular Culture*, Seattle: Bay Press, 1992.
- Hall, S. & Du Gay, P. (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- Hall, S. & Jefferon, T. *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Traficantes de sueños, Madrid, 2014.
- Hannerz, Ü. *Cultural complexity: studies in the social organization of meaning*, New York, Columbia UP, 1992.

Hanson, M. Suppose James Brown read Fanon: the Black Arts Movement, cultural nationalism and the failure of popular musical praxis en *Popular Music / Volume 27 / Issue 03 / October 2008*, pp 341-365

Harper, P. Synesthesia, "Crossover", and Blacks in Popular Music en *Social Text*, no. 23, 1989, p. 102 - 121.

Harrington, M. La cultura de la pobreza en Estados Unidos, FCE, México DF, 1963.

Harrison, F. The Persistent Power of "Race" in the Cultural and Political Economy of Racism en *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24 (1995), pp. 47-74

Harrison, M. Ain't gonna let nobody turn me around, The Southwest Georgia Freedom Movement and the politics of empowerment, mimeo. University of British Columbia, 2001.

Hartford, B. The Freedom Movement Was a Singing Movement, and Our Songs Were Freedom Songs. Disponible en: <http://www.crmvet.org/info/fsongs.htm>

Hartford, B. The power of freedom songs. En: <http://www.crmvet.org/info/fsongs.htm>

Hayes, B. The death of Black radio: the story of America's Black radio personalities: a personal perspective, New York, iUniverse, 2005.

Hayes, E. Black women and music: more than the blues, Urbana, University of Illinois Press, 2007.

Hill, G. Ebony images: Black Americans and television, Carson, Daystar, 1986

Hill, H. El problema racial en la historia del movimiento obrero de los Estados Unidos, en *Revista Huellas de Estados Unidos* 5, Buenos Aires, 2013, 103-120.

Hilliard, D. Huey. Spirit of the Panther, Thunder's Mouth Press, New York, 2006.

Hilliard, D. The Black Panther Party. Service to the People Programs, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2008.

Hobsbawm, Eric, La invención de la tradición, crítica, Barcelona, 1987.

Hobsbawm, E. Historia del siglo XX, Crítica, Barcelona, 1995.

Hochschild, J. Facing up to the American dream: race, class, and the soul of the nation, Princeton, Princeton UP, 1995.

Hoffmann, F. Rhythm and Blues, Rap, and Hip-Hop, New York, New York, Facts On File, 2006.

hooks, bell, Postmodern Blackness, *Postmodern Culture*_ vol. 1, no. 1 (Sep. 1990), p.10-21.

Horton, L. From Class to Race in early America: Northern Post-Emancipation Racial Reconstruction en Morrison, Michael y Stewart, James (ed.) Race and the early republic: racial consciousness and nation-building in the early republic, Rowman & Littlefield, 2002

Houck, D. Women and the Civil Rights Movement, 1954-1965, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.

Hout, M. Occupational Mobility of Black Men: 1962 to 1973 en *ASR* 49, 3: 308-22, 1984.

Hughes, T. Groove and Flow: Six Analytical Essays on the Music of Stevie Wonder, Thesis dissertation, University of Washington, Washington DC, 2003.

Hurt, M. The Genius of Swamp Dogg-Sam Stone and God Bless America For What (2012) en <http://blog.ponderosastomp.com/2012/08/the-genius-of-swamp-dogg-sam-stone-and-glod-bless-america-for-what/>

Hutnik, J. & Sharma, S. Music & Politics. An Introduction, en *Theory, Culture & Society* 2000 (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 17(3): 55-63

Huyssen, A. Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

Hyra, D. Racial Uplift? Intra-Racial Class Conflict and the Economic Revitalization of Harlem and Bronzeville, *City & Community* 5:1, Brown University, March 2006

Jackson, J. A House on Fire. The Rise and Fall of Philadelphia Soul, OUP, NY, 2004.

- Jackson, J. *Singing in My Soul. Black Gospel Music in a Secular Age*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2004.
- James, R. In but not of, of but not in: On Taste, Hipness, and White Embodiment (2015) en <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=549>
- Jeffries, J. "From Gang-bangers to Urban Revolutionaries: The Young Lords of Chicago". *Journal of the Illinois State Historical Society* (2003): 1-13
- Johnson, A. *Lifted By the Audience: Audience Interaction in the Live Recordings of Donny Hathaway*, 2012. En: https://www.academia.edu/5771121/Lifted_By_the_Audience_Audience_Interaction_in_the_Live_Recordings_of_Donny_Hathaway
- Jones, L. *Blues People. Negro music in White America*, Morrow, New York, 1963.
- Jones, L. *Black Music. Free Jazz y conciencia negra, 1959-1967 [1968]*, Caja negra editora, Buenos Aires, 2013.
- Lewkowicz, I. *Sucesos argentinos*. Paidós 2002a.
- Lewkowicz, I. *Vamos todos a nuestra fiesta desesperada* (2002b) en <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/subnotas/14352-5753-2002-12-19.html>
- Jost, K. *La basse électrique: son histoire, sa facture, son rôle et ses apports à la musique populaire depuis 1960*, Tesis de Maestría, Université Marc-Bloch (Strasbourg II), Strasbourg, 2008.
- Kafara, R. *Seattle in the 1960s: Music, Identity, and the Struggle for Civil Rights* en *Past Imperfect* 15 (2009) ISSN 1711-053X
- Kaliss, J. *There's a Riot Going On: The Turbulent Times of Sly and the Family Stone*, Hal Leonard Corp 2008.
- Kelley, N. *R&B, Rhythm and Business: the political economy of Black music*, New York, Akashic, 2002.
- Kelley, R. *Yo' mama's disfunkcional! Fighting the culture wars in urban America*, Boston, Beacon Press, 1997.
- Kellner, D. *Media culture: Cultural studies, Identity, and Politics between the modern and the postmodern*, New York, Routledge, 1995
- Kennedy, R. *Nigger: the strange career of a troublesome word*, New York, Pantheon Books 2002.
- Kernodle, T. "I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free: Nina Simone and the Redefining of the Freedom Song of the 1960s", *Journal of the Society for American Music* / Volume 2 / Issue 03 / August 2008, pp 295 317
- Kirk Duggan, C. A. *Theodicy and the redacted African-American Spirituals of the 1960s Civil Rights Movement*, Ph. D. Thesis, Baylor University, Waco, 1992.
- Klein, Naomi, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, Flamingo, 2001
- Kotarba, J. and Vannini, P. *Understanding Society through Popular Music*, Routledge, London, 2009.
- Lafayette, B. *The Role of Religion in the Civil Rights Movements*. Presentado en *Faith and Progressive Policy: Proud Past, Promising Future Conference*, sponsored by the Center for American Progress, 2004
- Landry, B. *The New Black Middle Class*, University of California Press, Berkeley, 1987.
- Lanter, E. *How Motown Owned the 1960s: The Impact the Civil Rights Movement had on the Motown Recording Company*, Senior Thesis dissertation, California State Polytechnic University, Pomona, 2012.
- Lasch, C. *The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*, New York, Norton, 1978.
- Laver, Mark, *Jazzvertising: Music, Marketing, and Meaning*, Ph.D Thesis, mimeo, Faculty of Music, University of Toronto, 2011.
- Lawrence, N. *Blaxploitation films of the 1970s : Blackness and genre*, New York, Routledge, 2008.
- Lazerow, J. and Williams, Y. (eds.), *In Search of the Black Panther Party. New Perspectives on a Revolutionary Movement*, Duke University Press, Durham, 2006.

La Espina Roja, *The Lumpen, El Funk Revolucionario De Los Panteras Negras* (2015) en <http://espina-roja.blogspot.com.ar/2015/02/the-lumpen-el-funk-revolucionario-de.html>

Leeds, A. and Weinger, H. *Foundations of Funk – A Brand New Bag: 1964-1969* (liner notes), 1996.

Lévi-Strauss, C. *Raza y cultura*, Altaya, Madrid, 1999.

Lewis, N. *A Study of Intra-Racial Violence Among Black Males: A Matter of “Diss”Respect*. Disponible en: http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-06102005-091844/unrestricted/Lewis_TableofContents.pdf

Lincoln, C. and Mamiya, L. *The Black Church in the African-American Experience*, Duke University Press, 1990.

Ling, P. *Developing Freedom songs: Guy Carawan and the African American Traditions of the South Carolina Sea Islands*, en *History Workshop Journal*, 44 (otoño 1997), 198-213.

Lomax, L. *La rebelión de los negros*, Buenos Aires, Editorial Hobbs-Sudamericana, 1965.

Lucas, W. 'Scuse me while I do the Boogaloo (2002) en <http://xroads.virginia.edu/~ug03/lucas/dancehome.html>

Lynskey, D. *After the Party: Music and the Black Panthers*. Disponible en <http://www.guardian.co.uk/music/2010/sep/02/black-panthers-last-poets>

MacDonald, I. *The Beatles. Revolución en la mente*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997.

