

RESUMEN

Este artículo propone exponer las formas en que las freedom songs, un género musical afroamericano característico de los procesos de lucha de los años sesentas del siglo XX, fueron producidas y puestas a circular. Además se pretende comprender en qué sentidos las valoraciones, conflictos y tensiones que se generaron en torno a ellas, indican ambivalencias y complejidades, no sólo en las relaciones entre música negra y política, sino en los discursos de la negritud en Estados Unidos. A partir de testimonios de referentes y activistas de las organizaciones políticas más relevantes del período (sea del Movimiento por los Derechos Civiles como del Black Power) y de protagonistas de las experiencias de producción musical (desde colectivos de cantantes a bandas) ligados diversamente a dichas organizaciones, se explorará la hipótesis, alternativa a ciertas perspectivas consolidadas, que las freedom songs no fueron traducidas automáticamente, o aceptadas sin discusión, como recurso político afroamericano y que, cuando fueron utilizadas, sus sentidos no fueron unívocos. El hecho que las freedom songs no fueran consideradas de igual forma por sus productores y por las organizaciones políticas permite pensar en una articulación entre política, música e identidades racializadas menos homogénea que la que ciertas narrativas políticas e historiográficas proveen, en relación a los vínculos entre negritud y música negra durante los años sesentas en Estados Unidos.

Palabras claves: freedom songs – negritudes – política afroamericana

ABSTRACT

This article aims to expose the ways in which freedom songs, an African American musical genre characteristic of the struggle processes of the Sixties of the Twentieth Century, were produced and circulated, and understand in which ways the assessments, conflicts and tensions that were generated around them indicate ambivalences and complexities, not only in the relations between black and political music but in the discourses of blackness in the United States. Based on testimonies from referents and activists of the most relevant political organizations of the period (whether from the Civil Rights Movement or the Black Power) and from protagonists of the experiences of musical production (from singer groups to bands) linked differently to those organizations, we will explore the hypothesis, alternative to certain consolidated perspectives, that freedom songs were not automatically translated, or accepted without discussion, as an African American political resource and that, when they were used, their meanings were not unique. The fact that freedom songs were not considered in the same way by their producers and by political organizations allows us to think of an articulation between politics, music and racialized identities less homogeneous than what certain political and historiographic narratives provide in relation to the links between blackness and black music during the Sixties in the United States.

Keywords: Freedoms songs – Blacknesses – African American Politics

“Una canción puede cambiar tu condición”

Las *freedom songs* como materia de aglutinamientos y tensiones en torno a los sentidos de la negritud en la Política Afroamericana. Estados Unidos 1955-1971

“A song can change your condition”

freedom songs as a matter of agglutinations and tensions around the meanings of blackness in African American Politics. United States 1955-1971

Pp. 68 a 111

**“UNA CANCIÓN PUEDE CAMBIAR TU CONDICIÓN”
LAS FREEDOM SONGS COMO MATERIA DE AGLUTINAMIENTOS Y
TENSIONES EN TORNO A LOS SENTIDOS DE LA NEGRITUD EN LA
POLÍTICA AFROAMERICANA. ESTADOS UNIDOS 1955-1971**

“A SONG CAN CHANGE YOUR CONDITION”

FREEDOM SONGS AS A MATTER OF AGGLUTINATIONS AND TENSIONS
AROUND THE MEANINGS OF BLACKNESS IN AFRICAN AMERICAN
POLITICS. UNITED STATES 1955-1971

Dr. Ezequiel Gatto

*ISHIR/CONICET
Argentina**

1. Anatomía de las *freedom songs*, la invención musical del Movimiento por los Derechos Civiles

La música del Movimiento por los Derechos Civiles (MDC) fue un modo de creación y comunicación que permitió a sus participantes definirse *por* ella y *en* ella. Como recurso transversal en su repertorio de prácticas, una gran cantidad de música llevó a la política al encuentro con “un nuevo nivel de intensidad de canto”¹. Difícilmente una marcha, una concentración, una misa o una asamblea no se abriera y cerrara con música. Difícilmente no hubiera momentos de canto en la intimidad de los espacios activistas.

El canto colectivo se organizó como “Llamada y Respuesta” (*Call & Response*), un formato antifonal o responsorial frecuente en la música congregacional y los espacios de sociabilidad secular afroamericana², que Sanger define de la

* Correo electrónico exequiel.gatto@gmail.com Artículo recibido el 13/01/2020 y aceptado por el comité editorial el 8/07/2020

¹ Reed, T. V. (2005). *The Art Of Protest: Culture And Activism From The Civil Rights Movement To The Streets Of Seattle*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, p. 2.