MacDonald, J. *Don't touch that dial! : Radio programming in American life, 1920-1960*, Chicago : Nelson-Hall, 1979.

Maffly-Kipp, L., *An Introduction to the Church in the Southern Black Community*, en <http://docsouth.unc.edu/church/intro.html>

Mahon, M. *Black like This: Race, Generation, and Rock in the Post-Civil Rights Era*, *American Ethnologist*, Vol. 27, No. 2 (May, 2000), pp. 283-311

Mangieri, R. *Las fronteras del texto: miradas semióticas y objetos significantes*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000

Marable, M. *Race, reform and rebellion : the second Reconstruction in black America, 1945-1982*, Jackson, UP of Mississippi, 1984.

Marable, M. *La historia y la conciencia de los negros: la cultura política de la población negra de los Estados Unidos*, en *Revista Huellas de los Estados Unidos* 3, Bs Aires, 2012, 42-53.

Marable, M. *Let nobody turn us around: voices of resistance, reform, and renewal: an African American anthology*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2000.

Marcuse, H. *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* (1937). En http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/marcuse1.pdf

Marker, E. *The Labors of a Race: Labor and Leaders in the Twentieth Century*. En: minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/22347/race.pdf?sequence=1

Marsh, D. *We Shall Overcome – The Seeger Sessions*, de Bruce Springsteen, Columbia Records, New York, 2006.

Martin, W. *No coward soldiers, Black cultural politics and postwar America*, Cambridge, Harvard UP, 2005.

Massey, D. and Denton, N. *American Apartheid: Segregation and the Making of the Underclass*, Harvard University Press, 1993

Maultsby, P. *Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture*, *Journal of Popular Culture*, 17:2 (1983:Fall) p.51-61.

Maultsby, P. *The Impact of Gospel Music on the Secular Music Industry* en Reagon, B., *We'll understand it better and better*, Washignton DC, SIP, 1992

Maultsby, P. *Africanisms in African American Music*" en Holloway, E. (ed) *Africanisms in American Culture*, Bloomington, Indiana Unviersity Press, 2005, 326-355.

McClary, S & Walser, R. Theorizing the Body in African-American Music en *Revista Transcultural de Música* 3 (1997) ISSN:1697-0101, 1-8

McCollom, M. *The Way We Wore: Black Style Then*, New York, Glitterati Incorporated, 2006.

Meisler, Andy. "For Soul Train's Conductor, Beat Goes On: A TV Show Sticks with its Niche and a Time-Tested Formula." *The New York Times*, 7 August 1995.

Meyers Turner, K. *Guy and Candie Carawan: Mediating the Music of The Civil Rights Movement*, Tesis de Maestría, University of North Carolina, Chapel Hill, 2011.

Mezzadra, S. et al *Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.

Middleton, R. Who may speak? From a Politics of Popular Music to a Popular Politics of Music en *Repercussions* (Spring/Fall 1999-2000), 77-103.

Middleton, R. Locating the people. Music and the popular en Clayton, M. et al (ed.) *The Cultural Study Of Music*, Routledge. London, 2003, 252-263.

Middleton, R. *Voicing the popular. On the subjects of popular music*, Routledge, London, 2006

Mills, C. *Blackness Visible. Essays on Philosophy and Race*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1998.

Mills, D. et al. *For the Record - George Clinton and P-Funk: An oral historial* en Dave Marsh, ed, Avon Books, New York, 1998

Mohanty, C. Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial en Suárez Navaz y Aída Hernández (eds): *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, ed. Cátedra, Madrid, 2008.

Montague, N. *Burn, baby! burn! : the autobiography of Magnificent Montague*, Urbana, University of Illinois Press, 2003.

Moore, A. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre en *Music & Letters*, Vol. 82, No. 3 (Aug., 2001), pp. 432-442

Moore, F. *The ground of being: The African-American church and the Civil rights Movement*, Tesis de Maestría, The Faculty of Humboldt State University, 2006.

Morena, Omar y Blánquez, J. *Loops. Una historia de la música electrónica*, Random House, Barcelona, 2002

Moten, F. *In the break. The aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Mueller, M. *Spirituals As Protest: The Power Of Music In Grassroots Organizations In The Civil Rights Movement And Before*, Tesis De Maestría, Stanford University, 2012.

Muhammad, A. Interview with Hollis Watkins (2003) en http://democracy.soundprint.org/interviewFrame.php?interview=watkins_sings

Neal, A. "We Shall Overcome": From Black Church Music To Freedom Song, Tesis De Maestría, University Of Pittsburgh, Pittsburgh, 2003.

Neal, M. Sold out on soul: The corporate annexation of black popular music en *Popular Music and Society*; Fall 1997; 21, 3; pg. 117-136.

Neal, M. Trouble Man: the Art and Politics of Marvin Gaye, en *The Western Journal of Black Studies*, vol. 22, n°4, 1998, 252-259

Neal, M. *What the music said: Black popular music and Black public culture*. New York, Routledge, 1999

Neal, M. Rhythm and Bullshit?: The Slow Decline of R&B, Part One: Rhythm & Business, Cultural Imperialism and the Harvard Report (2012) en <http://popmatters.com/music/features/050603-randb.shtml>

Negus, K. *Music genres and Corporate culture*, Routledge. London, 1999.

Newton, H. Revolutionary Intercommunalism and the Rights Nations of Self-Determination, Superscript, Powys, 2004.

Newton, H. A war against the Panthers: a study of repression in America, Tesis doctoral, UC Santa Cruz, 1980.

Número Group, Eccentric Soul (2015) en <http://www.numerogroup.com/series/eccentric-soul>

Número Group, The Bigack Label (2015) en <http://www.numerogroup.com/products/eccentric-soul-the-big-mack-label>

Ong, W. (1987). Oralidad y escritura, FCE. México DF.

Oberon García, Clare, Race, Mad Men, and Nostalgia (2012) en <http://thefeministwire.com/2012/05/race-mad-men-and-nostalgia/>

Olmsted, T. Folkways Records: Moses Asch and His Encyclopedia of Sound. New York, Routledge, 2003

Palmer, C. Encyclopedia of African-American culture and history: the Black experience in the Americas, Detroit : Macmillan Reference USA, 2006.

Parker Pope, R. (2008) Under the influence of music, <http://well.blogs.nytimes.com/2008/02/05/under-the-influence-ofmusic/>

Pascale, C. Making Sense Of Race, Class, And Gender: Commonsense, Power, And Privilege In The United States, New York, Routledge, 2007.

Pablo, The Lumpen, el funk revolucionario de los Panteras Negras.(2015) en <http://contraindicaciones.net/?p=3741>

Paulo, J. Funk & Soul covers, London, Taschen, 2010.

Payne, C. I've got the light of freedom: the organizing tradition and the Mississippi freedom struggle, Berkeley: University of California Press, 1995.

PBS. Wallace Quotes (2015) en <http://www.pbs.org/wgbh/amex/wallace/sfeature/quotes.html>

Peretti, M. Lift Every Voice. The History of African American Music, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., New York, 2009.

PeterStip. A List of the 10 great funk bass players (2015) en <http://peterstip.hubpages.com/hub/10-best-funk-bass-players>

Phinney, K. Souled America. How Black Music transformed White Culture, Billboard Books, New York, 2005.

Pinch, T. and Bijsterveld, K. (2004). Sound Studies: New Technologies and Music, Social Studies of Science, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies. Technologies and Music (Oct., 2004), pp. 635-648.

Pinckney, D. Big Changes in Black America? en The New York REview of Books, 24.5.2012. En <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/may/24/big-changes-black-america/>

Pinkney, A. Red, black, and green: Black nationalism in the United States, New York: Cambridge University Press, 1976.

Platón, República, Gredos, Barcelona, 1988

Price III, E. Encyclopedia of African American Music, Greenwood, Santa Barbara, 2011.

Pronley, M. Waveland, Mississippi, November 1964: Death Of SNCC, Birth Of Radicalism, Ph.D. Thesis, Mimeo, University of Wisconsin, 2008.

Questlove, Soul Train: The Music, Dance, And Style Of A Generation, New York, New York, Harper Collins Publishers, 2013.

Quinn, E. "Pimp ain't easy". Work, Play, and "Lifestylization" of the Black Pimp Figure in early 1970s America en Ward, B. (ed.), Media, Culture, and The Modern African American Freedom Struggle, Gainesville, U.P. of Florida, 2001, 211-32

Quispel, C. Detroit, City of Cars, City of Music en Built Environment, Vol. 31, No. 3, Music and the City (2005), pp. 226-236

- Rabinowitz, H. *Race, Ethnicity, and Urbanization: Selected Essays*, University of Missouri Press, 1994
- Ramsey, G. *Race music: black cultures from bebop to hip-hop*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- Ranciere, J. *La división de los sensible*, Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002
- Ransby, B. *Ella Baker and the Black Freedom Movement: A Radical Democratic Vision*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003.
- Reagon, B. Bernice, Let the Church sign "Freedom" en *Black Music Research Journal* vol. 7, Center for Black Music Research, Chicago, 1987, pp. 105-118.
- Reagon, B. *Liner notes to Voices of the Civil Rights Movement*, Folkways Smithsonian Records, Washington, 1997
- Reagon, B. Interview by Maria Daniels, WGBH Boston, July 2006.
- Reagon, B., *Music in the Civil Rights Movement* (2014). Disponible en: http://www.pbs.org/wgbh/amex/eyesonthepize/reflect/r03_music.html (última consulta 17.12.2014).
- Reed, T. *The Art Of Protest: Culture And Activism From The Civil Rights Movement To The Streets Of Seattle*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 2005.
- Reynolds, S. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2010.
- Ribowsky, M. *The Supremes: a saga of Motown dreams, success, and betrayal*, Cambridge, MA : Da Capo Press, 2009.
- Rifkin, J. *El fin del trabajo*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Ritz, D. *Divided soul : the life of Marvin Gaye*, New York : McGraw-Hill, 1985.
- Ritz, D. Happy Song: Soul Music In The Ghetto en *Salmagundi*, No. 12 (spring 1970), pp. 43-53
- Rudinow, J. *Soul Music: Tracking the Spiritual Roots of Pop from Plato to Motown*, The University of Michigan Press, Detroit, 2010
- Ruiz, R. *El cambio musical* (2011) en <http://es.scribd.com/doc/107198205/El-cambio-musical>
- Rule, Sheila. "Off the Train." *The New York Times*, 20 October 1993.
- Sacks, L. The Soul of Jerry Wexler, en *New York Times*, 29.08.1993.
- Said, E. *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- Samad, S. *Non-violence in the Civil Rights Movement in the United States of America*, Tesis de Doctorado, Freie Univeristät Berlin, 2009
- Sanger, K. *When The Spirit Says Sing!. The Role Of Freedom Songs In The CRM*, NY, Garland, 1995.
- Sanjek, R. *American popular music and its bussiness. The First Four Hundred Years. Vol III: From 1900 to 1984.*, New York, Oxford University Press, 1988
- Scarufi, P. *A History of Rock and Dance Music (1951-2008)*, edición de autor, 2009.
- Scott, J. The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 4 (summer 1991). 773-797.
- Scott-Heron, G. *The last holiday. A memoir*. Grove Press, NY, 2012.
- Seeger, P. & Reiser, B. *Everybody Says Freedom. A History Of The Civil Rights Movement In Songs And Pictures*, Ww Norton & Company Inc, New York, 1989.
- Segato, R. *Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global*. Trabajo presentado en el Simposio Central del VIII Congreso de Antropología en Bogota, Universidad Nacional de Colombia, noviembre de 1997
- Selvin, J. *Sly and the Family Stone: An Oral History*. Los Ángeles, Harper Collins, 1998.
- Semán, P. *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Gorla, Buenos Aires, 2006.
- Shaar Murray, C. *Crosstown traffic: Jimi Hendrix and post-war pop*, London, Faber, 1989.

- Shapiro, P. *Historia secreta del disco*, Caja Negra editora. Buenos Aires, 2011.
- Shapiro, P. *The rough guide to soul and R&B*, New York, Rough Guides, 2006.
- Shaw, A. *The World Of Soul. Black America's Contribution To The Pop Music Scene*, New York, Cowles Book Co., 1970.
- Shuker, R. *Understanding popular music*, Routledge. London, 1994.
- Shulman, G. *American Prophecy: Race And Redemption In American Political Culture*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 2008.
- Small, C. *Music Of The Common Tongue: Survival And Celebration In African American Music*, Hanover, University Press Of New England, 1998.
- Smith, S. *Intraracial Diversity and Relations among African-Americans: Closeness among Black Students at a Predominantly White University* en *AJS* Volume 106 Number 1 (July 2000): 1–39
- Smithsonian Folkways, Moses Asch (2015) en <http://www.folklife.si.edu/center/legacy/asch.aspx>
- Sotiropoulos, K. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America*, Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- Southern, Eileen. *The music of black Americans: a history*. New York, W.W. Norton, 1983.
- Stafford, S. *Music in the Digital Age: The Emergence of Digital Music and Its Repercussions on the Music Industry* en *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications* • Vol. 1, No. 2, Fall 2010, 112-120.
- Stahl, K. *The Great Rebellion: A Socio-Economic Analysis of the 1967 Detroit Riot*, Kenneth Stahl, Detroit, 2009.
- Stephens, R. *Soul: A Historical Reconstruction of Continuity and Change in Black Popular Music* en *The Black Perspective in Music*, Vol. 12, No. 1 (Spring, 1984), pp. 21-43
- Stewart, A. *Funky Drummer': New Orleans, James Brown and the Rhythmic Transformation of American Popular Music* en *Popular Music*, Vol. 19, No. 3. (Oct., 2000), pp. 293-318.
- Stewart, J. *Perspectives on Black Families from Contemporary Soul Music: The Case of Millie Jackson* en *Phylon* (1960-), Vol. 41, No. 1 (1st Qtr., 1980), pp. 57-71
- Stower, H. *La cabaña del Tío Tom [1852]*, Barcelona, Grijalbo, 2003.
- Sullivan D. *Keep On Pushing: Black Power Music from Blues to Hip-hop*, Lawrence Hill books, Chicago, 2011.
- Tagg, P. *Analysing popular music*, *Popular Music*, 2, 1982, Cambridge University, pp. 37-65.
- Tagg, P. *Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'*, en *Popular Music*, Cambridge University Press, volume 8/3, pp. 285-298, 1989.
- Tagg, P. *Popular Music Studies versus the 'Other'* en "Symposium 'Music and Life-world. Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century", Lisboa, 1996.
- Tangari, J. *Review of Eccentric Soul Prix Label (2004)*. Disponible en: <http://pitchfork.com/reviews/albums/10427-eccentric-soul-the-prix-label/> (última consulta: 23.12.14).
- Tate, G. *Flyboy in the buttermilk: essays on contemporary America*, New York : Simon & Schuster, 1992.
- The New Yorker, *Dream Songs: The Music of the March on Washington* (2013) en <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/dream-songs-the-music-of-the-march-on-washington>
- Tobi, X. *La construcción de la empresa radiofónica* 2009. En: <http://www.semioticafernandez.com.ar/comisiones5664/wp-content/uploads/2011/03/Tobi-Laempresaradiof.pdf>
- Todd, L. *For a Voice and the Vote: My Journey with the Mississippi Freedom Democratic*, Lexington, The UP of Kentucky, 2014.
- Trigg, C. *A Change Ain't Gonna Come: Sam Cooke and the Protest Song*, en *University of Toronto Quarterly*, volume

79, number 3, summer 2010, 991-1006.

Thomas, P. Listen, Whitey! The Sights And Sounds Of Black Power, 1965-1975, Fantagraphics Books, Seattle, 2012.

Tucker, L. Lockstep And Dance: Images Of Black Men In Popular, Jackson: University Press Of Mississippi, 2008.

Turner, D. Feeding The Soul : Black Music, Black Thought, Chicago, Third World Press, 2011

Urban Dictionary. Groove (2015) en <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=groove>

Van Rijn, G. Kennedy's blues. African-American blues and gospel songs on JFK, Jackson, UP of Mississippi, 2007.

Van Rijn, G. The Life story of Brother Will Hairston en Revista B&R 167 (2007), pp.14-17.

Vann Woodward, C. The Strange Career of Jim Crow, Oxford University Press US, 2001

Vincent, R. Funk. The music, the people, and the rhythm of the One, St Martin's Griffin, New york, 1995.

Vincent, R. Party Music: The inside story of the Black Panthers Band and How Black Power transformed soul music, Chicago Review Press, 2013.

Virilio, P. El arte del motor. Aceleración y realidad virtual. Manantial, Buenos Aires, 2003.

Wacquant, L. De la esclavitud al encarcelamiento masivo en Cunin, E. Textos en diáspora: una antología sobre afrodescendientes en América, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2009.

Wall, T. Studying popular music culture, Oxford University Press. Oxford, 2003.

Wallace, M. "Modernism, Posmodernism And Problem Of The Visual In Afroamerican Culture", In Out There: Marginalization And Contemporary Cultures, 39-50.

Ward, B. Just my soul responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations, University of Newcastle. Newcastle, 1998.

Ward, B. Radio and The struggle for Civil rights in The South, Gainesville, UP Florida, 2004.

Warren, R. New Black Radio Network, en Black Enterprise, March 1992c, 8.