² Burnim, Mellonee y Portia K. Maulsby (2006). *African American Music: an introduction*. New York: Routledge, p. 45.

siguiente manera; “un cantante trae una línea y el resto del grupo responde, ya 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, que suelen ser la totalidad de los presentes, obra junta o separada, cambiando roles en función de la comunicación”³.

Las luchas raciales (o racializadas) instauradas a mediados de los años cincuentas, inventaron nuevos usos para este recurso musical. La diseminación activista del canto colectivo produjo unos artefactos sonoros, lingüísticos y performáticos conocidos como *freedom songs*. Esa práctica musical devino en un rasgo identitario y convirtió, según Andrew Young, asesor de Martin Luther King, a aquellas experiencias de lucha en “un Movimiento cantante”⁴.

La música salió de (y entró transmutada a) las iglesias, ganó las calles, las plazas, los ómnibus, los radios, los teatros, los festivales. Por las formas de composición, las fuentes musicales que utilizaron, las características de sus letras, lugares y usos, los aglutinamientos y tensiones políticas que propiciaron, las *freedom songs* redefinieron las experiencias y los discursos sobre la negritud en los años sesentas del siglo XX.

No fueron típicas canciones de protesta, ni coro colectivo de consignas. Fueron resultado de una convergencia de músicas. Al comienzo, como recordó el reverendo C. T. Vivian, integrante de la organización *Southern Christian Leadership Conference (SCLC)* en Nashville (Tennessee); “no teníamos música que pudiéramos llamar realmente “Música del Movimiento”. Teníamos música de iglesia”⁵.

En efecto, tenían himnos cristianos decimonónicos como *Onward Christian Soldiers*, *Leaning on his arms*, *Lift Him Up* y *What a friend we have in Jesus* y *Lord*, *gospels* contemporáneos de Clara Ward, James Hendrix, Thomas Dorsey y Charles Tindley y *spirituals* de los años de esclavitud⁶. A éstos últimos se les modificaban las letras para adaptarlas a los tiempos presentes. Su impacto fue

³ Sanger, Kerran (1995). *When The Spirit Says Sing! The Role Of Freedom Songs In The CRM*. New York: Garland, p. 40.

⁴ Galloway, Phillip y Tom Gullota (2008). *Movin' on up. The music and the message of Curtis Mayfield and The Impressions*. (Documental) <https://www.amazon.com/-/es/Curtis-Mayfield-Impressions/dp/B0014JKL6Y> Consultado el 06 de agosto del 2020.

⁵ Carawan, Guy y Candie Carawan (1990). *Sing for freedom: The story of the CRM through its songs*. Bethelhem: Sing Out Corp, p. 3.

⁶ Los *spirituals* esclavos fueron canciones creadas por los esclavos negros en los territorios norteamericanos que mezclaban inspiraciones cristianas (sonoras pero también fragmentos de la Biblia o de himnos cristianos previos) con tradiciones (poéticas y musicales) africanas. Sus letras se focalizaban en alabanzas a Dios, Jesús y Moisés y en la descripción (más o menos solapada, que los investigadores denominan “doble sentido” o “codificada”) de la vida esclava y en anhelos de lucha o libertad. En un primer momento fueron cantos monofónicos y al unísono. Luego incorporaron arreglos corales y técnicas antifonales. Para profundizar en la

notable. Adquirieron tanta relevancia que suele homologarse a las *freedom songs* con el *spiritual* reescrito.

No obstante, de manera significativa para las experiencias y representaciones de la negritud que se estaban produciendo en la coyuntura político, racial y social de mediados del siglo XX en Estados Unidos, el arco sonoro de procedencia religiosa (himnos, *gospels*, *spirituals*) no agotó las posibilidades de las *freedom songs*. Guy Carawan, musicólogo y músico blanco que registró y recopiló *freedom songs* durante una década, recordaba que, mientras los afroamericanos adultos, aunque no todos, conectaban con cierta rapidez con los *spirituals* y los himnos, los jóvenes se sentían más incómodo⁷.