Washington George, M. Black Radio ... Winner Takes All: America's 1St Black Djs, Xlibris, New York, 2002.

Watkins, H. My life in the Civil Rights Movement. Disponible en: <http://www.crmvet.org/tim/timhis55.htm#1955balt>.

Watson, Janell. Feminism as Agonistic Sorority: An Interview with Bonnie Honig en Minnesota Review Number 81, 2013 (New Series) pp. 102-125

Weems, R. Desegregating the Dollar:African American. Consumerism in the Twentieth Century, New York UP, NY, 1998.

Weems, African American Consumerism en The African American Experience: An Historiographical and Bibliographical Guide, Westport, Greenwood Press, 2000.

Wesley, F. Hit me, Fred : recollections of a side man. Durham, Duke University Press, 2002.

West, Cornell. Race Matters. Boston, Beacon Press, 1993.

Wexler, J. Rhythm And The Blues: A Life In American Music, New York, Knopf, 1993.

Whaley, D. The Neo-Soul Vibe and the Post-Modern Aesthetic: Black Popular Music and Culture for the Soul Babies of History en American Studies. 43:3 (Fall 2002): 75-81

Williams, G. Legendary Pioneers of Black Radio, Connecticut, Praeger Publishers, 1998.

Williams, R. Culture and Society, 1780-1950. Columbia UP. New York, 1983.

Willis, S. Memory and Mass Culture, en Fabre, G. & O' Meally, R. History and Memory in African-American Culture, OUP, Oxford, 1994.

Wilonsky, R. For 26 Episodes in 1966, WFAA Played Host to the Funkiest, Most Soulful TV Show in America (2012) en www.dallasobserver.com/news/for-26-episodes-in-1966-wfaa-played-host-to-the-funkiest-most-soulful-tv-show-in-america-7145517

Wilson, W. The declining significance of race. UP Chicago, Chicago, 1978.

Wilson, W. The Declining Significance of Race: Revisited & Revised. *Daedalus* 140.2: 2011, 55-69.

Winant, H. The world is a ghetto: Race and Democracy since World War II, New York : Basic Books, 2001.

Whitcomb, I. After the ball: pop music from rag to rock. Proscenium Publishers, London, 1972

Worsley, S. Audience, agency and identity in Black popular culture, New York : Routledge, 2010.

Zieger, R. For Jobs And Freedom: Race And Labor In America Since 1865, Lexington: University Press Of Kentucky, 2007.

Zinn, H. SNCC: The New Abolitionists, Beacon Press, Boston, 1965.

Zinn, H. La otra historia de los Estados Unidos, Nueva York, Siete Cuentos Editorial, 2000.

b. Materiales audiovisuales de consulta

repositorios

Blackstone Stock Footage Archives.

California Newsreel Archives

Schomburg Institute Moving Image and Recorded Sound Archives

materiales

A band called Death, 2013

Al Bell on his time at Stax Records, 2013

Black is, black ain't, 1995.

Black Power Mixtapes, 1967-1975, 2012

Bill Moyers Journal. The Songs Are Free, 2007.

Byrne, D. How architecture helped music evolve, 2010

Dancing in the Streets, 2005

El legado de Rosa Parks, 2007

Sutton-Smith, J. Jerry Wexler. GRAMMY Foundation Living Histories Interview, 2002

Free Angela and all political prisoners, 2012.

Freedom Riders, American Experience, 2011

Finding the Funk, 2013

Smith, Y. Funkadelic Parliament: One Nation under a Groove, 2005.

Galloway, P. and Gullota, T. Movin' on up. The music and the message of Curtis Mayfield and The Movin On up. The Impressions, 2008

Get On Up!, 2014.

Jackie Wilson The Man Behind The Music, 2009

Levy-Hinte, J. Soul Power, 2008.

Mad Men, 2007-2015

Mighty Writers. Going Black: The Legacy of Philly Soul Radio (2014) en <https://beta.prx.org/stories/108520>

NPR Music. A Freedom Singer Shares The Music Of The Movement, 2011

Otis Redding . Soul Ambassador, 2012

BBC, Profile of Isaac Hayes, 2002
 Record Row. Documentary of major Chicago Soul labels, 2011
 Sir, no, Sir!, 2009
 Smith, B. Book Discussion on Dancing in the Street, 2000
 Smith, Y. Motown 40. The Music Is Forever, 1998.
 Smith, Y. Funkadelic Parliament: one nation under a groove, 2005.
 SNCC - A Short Documentary, 1998
 BBC, Soul Deep, 2008.
 Soul Survivor - The James Brown Story, 2008
 Standing on the shadows of Motown, 2009
 TV One, Unsung series, 2007.
 Vincent, R. The Lumpen, Black Panther "Party Music" at the San Francisco Public Library, 2006
 Ward, B. and Walker, J. Stanley Wise, interview. 19 October 1995, UNOHC.
 WGBH Educational Foundation and BBC TV. Interview with Tom Dowd, 2015
 Williams, J. Eyes on the Prize: America's Civil Rights Years, 1954-1965. New York, Viking, (14 capítulos entre 1987 y 1990).

c. Archivo

Publicaciones periódicas

Billboard Archives / Birmingham World / Black Ink / Black Star / Broadside Magazine / Broadside Today / Chicago Daily Defender / Downbeat Magazine / Ebony Archives / Essence Magazine / Folk Song Magazine / Fusion / Hit parader / Intercommunal News Service / Jet Magazine Archives / Life Magazine / Los Angeles Times / Martin Luther King, Jr. Papers Project / Montgomery Advertiser / New York Review of Books / New York Times / R&B world / Revista Facetas / Right On Magazine / Rolling Stone Archives / SCLC Newsletter / Soul Magazine / Soul sounds / Sounds / Sunday Observer / The Lance / The Negro Digest / The Skirl / The Southern Courier / Time Magazine / True Unity News

Otras fuentes escritas

AA.VV. El Poder negro en Cuadernos de Marcha 12 (abril 1968), Montevideo.
 Baldwin, J. Al encuentro del hombre, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1971.
 Baldwin, J. Blues para Mr. Charlie, Lumen/Alianza, Barcelona, 1966.
 Baldwin, J. La próxima vez el fuego, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
 Baldwin, J. Otro país. Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
 Baldwin, J. Sobre mi cabeza [1978], Bruguera, Barcelona, 1982.
 Black Ink, Editorial, May 1969e, 1 en
<http://library.digitalnc.org/utills/getfile/collection/newspapers/id/27087/filename/27084.pdfpage/page/1>
 Black Ink, 1977
 Braden, Anne. El movimiento negro de liberación nacional en Monthly Review n°28/29, año 3, (ene-feb 1966), p. 1-125.
 Bennett, L. Masses Were March heroes, Ebony, November 1963k.

Bennet Jr, L. Pioneers in protest: nay-sayer in the negro revolt en *Ebony*, September 1964i, 66.

Billboard, RCA looks for r&b, January 1961a, 12.

Billboard, s/t, 09.03.1965, 23.

Billboard, Hail, James Brown, April 27, 1968d.

Billboard, 1969h. Singles soul

Billboard, Black Radio, 9 March 1970c, 45.

Billboard, Canyon Handle Pride in US- 2 singles set, 27.6.1970: 8.

Billboard, RCA Victor, Soul Shack (publicidad), May 1971e: 45.

Billboard. Avco. Sales Power! (publicidad). 18 December 1971l.

Billboard, Stations flunking in playing soul artists, asserts Caviano. 11 March 1972c, 26.

Billboard. Funk, April 1976.

Billboard, For success with black disks: Full Commitment at all levels, 19 mar 1977c, 54

Birmingham World. Marchers finished in jail, 25 May 1963: 2.

Campus Echo. Tau Phi Tau Confers Title, 1969, 1.

Carmichael, S. What we want en *New York Review of Books* (Volume 7, Number 4), September, 1966, 23

Carmichael, S. & Hamilton, C. *Poder Negro*. Siglo XXI Editores, México DF, 1967

Chicago Defender. Dick Clark Spotlight James Brown's Flames. October 29, 1960, 6.

Clark, S. Freedom songs and the folk process en *Sing out!* 41, n°1 (feb/mar 1964), p. 15

Clark, S. Soul Sounds in The Marketplace. *Billboard*, 16 August 1969h, 24.

Cleaver, E. *Pantera negra*, Siglo XXI editores, México DF, 1969

CORE Sit-Ins Songs, 1962

Douglas, E. Liner notes to *Seize the time*, by Elaine Brown, 1968.

Douglas, E. "The Lumpen: Music as a tool for Liberation" en *Intercommunal News Service*. November 1970.

Ebony, The Negro Status Seeker, January 1960a, 96

Ebony, Need To Produce, June 1961f, 70.

Ebony, North Carolina Mutual Life Insurance (publicidad), September. 1963i, 34.

Ebony, It's Great to Be a Negro!. March 1964c, 92.

Ebony. The Swingin' Aretha. March 1964c, 85-90.

Ebony, Natural Look. June 1966f, 142.

Ebony, Interview with Isaac Hayes 1967k: 24

Ebony, Vote Black, Vote Bloc!, September 1968i, 136.

Ebony, The Black Revolution, August 1969h, 29-162.

Ebony, Fashions. August 1969h, 87.

Ebony. Duke Natural (publicidad). September 1969i, 9.

Ebony, Black TV. Its problems and promises, September 1969i, 88-92.

Ebony, Knit Suits, Fake Furs Set Pace, September 1969i, 135-144

Ebony. Liberation Voyeurism. May 1972e, 87.

Ebony, Black Designers. February 1974b, 124.

Ebony. North Carolina Mutual Life Insurance. Soul and a service. (publicidad) July 1974g, 76.

Ebony. Annie Green Springs. Different folks for different strokes (publicidad). August, 1975h: 19.

Eisenhower, D. Military-Industrial Complex Speech, 1961

Ellison, R. The Blues. Blues People by LeRoi Jones en New York Review of Books, February 6. 1964

Foner, P. (ed.), The Black Panthers Speaks, Da Capo Press, Cambridge, 1970.

Fong-Torres, B. Honor Thy Brother-In-Law: A Visit With Marvin Gaye, Rolling Stone 107, April 27, 1972

Garland, P. Builders of a New South en Ebony, August 1966, 28.

Garland, P. Nina Simone. High Priestess of Soul. Ebony, August 1969h, 156-161

Garland, P. The sound of soul. The music and its meaning, Regnery company, Chicago, 1969.

Garland, P. Sounds. Ebony, February, 1970: 6.

Garland, P. Sounds. Ebony, February 1974b, 25.

Gavin, B. "Disk Jockey" Nasty Name to some, Billboard, 21.03.1964c, 16.

Goldman, A. Does he teach us the meaning of black is beautiful?. The New York Times, June 9 1968.

Gray, T. Music is King at KDAY-AM. Billboard, 25 May 1974e, 26.

Grevatt, R. On The Beat. Billboard, 9 March 1959c, 8

Haley, Alex, Entrevista con Martin Luther King en Cuadernos de Marcha 12 (1968), Montevideo, 47-73.

Hall, C. Radio gets behind equal job chance. Billboard, 25 December 1965l, 1.

Hall, C. Winters Show a Cool TV Display for ACts. Billboard, 7 January 1968a, 20

Hall, C. Memphis grabs ad world as the happening sound. Billboard, 3 May 1969f, 24.

Harrison, L. On cultural nationalism en Black Panthers Speaks [1970], Da Capo Press, San Francisco, 1995.

Higgins, C. Ex-Con Finds SAVior in "Black Moses", Ebony, May 1972, 133-139.

Himes, C. Todos muertos [1957], Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

Himes, C. Un ciego con una pistola, Barcelona : Bruguera, 1978.

Housewright, W. et al. Youth Music: A Special Report, Music Educators Journal, Vol. 56, No. 3 (Nov., 1969), pp. 43-74

James Lawson Jr.'s Student Nonviolent Coordinating Committee Statement of Purpose (May 14, 1960),

Jeanpierre, W. African Negritude, Black American Soul en Africa today, 1967.

Jet Magazine, Black Businesses Total Sales Increased in 1976, June 1976f, 8.

John Kennedy, Historical Speeches. En: <http://www.jfklibrary.org/JFK/Historic-Speeches.aspx>

Joe, Radcliff. Says black jockeys not paying dues. Billboard, 31 October 1970j, 1.

Kelly, P. Papa Take some mess en Revista Crawdaddy, 1.12.1975.

Kensworthy, E. Action Asked Now 10 Leaders of Protest Urge Laws to End Racial Inequity, New York Times 29.08.1963 en <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/big/0828.html#article>

Kilgore Jr, T., The Black Church. A liberating Force for All America en Ebony (August 1970), 106.

King, M. L. Stride Toward Freedom: The Montgomery Story, Harper & Row, New York, 1958.

King, M. L. Advice for living, Ebony, May 1958.

King, M. L. Letter from Birmingham Jail. Birmingham (1963a) en: http://www.africa.upenn.edu/Articles_Gen/Letter_Birmingham.html (última consulta 23.12.14).

King, M.L. Tengo un sueño (1963b) en <https://www.marxists.org/espanol/king/1963/agosto28.htm>

King, M. L. Why we can't wait? New York, Harper & Row, 1964.

King, M.L. On the Importance of Jazz. Opening Address to the 1964 Berlin Jazz Festival en <http://wcll.com/dr-martin-luther-king-jr-importance-jazz#stream/0>

King, M.L. "Where Do We Go From Here?," (1967a) Delivered at the 11th Annual SCLC Convention Atlanta, Ga. 16 August 1967 en <http://kingencyclopedia.stanford.edu/encyclopedia/documentsentry>

where_do_we_go_from_here_delivered_at_the_11th_annual_sclc_convention/

King, M. L. Statement en Stars For Freedom, 1967b.

King, M. L., The autobiography of Martin Luther King, Jr., New York : Intellectual Properties Management in association with Warner Books, 1998.

Lester, J. Freedom Songs in the South. Broadside Magazine, 1964, p.9

Llorens, D., Natural Hair: new Symbol of Race Pride en Ebony, December 1967l, 140-144.

Malcolm X, Racial Separation (1963a) en <http://www.blackpast.org/1963-malcolm-x-racial-separation>

Malcolm X, Message to the Grass Roots (1963b) en <http://teachingamericanhistory.org/library/document/message-to-grassroots/>

Malcolm X, The Ballot or the bullet (1964) en <http://www.cis.aueb.gr/Besides%20Security/TALKS/TALKS-10-X%20%28The%20Ballot%20or%20the%20Bullet%29.pdf>

Malcolm X, Autobiography, New York: Ballantine Books, 1992.

Malcolm X, Speaks: Selected Speeches and Statements, New York, Grove Pr., 1966.

Mason, B.J. Isaac Hayes: New life, New Image, New Career. Ebony, October 1973j, 173-180.

Maund, A. Around USA en The Nation, 03.03.1956.

McEvoy, J. & Miller, A. Black power and student rebellion. Belmont, Wadsworth Pub. Co., [1969], 1971.

Montgomery Advertiser, "5.000 at meeting", 06.12.1955.

Moses, R. Letter from a Mississippi Jail, 1961 en Levy, P. (ed) Let Freedom Ring: A Documentary History of the Modern Civil Rights Movement (Westport, CT: Praeger, 1992), 94-95.

Moyinhan, Daniel, The Negro Family. The case for national action. US Department of Labor, Washington DC, 1965.

Newton, H et al. The Huey P. Newton reader, New York, Seven Stories Press, 2002.

Newton, H. Revolutionary Intercommunalism and the Right of Nations to Self-determination, Superscript, Newtown, 2004.

Palmer, B. Out of the Brown Bag, Rolling Stone, 12.9.1974.

Poinsett, A. Crusade in Mississippi. Council of Federated Organizations runs Freedom project en Ebony, September 1964i, 25-36

Poussaint, A. Why blacks kill blacks. Ebony, 1970j, 140-150.

Report Of The National Advisory Commission On Civil Disorders (Kerner Commission), 1968

Riley, C. A'Train'on the Soul Track. New York Times, February 4, 1973.

Robb Baker, "The 'Soul' Fever is Soaring," Chicago Tribune, January 29, 1969.

Robinson, L. Lou Rawls. Ridding the crest of success, he finally escapes "the hawk". Ebony, October 1978j, 112.

Roszak, T. The making of a counterculture, Anchor Books, 1969.

Sanders, C. Aretha. A close-up look at a Sister Superstar. Ebony, December 1971l, 124-135.

Sanders, C. Are superstars forgetting their roots? en Ebony, May 1979e, 55-61.

Scott, J. Poder Negro y otros ensayos psicosociológicos, Facultad de Filosofía de Rosario, 1966.

SCLC, How it all began... The story of SCLC, en SCLC Newsletter 02.1964.

Simmons, O. Musical Nourishment for Ghetto Youth: Reach the Bedrock of Student Interest, Music Educators Journal, Vol. 58, No. 3 (Nov., 1971), pp. 38-41

SNCC Atlanta Office, Current Field Work, 1963.

Shelton, R. Singing for Freedom: Music in the Integration Movement en Sing out! Dec 1961/Jan 1962.

Southern School News. *Birmingham*, 1962.

Stanford Daily, Freedom Singers Coming to Berkeley, 3.10.1963, 1.

Szwed, J. Musical Style and Racial Conflict en *Phylon* Vol. 27, No. 4 (4th Qtr., 1966), pp. 358-366

The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Exhibition: "Harlem on My Mind": The Cultural Capital of Black America, 1900-1968", January 1969

Tiegel, E. The State of Blues West Coast Style. *Billboard*, 16 August 1969h, 23.