Para resolver el malestar, éstos incorporaron (no sin conflictos, como veremos) sus canciones contemporáneas favoritas. Además, aceleraron el *tempo* de lo que cantaban. Uno de ellos recordaba que “le pusimos más *soul*, una suerte de cualidad más rockera, para insuflarle nuestros sentimientos”⁸. El uso de canciones contemporáneas (*soul*, *calypso*, *rock n’ roll*, *rn’b* y *country*), así como la creación de nuevas canciones, se intensificó a comienzos de los sesentas con el incremento de la participación política de jóvenes trabajadores y estudiantes negros y la apertura de nuevas frentes de acción directa⁹.

Una nueva ola de recursos musicales se sumó a las *freedom songs* existentes; canciones contemporáneas (*Hit the Road*, de Ray Charles; *You better leave my kitten alone*, de Little Willy John, “*Movin’ On*, de Hank Snow; *Banana Calypso*”, de Harry Belafonte) y composiciones “de cero” (“*We’ll Never Turn Back*”, escrita durante las luchas en Albany en 1961 o “*Dog, Dog*” (1964) y “*Burn, Baby Burn*” (1965) de Len Chandler) fueron presencias decisivas, que suelen olvidarse o excluirse de las historias de las *freedom songs*, propiciando una imagen excesivamente apegada al rescate de tradiciones. Lo cierto es que a lo largo de la década, los recursos musicales no cesaron de ampliarse, creando una 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 MDC funcionó como un

historia de los *spirituals* negros; Jones, Leroi (1963) **Blues People. Negro music in White America**. New York: Morrow, pp. 33-39; Jones, Arthur C. (1993). **Wade in the water: the wisdom of the spirituals**. New York: Orbis Books, p. 67; Allen, William Francis, Charles Pickard Ware, Lucy Mckim Garrison (2014). **Slave songs of the United States**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, p. 89; Floyd, Jr. Samuel (1995). **The power of black music: interpreting its history from Africa to the United States**. New York: Oxford UP, p. 71. Para la tradición de *spirituals* blancos, véase: Pullen Jackson, George (1975). **White and negro spirituals: their life span and kinship**. New York: Da Capo.

⁷ Meyers Turner, Kristen (2011). *Guy and Candie Carawan: Mediating the Music of The Civil Rights Movement*. Tesis de Maestría. Chapel Hill: University of North Carolina, p. 37.

⁸ Mueller, M. (2012). *Spirituals As Protest: The Power Of Music In Grassroots Organizations In The CRM And Before*. Tesis de Maestría. Stanford: Stanford University, p. 66.

⁹ Phinney, Kevin (2005). **Souled America. How Black Music transformed White Culture**. New York: Billboard Books, p. 101.

atractor de sonidos heterogéneos, mezclando tiempos, historias y géneros, en un gesto más innovador que tradicionalista. Las versiones se multiplicaron, por lo que no resulta sencillo indicar autorías, individuales o colectivas.

En ese marco musicalmente amplio, las *freedom songs* se caracterizaron por ciertos criterios de selección, modificación y uso. No tenían grandes alteraciones melódicas pero sí rítmicas, en la instrumentación y las letras. Como expresión de una movilización política que empujó a la música religiosa a diseminarse por fuera de los recintos de culto y a la música comercial a asumir otros significados. La acción de modificar las canciones fue uno de los rasgos estéticos más característicos de las *freedom songs*. En relación a las letras se operaban modulaciones y reinterpretaciones, a las que denominé *fluidez lírica*¹⁰, cuyo objetivo era ser efectivas en escenarios específicos de canto. En ese sentido, dicha fluidez se explica por la intención de especificidad que signó a las *freedom songs* y que el escritor Julius Lester sintetizó 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 su gente, lo que está sucediendo y lo que esperan que pueda suceder si conservan su coraje”¹¹. Esas palabras, siempre renovadas, fueron una estrategia vital en la articulación del discurso musical con el discurso político.

La *fluidez lírica* era una longeva protagonista de una cultura musical y poética fuertemente oral, detectable en los *spirituals* originales, el blues rural y el gospel de las primeras décadas del siglo XX¹². La singularidad de los años cincuentas y sesentas fue que la reescritura de *spirituals* y canciones comerciales se produjo en función de necesidades comunicativas propias de un proceso político de conflictos y luchas raciales masivas. La magnitud y capacidad de proliferación, así como las características comunicacionales, retóricas y de organización política que le imprimió el MDC dotaron a la operación de fluidez lírica de novedades que incidieron en las formas musicales. Por ejemplo, la *freedom song* “*We shall not be moved*”, derivada del *spiritual* esclavo “*I shall not be moved*”, que ya de por sí había sido escrito y reescrito múltiples veces a lo largo de su historia¹³ y recibió diferentes versos a lo largo de la década. Estos son algunos;