Time Magazine. Lady soul singing it like it is 28.06.1968h, 3.

Time Magazine. Music: Motown Beatitudes. 11 October 1971.

Time Magazine. Gladys Knight & The Pips. 28.07.1975

UCLA Communications Studies Department, SNCC Freedom Singers performing at UCLA 4/8/1965 en https://www.youtube.com/watch?v=_QmZcO4s6yo

U. S. Census Bureau: Connecticut - Race and Hispanic Origin: 1790 to 1990

U. S. Census Bureau: CPH-L-162. PERSONS BY POVERTY STATUS IN 1959, 1969, 1979, 1989, AND 1999 BY STATE

U. S. Census Bureau: Florida - Race and Hispanic Origin: 1830 to 1990

U. S. Census Bureau: Idaho - Race and Hispanic Origin: 1870 to 1990

U. S. Census Bureau: Illinois - Race and Hispanic Origin: 1800 to 1990

U. S. Census Bureau: Maryland - Race and Hispanic Origin: 1790 to 1990

U. S. Census Bureau: Massachusetts - Race and Hispanic Origin: 1790 to 1990

U. S. Census Bureau: Michigan - Race and Hispanic Origin: 1800 to 1990

U. S. Census Bureau: North Carolina - Race and Hispanic Origin: 1790 to 1990

U. S. Census Bureau: United States - Race and Hispanic Origin: 1790 to 1990

U.S. Department Of Commerce, Bureau Of The Census, Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1970; and Current Population Reports, Series P-23, Ancestry and Language in the United States: November 1979.

U.S. Census Bureau: Persons By Poverty Status in 1959, 1969, 1979, 1989 and 1999, by States.

United States Department of Interior, The Civil Rights Movement in Birmingham, Alabama, 1933-1979, 2004

U.S. Supreme Court, PLESSY v. FERGUSON (1896) No. 210 en <http://caselaw.findlaw.com/us-supreme-court/163/537.html>

Watts, S. The Man Behind The James Brown Myth. *Soul Magazine*, 17 January 1972.

Weber, B. "Bloc Power" busts bias in spots Field. *Billboard*, 19 April 1969d: 1.

Welsing, F. The "conspirator" to make blacks inferior". *Ebony*, September 1974i, 84-95.

Williams, J. The Enigmas that face Black Radio. *Billboard*, 22 February 1975b, 42-43

White, C. After 21 years, still refuse to lose. en *Black music*, 1 April 1, 1977.

Ziegler, M. James Brown sells his soul, *The Miami Herald*, 18.8.1968, p.23

Discografía y canciones²⁰⁹

freedom songs (1955-1966)

Ain't gonna let nobody turn us around

209 Algunos discos incluyen reseñas y opiniones en sus arte de tapa que han sido consultadas y citadas. Aquí he incluido sólo las canciones y discos que han sido mencionados a lo largo del texto. Para ampliar la escucha pueden consultarse mis dos listas de reproducción pública en youtube.com: <https://goo.gl/iGPiMv> y <https://goo.gl/zSabgX>

Ain't scared of your jails
 Alabama Christian Movement Choir, We've got a Job To do, c.1958 -lp
 Alabama Christian Movement For Human Rights Choir, Do you hear what i hear?, c.1958
 Ballad of the Sit-ins
 Being in the storm so long
 Calypso Freedom
 Changed my name
 Dog, Dog
 Everybody wants freedom. The Carolina freedom fighters, 1962 -lp
 Fighting for my rights
 Freedom in the air. Albany, Georgia, 1961 -lp
 Freedom Is A Constant Sorrow
 Freedom is a constant struggle, 1965 -lp
 Freedom Now
 Freedom Songs. Selma Alabama, 1965 -lp
 Get on board, Children
 Get your rights, Jack
 Go tell it on the mountain, and let my people go
 Highway Into History: The Selma to Montgomery March, c.1965 -lp
 Hold it, Joe
 I hope we'll meet again
 I'm gonna sit at the welcome table
 I'm on my way
 I've been buked and I've been scorned
 In the Mississippi River
 Jesus loves Me, this i Know
 Keep your eyes on the prize, hold on
 Leaning on the everlasting arms
 Lest We forget. Volume 2 Mass Meetings, Birmingham, Alabama, 1963 -lp
 Lest We Forget Vol.3, Sing for freedom, 1964 -lp
 Lift Him Up
 Lord, I want to be a Christian in my heart
 Marchin' round Selma,
 Marching on to freedom land
 Michael Row the boat ashore
 Movement Soul: live recordings of songs and sayings from the Freedom Movement in the Deep South , 1965 -lp
 Moving On'
 My Jesus Is All the World to Me
 Newport Folk Festival, vol. 1, 1963 -lp
 Oginga Odinga
 Oh Freedom
 Oh Prichett, Oh Kelly
 Onward Christian soldiers
 Over my head I see freedom in the air
 Roll Freedom Roll, Roll Freedom Roll
 Sit-in showdown: the A & P song
 Southern Freedom Songs, 1970 -lp
 Steal Away
 Sweet Chariot, I Got Home in that Rock
 Swing Low
 The Freedom Singers sing of Freedom Now! Mercury Records, 1964 -lp
 The Nashville Sit-in Story, 1960 -lp
 The Sit-in Story: the Story of the Lunch Room Sit-Ins Folkways, 1961 -lp
 The Story of Greenwood, Mississippi Folkways, 1965 -lp
 The Story of Greenwood, Mississippi, 1964
 They go wild over me
 This little light of mine
 This May Be The Last Time
 Walk together children
 We are marching on to victory
 We are movin' to victory

We shall not be moved
 We shall overcome, 1964 -lp
 We shall Overcome, Songs of the Freedom Riders and the Sit-ins, 1961 -lp
 What a Friend We Have in Jesus
 Which side are you on, boy?
 WNES's Story of Selma, 1965 -lp
 Woke up this mornin' with my mind staying on freedom
 You better leave segregation alone
 Your dog loves my dog

soul/funk (1955-1979)

Aaron Neville, Hercules, 1973
 Al Green, I'm still in love with you, 1972
 Alice Clark, Alice Clark, 1972
 Amnesty, Free your mind, 1973 -lp
 Anna King, Back to Soul, 1964 -lp
 Aretha Franklin, R.E.S.P.E.C.T., 1967 / Rock Steady, 1971 / You send me, 1971 / Young, gifted and black, 1972 -lp
 Arthur Conley, Sweet Soul Music, 1966 -lp
 Baby Huey, Hard Times , 1971
 Baby Washington, That's how heart aches are made, 1963
 Bar Kays, Shake your rump to the funk, 1976 -lp
 Bar Kays, Soul fingers, 1968
 Barbara Mason, Yes, I'm ready, 1965
 Barbara McNair, You gonna love my baby, 1965
 Barrett Strong, Money That's what I want, 1960
 Ben E. King , Stand by me, 1961
 Betty Davis, Betty Davis, 1973 -lp / He was a big freak!, 1973 / They Say I'm Different, 1974 -lp / Nasty Gal, 1975 -lp
 Billy Paul , Am I Black Enough for you?, 1972
 Billy Preston, Outa-Space, 1971
 Black Experience Band, Have time really changed? , 1974
 Bobby Bruyant , Swahili Strut, 1971 -lp
 Bobby Freeman, Do you want to dance?, 1958
 Bobby Womack , Across 110th Street, 1972
 Boris Gardiner, Every Nigger is a Star, 1974
 Boscoe, Boscoe, 1973 -lp
 Breakwater, Breakwater, 1978 -lp
 Brenda Holloway, Just look What You've done, 1967
 Brook Benton, It's just a matter of time, 1959
 Cameo, We all know who we are, 1978 -lp
 Charles Wright and the Watts 103rd Street Rhythm Band, Caesar's Palace, 1970
 Chocolate Milk, Chocolate Milk, 1976 -lp
 Chris Kerner, The land of 1000 dances, 1962
 Chubby Checker, Twist, 1960
 Chuck Jackson, Any Day Now, 1963 / Chuck Jackson & Young Jesse, 1963 / On tour, 1964 / Rhythm and Blues, 1966
 Clyde McPhatter, Deep in the heart of Harlem, 1963
 Curtis Mayfield, Get Down, 1971 / Superfly, 1971 / Pusherman, 1971 / Freddie's Death, 1972
 Dale Cook, Loveable, 1956
 David Ruffin, My whole world ended the moment you left me, 1969
 Dee Dee Sharp, Mashed Potato Time, 1962
 Del Jones' , Positive Vibes, 1972 -lp
 Delfonics, La La Means I love You, 1968
 Delicates, I want to get married, 1965
 Denisse La Salle, This bitch is bad, 1977 -lp
 Dennis Coffey, Finger Lickin' Good, 1975 -lp
 Donny Hathaway, Thank you Master for my Soul, 1970
 Dramatics, Get Up and Get down, 1971
 Dyke & the Blazers, Funky Broadway, 1967
 Earth, Wind & Fire, Spirit, 1976 -lp / All N'All, 1977 -lp
 Eddie "Smeero" Hazel, Games Dames and Guitar Thangs, 1977 -lp

Eddie Floyd, Down to Earth, 1971 -lp
 Eddie Kendricks , Keep On Truckin', 1973
 Edwin Birdsong , Super Natural, 1973
 Esther Phillips, Release Me, 1962 / When a woman loves a man, 1966 / I never found a man to love me like you do, 1972
 Etta James, Only time will tell me, 1966 / Something got a hold on me, 1966
 Eugene McDaniels, Outlaw, 1970 lp / Headless of The apocalypse, 1971 -lp
 Fame Gang, Solid Gold from Muscle Shoals, 1969 -lp
 Four Tops, It's the same old song, 1966
 Fred Wesley and the JB's , Damn, right. I am somebody 1973 -lp
 Freda Payne, Band of Gold, 1970 -lp
 Freddie Scott, Are lonely for me? , 1967
 Funkadelic, Free your mind and your ass will follow, 1970 -lp / Funky Dollar Bill, 1970 / Maggot Brain, 1971 -lp / Cosmic Slop, 1973 / March to the witches' castle, 1973 / You can't miss what you can't measure, 1973 / Standing on the edge of gettin'it on, 1974 -lp / Let's Take It To The Stage, 1975 -lp / Get off' your ass and jam!, 1975 / We Want The Funk/ Give Up The Funk Tear The Roof Off The Sucker, 1976 / Clones of Dr. Funkestein, 1976 -lp / Hardcore Jollies, 1976 -lp / Mothership Connection, 1976 -lp / One nation under the groove, 1978 -lp
 Gene Chandler, Duke of Earl, 1962
 General Crook, General Crook, 1974 -lp
 Genie Brown, A woman alone, 1973 -lp
 Grady Tate, Be Black, 1969
 Graham Central Station , Hair, 1974
 Hank Ballard, How You Gonna Get Respect, 1968
 Harold Melvin & The Blue Notes, Bad Luck, 1975
 Harold Ousley, Sweet Double Hipness, 1972
 Herbie Hancock, Head Hunters, 1973 -lp / Thrust, 1974 -lp
 Impact, Impact, 1976 -lp
 Instant Funk, Witch Doctor, 1979 -lp
 Isaac Hayes, Hot Buttered Soul, 1969 -lp / By the time i get to Phoneix, 1969 -lp / Walk on by, 1969 / Black Moses, 1972 -lp
 Isley Brothers, Respectable, 1958 / I turned you on, 1969 / Ohio Machine Gun, 1971 / That Lady, 1973.
 Jack McDuff, Sophisticated Funk, 1976 -lp
 Jackie Wilson Talk That Talk, 1958 / Higher and Higher, 1967
 Jackson 5, Dancing Machine, 1974
 Jalal "Lightnin' Rod" Uridin, Hustler's Convention, 1973 -lp
 James Brown, Please, Please, Please, 1956 / Try Me, 1958 / Live at the Apollo, 1963 -lp / Out of sight, 1964 -lp / Come Rain or Come Shine, 1964 / Papa's got a brand new bag, 1965 / Ain't that a groove, 1966 / New Breed The Boo-Ga-Loo, 1966 / América is my home, 1967 / Cold Sweat, 1967 / Say It Loud, I'm Black and I'm Proud, 1968 / Ain't it funky now, 1969 / Blackenized, 1969 / I don't want nobody to give me nothing, 1970 / Get Up I feel like being a Sex machine, 1970 / Sex Machine, 1970 -lp / Get up, Get into it, Get involved, 1971 / Hot Pants, 1971 / I Can't Stand MySelf, 1971 / I'm a Greedy Man, 1971/ Thrill Me, 1972 / The Payback, 1974
 Jermaine Jackson, Frontiers, 1978 -lp
 Jerry Butler, For your precious love, 1958 / Rainbow Valley, 1959 / Only the strong survive, 1968
 Jimmy McGriff, Soul Sugar, 1971 -lp
 Joe Simon, Drowning in a sea of love, 1972
 Joe Tex, Hold what you got, 1965
 Johnny "Guitar" Watson, Blues Soul, 1963 / Ain't that a bitch, 1976 -lp / Funk beyond the call of duty, 1977 -lp
 Johnny Bristol , Do It to my mind, 1976 -lp
 KC and The Sunshine Band, Get Down Tonight, 1975
 Kim Weston, Lift ev'ry voice and sing, 1970
 Kool & The Gang, Music is the message, 1972 -lp / Hollywood Swinging, 1973 / Wild and Peaceful, 1973 -lp
 Lafayette Afro Rock Band, Malik, 1972 -lp / Makosa, 1973 -lp
 Lamont Dozier , Out here on my own, 1973
 Larry Saunders, Free Angela, 1973 -lp
 Laura Lee, Women's Love Rights, 1974 -lp
 Lee Dorsey, Working in a coal mine, 1967
 Leroy Hutson, Feel The spirit, 1976 -lp
 Little Milton, We gonna make it, 1965
 Little Sony, Something on your mind, 1959
 Little Willy John, You better leave my kitten alone, 1959
 Lon De Leon, Bicycle Hop , 1962

Lyn Collins, Think about it., 1972 -lp
 Mandrill, Mandrill, 1971 -lp / We are One, 1977 -lp
 Martha & The Vandellas , Dancing in the streets, 1964
 Marv Johnson, You got what it takes, 1958
 Marvin Gaye, How Sweet It is, 1965 / I heard through the grapevine, 1968 / What's going on?, 1971 -lp / Inner City Blues (Makes me wanna Holler), 1971
 Mel Carter, Take good care of her, 1966
 MFSB, TSOP The Sound Of Philadelphia, 1973
 Michael Liggins and the Super Souls, Black and Beatiful, 1972
 Mike James Kirkland, Doin' it right..., 1973 -lp
 Norman Connors , You Are my starship, 1976
 O. V. Wright, Eight Men-Four Women, 1967
 O'Jays , Back Stabbers, 1972
 O'Donel Levy, Everything I do gonna be funky, 1974 -lp
 O'Jays , Ship Ahoy, 1973 -lp
 Ohio Players, Pain, 1971 -lp / Pleasure, 1972 / Skin Tight, 1974 -lp / Fire, 1974 -lp / Honey, 1975 -lp / Angel, 1977 -lp
 Oneness of Juju, African Rhythms, 1975 -lp
 Otis Redding, (I can't get no) Satisfaction, 1965 / I can't turn you loose, 1965 / Sittin' at the of the bay, 1967 / Tramp, 1967
 Parliaments, Osmium, 1970, -lp
 Patti Austin, Leave a little love, 1966
 Patti LaBelle & The BlueBerries, Chameleon, 1976 -lp
 Paul Humphrey, America, Wake Up, 1974
 Penny & The Quarters , You and Me, 1970
 People's Choice, Do It any way you wanna, 1975
 Pleasure, Dust Yourself Off, 1975 -lp
 Ray Charles , I got a woman, 1955 / Hit the Road, 1960 / Lonely Avenue, 1958 / Movin' On, 1958 / This little girl of mine, 1959 / What I'd Say, 1959 / What I'd say, 1959 / Makin' Whoope, 1965
 Rhythm Makers , Soul on your side, 1976 -lp / Zone, 1976
 Richard Evans, Richard Evans, 1979 -lp
 Richard Temple, That Beatin' Rhythm, 1971
 Roy Ayers, Red, Black & Green 1973 -lp / Starbooty, 1978 -lp
 Roy Hamilton, You can have her, 1961.
 Rufus Thomas, Walking The Dog, 1963 / Do the push and pull, 1970
 Sam & Dave , Hold on, I'm comin', 1966
 Sam Cooke, Summertime, 1957 / You send me, 1957 / I Love you for sentimental reasons, 1958 / Only Sixteen, 1959 / Chain Gang, 1960 / Cupid, 1961 / Feel it, 1961 / A Change is gonna come, 1964
 Shuggie Otis, Outta my head 1974
 Sister Sledge, Lost in music, 1979
 Sly & The Family Stone, A Whole New Thing, 1967 / Everyday People, 1968 / I wanna thank u falettin be mice elf again, 1969 / Somebody is watching you, 1969 / Don't call me nigger, whitey, 1969 / You can make it if you try, 1969 / Family Affair, 1971 / There's a riot goin'on, 1971 -lp
 Solomon Burke, Everybody needs somebody to love, 1964
 Staples Singers, When We Will Be paid, 1971
 Stevie Wonder, Superstition, 1972 / Living for the city, 1973 -lp / Higher ground, 1973
 Sunbear, Sunbear, 1977 -lp
 Syl Johnson, Come Together, 1971
 Temptations, 1990, 1973 -lp
 The 5th Dimension, Individually & Collectively , 1972 -lp
 The Billion Dollar Band, The Billion Dollar Band, 1978
 The Chiffons, He's so fine, 1963
 The Contours, Do you love me?, 1962
 The Crystals, Chapel of Love, 1958
 The Detroit Sex Machines, The Funky Crawl, 1975 -lp
 The Five Stairsteps, You waited too long 1966
 The Impressions , People get ready, 1964 / We're a Winner, 1968 / Times Have Changed, 1972 -lp / Finally Got Myself Together, 1973 -lp
 The Jimmy Castor Bunch , It Just Began, 1972
 The Lumpen, Free Bobby Now, 1970 / Have You got The guns, 1970 / It's Summer, 1970 / Killing, 1970 / No more, 1970 / People Get Ready, 1970 / Pigs, 1970 / Revolution Is The Only Solution, 1970
 The Main Ingredient , Music Maximum, 1976