¹⁰ Gatto, Ezequiel (2016). *Nuevos sonidos, nuevos negros. Freedom songs, soul y funk en Estados Unidos, 1955-1979*. Tesis doctoral, Repositorio UBA, p. 77. Esta cualidad ha sido nombrada como *radicalización* de los *spirituals* y *reescritura*. Creo que dichas nominaciones no son satisfactorias puesto que no todas las canciones fueron *spirituals*. Sobre este aspecto: Sullivan, Denise (2011). **Keep On Pushing: Black Power Music from Blues to Hip-hop**. Chicago: Lawrence Hill Books; Duggan, Kirk C. (1992). *Theodicy and the redacted African-American Spirituals of the 1960s Civil Rights Movement*. Ph. D. Thesis. Waco: Baylor University.

¹¹ Lester, Julius (1964). “Freedom Songs in the South”, *Broadside Magazine*, p. 9.

¹² Banfield, William (2010). **Cultural codes: makings of a Black music philosophy: an interpretive history from spirituals to hip hop**. Lanham: Scarecrow Press, p. 151.

¹³ Spener, David (2016). **We shall not be moved/No nos moverán: biography of a song of struggle**. Philadelphia: Temple University.

“Una canción puede cambiar tu condición”
Las *freedom songs* como materia de aglutinamientos y tensiones en torno a los sentidos de la
negritud en la Política Afroamericana. Estados Unidos 1955-1971

“A song can change your condition”
freedom songs as a matter of agglutinations and tensions around the meanings of blackness in
African American Politics. United States 1955-1971

- *We're fighting for our rights / We shall not be moved*
- *Here's the city and country together / We shall not be moved*
- *Wallace is our enemy / He must be removed*
- *Segregation is our enemy / Lord, it must be removed /*
Just like a can of garbage in the alley / It must be removed.
- *We're on our way to victory / We shall not be moved*¹⁴

Versos como estos no se acumulaban. Su existencia era más bien discontinua. Podían ser utilizados con frecuencia o una única vez.

Dentro de esa fluidez, un rasgo novedoso lo constituyó lo que Bernice Johnson Reagon denomina; “el paso de una “canción Yo” a una “canción Nosotros””¹⁵. Valen como ejemplos “*We shall overcome*”, originalmente “*I will overcome*”, o la recién mencionada “*We shall not be moved*”, que se cantó y tituló durante décadas “*I shall not be moved*” con una letra religiosa¹⁶. Otro rasgo de fluidez fue la *flexibilidad*, que permitía crear expresiones para conectarse con las situaciones políticas inmediatas en las que estaban inmersos los movimientos y viceversa, fue inscribir las realidades locales en la dimensión nacional de los procesos de lucha.

Ese énfasis déictico, que valoraba lo comunicativo prestando más atención a la performance que a la obra heredada, resultó en una proliferación, a través de la música, de testimonios de experiencias en el MDC. Las *freedom songs* funcionaron como un discurso democratizado y democratizante, permitiendo a los participantes hacerse un lugar en la narrativa histórica del MDC¹⁷. El aspecto fue crucial, y como sostiene Johnson Reagon; “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”¹⁸. Desde este punto de vista, la fluidez y la flexibilidad respondían al deseo de narrar una historia urgente y polifónica.

El sentido de las *freedom songs* se jugó en las situaciones de *canto colectivo*, signado por un flujo de variaciones comparable al que caracterizaba a la fluidez lírica. La voz líder cambiaba, los cantantes podían ser todos los presentes.

¹⁴ Estos versos han sido extraído de mi relevamiento de *freedom songs*.

¹⁵ NPR Music (2011). **A Freedom Singer Shares The Music Of The Movement**. (Programa televisivo)

¹⁶ Según Spener, esta letra puede haber sido la original: “I shall not, I shall not be moved, I shall not, I shall not be moved, Just like a tree that's planted by the water, I shall not be moved. On my way to heaven, I shall not be moved, Fightin' sinnin' Satan, I shall not be moved, Jesus is my captain, I shall not be moved”. Spener, David (2016). **We shall not be moved/No nos moverán: biography of a song of struggle**. Philadelphia: Temple University, p. 29.