The Manhattan, Let Just kissed and say goodbye, 1976
 The Marvelletes, Please, Mr. Postman, 1961
 The Masters, Party Time, 1974
 The Meters, Here comes the Meter Man, 1968 – 1970 -lp
 The Mighty Hannibal, The Thruth Shall Make you free, 1973
 The Orlons, Watusi, 1962
 The Packers, Hole in the wall, 1965
 The Packers, Soul Time, 1968 -lp
 The Radiants, Voice Your Choice, 1966
 The Royalettes, The elegant sound, 1966 -lp
 The Spinners, I'll be around, 1972
 The Stylistics , You make me feel brand new, 1974
 The Supremes, Let me go the right way, 1963 / Come see about me, 1964 / With Love from us to you, 1964 -lp / Stop!
 In the name of love, 1965 / My Favorites Things, 1965 / Someday We'll Be Togheter, 1969 / Up The Ladder to The roof,
 1970
 The Sylvers, New Horizons, 1977 -lp
 The Temptations, My girl 1967 / Cloud Nine, 1969 / Ball of confusion, 1970 / It's Summer, 1970
 The Three Deegres, When will I see you again?, 1973 -lp
 The Toys, Lover's concerto, 1964
 The Trammpps, Zing, 1975 -lp
 The Undisputed Truth, Smiling faces, 1971 / Ball of confusion , 1971 / Cosmic Truth, 1975
 The Velvelettes, Really say something, 1964
 The Voices of East Harlem , No, No, No/Right On Be Free, 1970 -lp
 Timmy Thomas, Why can we live togheter?, 1973 -lp
 Tina Turner, Poor Fool, 1962 / River Deep-Muntain High, 1966 / Proud Mary, 1971 / Nutbush City limits, 1973 -lp
 Tower of Power, What is hip?, 1973
 Trinikas, Black is Beatiful, 1969
 Ultrafunk, Meat Heat, 1977 -lp
 Van McCoy, The Hustle, 1975
 Vicki Anderson, Message from a soul sister, 1970 -lp
 War , Spill That Wine, 1970
 William De Vaughn, Be thankful for what you got, 1974
 Willie Hutch, Love Power, 1975 / Havin´ a house party, 1977 -lp
 Wilson Pickett, Take this love I got, 1963 / In the midnight hour , 1964 / Mustang Sally 1965 / Land of 1000 dances,
 1966
 Young Rascals, Groovin', 1967

hip hop (1979-1985)

Grand Master Flash, The Message, 1982
 SugarHill Gang , Rappers' Delight, 1979
 The Fatback Band, King Tim III (Personality Jock), 1979
 Toddy Tee, Baterram, 1985

otras canciones y discos

AA.VV. Angola Freedom Songs, 1962 -lp
 AA.VV. Sounds of New Music, 1957., lp
 AA.VV. Talking Union and Other Union Songs, 1955 -lp
 AA.VV. Vietnam will win!, 1971 -lp
 Bob Dylan, Eyes on the prize, 1963 / Only a pawn in their game, 1963 / When the ships come in, 1963
 Elaine Brown, Seize the Time, 1968 -lp
 Go down, Moses (spiritual)
 Hank Snow, Movin' On, 1928
 Harry Belafonte , Day-O Banana Boat, 1956
 Harry McClintock, Hallelujah, I'm a Bum!, 1928
 Joan Baez, Oh freedom, 1963
 Joan Baez, We shall overcome, 1963
 LaVern Baker, I cried a tear, 1959
 Madonna, Music, 2000.
 Mahalia jackson, How I Got Over, 1963
 Marie Anderson, He´s got the whole world in His hands, 1963 / We will overcome, 1963

Negro Folk Music of Alabama Secular, 1951
 Odetta, Come and go with me to that land, 1963
 Odetta, I'm on my way, 1963 / Oh freedom, 1963
 Old Gray Mare (s. XIX)
 Paul Robeson, Ol Miss, 1943
 Peter, Paul and Mary, Blowin' in the wind, 1963 / If I had a Hammer, 1963
 Rockin' Jerusalem (spiritual)
 Ted Taylor, Be ever wonderful, 1959
 The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967 -lp
 The Caravans, Old time religion , 1954
 The Coasters, Charlie Brown, 1959
 The Five Keys, Ling ting tong, 1955

Audiovisuales

Programas de televisión

American Bandstand, 1955-1979
 Arthur Murray Party, 1955-1960
 Black Journal, 1967-1973
 Don't Knock the Rock – TV., 1964
 Future Shock, 1975-1978
 Hollywood a Go Go, 1965-1966
 Hullaballo, 1965-1966
 Jonathan Winters Show, 1956-1957
 Meet the press, NBC, 1966
 Saturday Night Beech-Nut Show, 1958-1960
 Shindig!, 1964-1966
 Soul Train, 1968-1979
 Soul!, 1967-1973
 TAMI Show, 1964
 Teen Town, 1965
 The !!! Beat, 1966
 The Ed Sullivan Show, 1955-1971
 The Hollywood Palace, 1964-1970
 The Savages, 1966

Videos

80 Blocks From Tiffany's, 1979
 American Bandstand Fashions , 1961-1965
 Archie Bell & The Drells, Tighten up, 1968
 Brenda Holloway, When I'm Gone, 1967
 Chic, I want your love, 1979
 Chicago Hip House Documentary, 1989
 Curtis Mayfield, Hofstra University Full Concert, 11/02/72
 Esther Phillips, What a difference a day makes , 1967
 Jackson 5, Alphabits Cereals, 1971
 James Brown, Olympia, 1971
 James Brown, Papa's got a brand new bag, 1965
 James Brown, Please, Please, Please, 1958
 Mandrill, Mandrill, 1971
 Martin Luther King, I have a dream, 1963
 Marvin Gaye, TV Show, 1964
 MFSB featuring The Three Degrees, 1974
 Needham, Harper and Steers, Borden's Drake's Fruit Pies, 1968
 Nina Simone, Revolution, 1969
 Funkadelic Parliament, Mothership Connection Concert, Houston, Texas, 1976.
 Funkadelic Parliament, Full Concert Capitol Theatre, - 11/06/78
 Prince La La, Need You, 1961
 Prince La La, Things Have Changed, 1961

Racism, School Desegregation Laws and the Civil Rights Movement in the United States, 1957
 Ray Charles, Hit the road Jack!
 Ray Charles and his Orchestra, I'm movin', 1959
 Rosa Parks Interview, 1956
 Sam & Dave, Soul Man, 1967
 Sam Cooke, Interview. American Bandstand, 1964
 Selma-Montgomery March, 1965
 Selma Alabama Bloody Sunday, 1965
 Sly and the Family Stone at the Harlem Cultural Festival Sunday June 29, 1969
 Teddy Pendergrass, Celebrity Jeans Commercial, 1980
 The Bar-Kays, Soul Finger (1967)
 The Chantels, Maybe, 1958
 The Impressions, It's all right , 1965
 The Montgomery Bus Boycott Documentary, 1956
 The Ohio Players, Fire, 1975
 The Orlons, Wah Watusi, 1964
 The Spinners, I'll Be Around, 1972
 The Temptations, Papa Was A Rolling Stone.Live Tv Performance, 1972
 Timmy Thomas, Why can't we live together, 1973
 Van McCoy, The Hustle, 1975
 Voting Rights March, Virginia,1965
 Walter J. Brown Media Archives and Peabody Award Collection, The University of Georgia Libraries. WSB-TV newsfilm clip of a mass meeting held at First Baptist Church where Dr. Martin Luther King, Jr. encourages nonviolence during a riot outside, Montgomery, Alabama, 1961 May 21
 Wattstax Documentary, 1973
 Wilson Pickett, 99 and a half won't do (live), 1972