¹⁷ Bimmler, L. (2008). *The grassroots gospel: how spirituals and freedom songs democratized the CRM*. Tesis de licenciatura. Boca Ratón: Florida Atlantic University, p. 28.

¹⁸ Johnson Reagon, Bernice (1997). **Liner notes to Voices of the Civil Rights Movement**. Washington: Folkways Smithsonian Records, p. 3.

Los roles se ocupaban y desocupaban constantemente, el aporte no imponía armonización entre voces sino una suerte de acoplamiento. El canto colectivo excedía el *canto stricto* sensu para implicar una mezcla de murmullos, voces, gritos, vaivénes del cuerpo y otros actos que, vale marcar, no terminaban nunca en baile. Pero si las *freedom songs* no se bailaban, lo que podría ligarlas a una música estrictamente militante y de protesta (que indica un problema social, un enemigo, una denuncia, una utopía), lo cierto es que el conjunto de gestos y movimientos pretendía funcionar como una “política de la transfiguración”¹⁹, es decir, una acción de cambio en el presente que tenía como fin, zanjar diferencias inter e intrarraciales (de clase, género, generacionales, culturales, educativas) y producir una nueva voz comunitaria. Cantar *freedom songs* no era encarnar la emanación de una cierta comunidad previa sino participar en una forma de constituir y alterarla, de transitar lo colectivo como transformación.

En la mezcla de géneros, operaciones estéticas, puestas en escena y usos, las *freedom songs* configuraron un momento de creatividad y resignificación de la música popular negra, con incidencia en las identidades afroamericanas. A diferencia de las posiciones que enfatizan la continuidad entre *spirituals* esclavos y *freedom songs*²⁰, sostengo que estas signaron una transformación 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.

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 volvió la música audible. La continuidad queda opacada por las innovaciones y novedades. Por un lado, la resemantización de canciones y *spirituals* conllevó una operación creativa en el presente que supuso disputar la memoria histórica negra, en el mismo momento en que se cuestionaba la inexistencia de la historia negra en los libros escolares y el conservadurismo negro de clase media pugnaba por no alterar nada²¹.

Recuperar la música esclava y, encima, alterarla no fue un proceso sencillo, muchos menos lineal o libre de tensiones. Por otro lado, el uso de canciones *pop* da 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

¹⁹ Gilroy, Paul (1993). *Black Atlantic. Modernity and double-consciousness*. London: Verso Books, p. 32.

²⁰ Luqman, Abdullah Muhammad (2009). *The sounds of liberation: resistance, cultural retention and progressive traditions for social justice in African American Music*. New York: Cornell University; Banfield, William (2011). *Representing Black Music Culture*. Lanham: Scarecrow Press; Mueller (2012). *Spirituals As Protest...*, p. 66.

²¹ Housewright, Wiley, Emmett R. Sarig, Thomas MacCluskey y Allen Hughes (1969). “Youth Music: A Special Report”, *Music Educators Journal*, Vol. 56, 3 (Nov), pp. 43-74.

se agranda si se tiene en cuenta que, de ese mundo pop, no sólo se eligieron canciones *r&b* y *soul* sino géneros racializados como blancos, como el *country*. En un nivel inédito por repercusiones y escalas, las *freedom songs* aportaron experiencias y discursos de la negritud que intersectaban pasado y presente, tradiciones y novedades, problemas y proyectos, dando cuenta de la complejidad cultural de la población negra, sus diferencias internas, sus saltos creativos, sus apropiaciones y sus desprendimientos. En otras palabras, de la historicidad de los procesos de racialización²².

Esa historicidad discontinua se expresó también en las diferentes relaciones que la política organizada estableció con las *freedom songs*, en la medida en que éstas funcionaron como un elemento en torno al cual, las organizaciones y referentes políticos afroamericanos del período procesaron sus afinidades y diferencias. A dichas relaciones esta dedicado el resto de este artículo.

2. Las *freedom songs* y la política organizada afroamericana. Martin Luther King; las *freedom songs* como *spiritual* redimido.

El 5 de diciembre de 1955, cuatro días después de que Rosa Parks se rehusara 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 Holt Street Baptist Church. En ella, el reverendo Martin Luther King, Jr. pronunció su primer discurso como presidente de la recién creada *Montgomery Improvement Association* (MIA), una coalición de grupos religiosos, laicos y líderes sociales. Al recordar aquél día en su primera autobiografía, King expresó sus dilemas; “¿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?²³”.

Esa ambivalencia de emociones y disposiciones que King esperaba modular resonó en los dos himnos religiosos entonados antes de su discurso; “*Onward Christian soldiers*” y “*Leaning on the everlasting arms*”. Estos himnos, compuestos

²² Omi, Michael y Howard Winant (2015). *Racial formation in the United States*. New York: Routledge, p. 16.

²³ King, Martin Luther (1958). *Stride Toward Freedom: The Montgomery Story*. New York: Harper & Row, p. 59.

por blancos²⁴, eran frecuentes en las iglesias negras desde principios del siglo XX, pero ese 5 de diciembre, elegidos en un contexto muy singular, sus sonidos y letras entraban en una relación novedosa respecto al entorno.

Tal fue la centralidad de la música ese día, que el artículo de tapa del *Montgomery Advertiser* del día siguiente lo volcó en una adjetivación elocuente; “Aproximadamente 5.000 negros cantantes de himnos atiborraron la Iglesia Baptista Holt Street”²⁵. Quizá sea imposible conocer quién decidió utilizar esos himnos, pero se puede reconocer en ellos el balance al que aspiraba King. Mientras “*Onward*” consiste en un órgano de iglesia sonando con toda su épica, tonos de marcha militar y unas voces llamaban a la batalla; “*Leaning*” tiene una melodía serena y jubilosa, que invita al descanso y la relajación. Si “*Onward*” hace apretar los dientes, “*Leaning*” dibuja una sonrisa beatífica. Lucha y redención cantadas. Esos himnos fueron las primeras *freedom songs*.

En el apartado anterior hemos visto que la importancia de la música como recurso de las organizaciones del MDC fue amplia y multifacética. En este sentido, King reconocía a la música como un componente estructural en los combates por la desegregación y por una política de la dignidad para la población afroamericana;

“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”²⁶.

Pero no en cualquier música; King expresó su admiración por lo que alguna vez definió como “la más original de todas las músicas estadounidenses”²⁷, los *spirituals negro*²⁸. Recuperar y difundir los *spirituals* formaba parte de la justicia

²⁴ “*Onward Christian Soldiers*” es un himno inglés compuesto en 1874 por Arthur Sullivan y Sabine Baring-Gould cuyas primeras estrofas dicen; “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!”. Por su parte, *Leaning on The Everlasting Arms* es un himno compuesto en Estados Unidos a finales de la década de 1870 por dos blancos; (el compositor Anthony Showalter y el pastor Elisha Hoffman) Dedicada a calmar las penas de los autores, que habían enviudado, comienza diciendo: “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”.

²⁵ *Montgomery Advertiser*. (6 de diciembre de 1955), pp. 1-2.

²⁶ King, Martin Luther (1958). *Stride Toward Freedom...*, p. 78.

²⁷ King, Martin Luther [1967] (2010). *Where do we go from here? Chaos or Community*. Boston: Beacon Press, p. 3.

²⁸ También elogió al jazz. Por ejemplo, en el discurso de apertura del Festival de Berlín de 1964. En la medida en que aquí me detengo exclusivamente en la relación con las *freedom songs*, he dejado de lado el interés de King por el jazz y otras músicas, como el soul. Al respecto puede consultarse; Ward, Brian (1998). *Just my soul responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*. Newcastle: University of Newcastle, pp. 230-260.

racial en tanto reivindicación histórica y cultural²⁹. En *Stride Toward Freedom*, sus memorias del boicot en Montgomery, King escribió que “uno no puede sino conmovirse por estas canciones tradicionales que recuerdan la larga historia del sufrimiento Negro”³⁰. Esa larga historia se entroncaba con la coyuntura de lucha de finales de los años cincuenta; en ese contexto, los *spirituals* -ya fuera los que cantaban penas como los que cantaban anhelos o alegrías- se apuntalaban en una política que tenía más que ver con el Dios de la esperanza terrenal que con el Dios de la resignación o la salvación extraterrenal. El *spiritual* era una *esperanza cantada*, en la que King encontraba un vector de legitimación de la lucha, al ser una operación de equivalencias y reapropiaciones por la que los dignos sometidos del pasado eran los activistas del presente. Era así que el *spiritual* mutaba en *freedom song*.

Lo importante era que los *spirituals* tenían un uso actual. Por ello, King no era un folklorista, no reclamaba la conservación de esas viejas canciones a la manera del coleccionista o de cierta musicología. En cambio, para King esa memoria debía ser insumo para las necesidades políticas presentes. Los *spirituals* convertidos en *freedom songs* expresaban el punto de encuentro de las constantes históricas (los sufrimientos, las violencias, los deseos de liberación, la fe) con las luchas y el horizonte de liberación abierto. Como afirmó en *Why Can't We Wait*, su segunda autobiografía dedicada a los conflictos en Birmingham de 1963; “los manifestantes de hoy cantan *freedom songs* por la misma razón que los esclavos las 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”³¹. De modo llamativo, King llamaba, retroactivamente, *freedom songs* a los *spirituals*, dando a entender que el punto de encuentro tenía que ver con la actualidad de la lucha.

Presencia constitutiva del espacio público que el MDC fue forjando para sí, King comprendió que las canciones que actualizaban repertorios musicales previos podían ser ocasión para una valiosa operación en el presente; la reescritura de la historia afroamericana (y, por transitiva, la estadounidense), una consecuencia que resalta el carácter disruptivo de su vínculo con los *spirituals*.

Al ingresar al campo de la política del MDC, la música de los esclavizados, que nunca había desaparecido del panorama político-cultural estadounidense, servía para visibilizar el pasado esclavo bajo una nueva luz, poco común para el relato nacional, que resaltaba los caracteres culturales activos y creativos

²⁹ Gonzaba, Erick (2012). “You Can't Hurry Soul: Redefining Integration Politics of Martin, Malcolm, and the Supremes”, *Valley Humanities Review* (Spring), pp. 1-18.

³⁰ King (1958). *Stride Toward Freedom...*, p. 86.

³¹ King, Martin Luther (2011). *Why Can't We Wait*. Boston: Beacon Press, p. 86.

y procesaba el sufrimiento. Si, para King, 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”³², su intención de ir hacia esas *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. Podría decirse, que las *freedom songs* era la redención político-musical del *spiritual*.

En efecto, esta posición respecto a los *spirituals* y su devenir *freedom songs* estuvo presente en el momento icónico del liderazgo de King; la Marcha a Washington del 28 de agosto de 1963. Cuando tuvo que dar su discurso, ahora conocido como “*I Have a Dream*”, del cual, fiel a las estéticas musicales del MDC, improvisó la última parte³³, cierta atmósfera musical de los procesos de lucha 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*.

En medio del increscendo de aplausos del público a medida que el discurso se acercaba a su punto emotivo más alto, que fue también su cierre, King lanzó una imagen de enorme potencia figurativa;

“Cuando dejemos que la libertad suene, cuando la dejemos sonar desde cada pueblo y cada aldea, cada estado y cada ciudad, seremos capaces de apurar la llegada del día en que todos los hijos de Dios, negros y blancos, Judíos y Gentiles, Protestantes y Católicos, podrán unir sus manos y cantar las palabras de aquél viejo *spiritual* negro: “¡Libres al fin!, ¡Libres al fin! ¡Gracias Dios Todopoderoso, somos libres al fin!”³⁴.

La imagen de futuro de la justicia social y la armonía social se nutría de un verso de un *spiritual*, y una sociedad desegregada era una sociedad que compartía la música de aquellos a quienes había excluido y violentado sistemáticamente durante siglos. Aquél viejo *spiritual* que mencionó King era “*Free at last!*”, cuya letra decía:

“Free at last, free at last / I thank God I’m free at last / Way down yonder in the graveyard walk / I thank God I’m free at last / Me and my Jesus going to meet and talk / I thank God I’m free at last / On my knees when the light pass’d by / I thank God I’m free at last / Tho’t my soul would rise and fly

³² King (2010). *Where do we go from here?...*, p. 24.

³³ Jones, Clarence (2011). *Behind the dream: the making of a speech that transformed a Nation*. New York: Palgrave-Macmillan, p. 171.

³⁴ Jones (2011). *Behind the dream...*, p. 24.

/ I thank God I'm free at last / Some of these mornings, bright and fair / I
thank God I'm free at last / Goin' meet King Jesus in the air / I thank God
I'm free at last³⁵.

Ese *spiritual* parece haber sido compuesto durante la Guerra de Secesión por soldados negros que combatían para la Unión. Es decir que King apeló a una canción creada durante la guerra, y en los umbrales de la Emancipación, para figurar su sueño. El gesto habilita ciertas interpretaciones; por un lado, marca el uso estratégico de los *spirituals* como insumos para *freedom songs*, que King compartió con el MDC en general; por otro, vuelve sobre la distinción entre música activista -o política- y música comercial³⁶, que dibujó una línea de tensión al interior del MDC (entre “adultos” y “jóvenes”)³⁷; y por último, indica un lugar de privilegio para la música en la cultura política de King (un rasgo que compartía con otros actores del MDC, pero no con todos), según la cual ésta no era un ornamento sino una referencia nodal, que funcionaba como componente utópico o de futurización³⁸ a la hora de diseñar imágenes de justicia y felicidad social.

Distintas fueron las vías y los vínculos con las *freedom songs* que establecieron otros actores políticos del período, individuales y colectivos, en esta secuencia de lucha política afroamericana.

2.1 Los colectivos de cantantes; la experiencia de SNCC *Freedom Singers*

El acercamiento a la música fue un denominador común de muchos referentes del MDC. Andrew Young, asesor de King en SCLC, veía más eficaz a la música como integradora que a la pugna política y legislativa³⁹. Otros, como el reverendo Fred Shuttlesworth (SCLC), Fannie Lou Hammer (integrante del *Mississippi Freedom Democratic Party*), Bernice y Cordell Reagon y Bob Moses (de *Student Non-Violent Coordinating Committee*) no sólo eran músicos sino que procuraban presentarse como tales.

Las organizaciones que integraban aquellos referentes también compartían una impronta musical. El boletín mensual de SCLC solía mencionar *freedom songs*, mostrar fotografías de escenas de canto colectivo y esporádicamente,

³⁵ Es muy probable que sea una creación colectiva, pues se desconoce el autor. https://hymnary.org/text/way_down_yonder_in_the_graveyard_walk. Consultado el 1º de 86.

³⁶ A pesar de haber elogiado al jazz y al soul (en la persona de Aretha Franklin) como músicas capaces de conmover y dar cuenta de una sensibilidad política, King nunca se refirió a la posibilidad de que esos géneros fueran material para *freedom songs*.

³⁷ Ransby, Barbara (2003). *Ella Baker and the Black Freedom Movement: A Radical Democratic Vision*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, p. 52.

³⁸ Jameson, Frederic (2009). *Arqueología del futuro*. Madrid: Akal, p. 27; Gatto, Ezequiel (2018). *Futuridades. Ensayos sobre política posutópica*. Rosario: Casagrande, p. 5.

³⁹ Ward, Brian (1998). *Just my soul responding...*, p. 127.

publicitar discos y cancioneros⁴⁰. Por su parte, SNCC publicaba cancioneros y discos. Pero una porción de la política organizada cumplió un papel mucho más significativo que la puesta en resonancia de entidades musicales preexistentes. Organizaciones como SNCC o *Congress Of Racial Equality* (CORE) creían, como relata Bob Moses, que; “las canciones eran una herramienta organizativa para acercar gente y mantenerla junta. Las *freedom songs* eran un adhesivo organizativo”. En función de ello, Moses ideó una estrategia; “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”⁴¹.

De esa manera, algunas organizaciones se volvieron vectores no sólo de transmisión sino de creación musical. Las *freedom songs* eran el nombre genérico de una experiencia creativa que no prometía ser vehículo hacia, y elemento de, un futuro armónico (como en el caso de King), sino recurso para la organización política en el presente y, dato no menor, modo de hacerla durar.

El interés de las organizaciones políticas por la música se expresó en la formación de coros y grupos de cantantes. Su existencia confirmaba y potenciaba el lugar de aquella en las organizaciones, al tiempo que identificar a ciertos militantes como músicos servía para producir una diferenciación “estable” en el “movimiento cantante”. En consonancia con la dimensión local de las campañas políticas y la práctica de situar la música⁴², la mayoría de los agrupamientos incluían la ciudad de origen en sus nombres (*Montgomery Gospel Trio*, *Nashville Quartet*, *Alabama Christian Movement Choir*, *Birmingham Choir*, *Selma Youth Freedom Choir*) mientras que otros, efímeros, no llegaron a nombrarse⁴³.

Hubo dos excepciones a esa regla, fundamentales; *SNCC Freedom Singers* y *CORE Singers*. Estos grupos nacieron en SNCC y CORE, organizaciones protagonistas del período que buscaron incrementar la eficacia política de la música, aprovechar la creatividad musical de los participantes del MDC, nacionalizar las *freedom songs* y en lo posible, recaudar dinero. Mientras que la trayectoria de los cantantes del CORE fue, aunque intensa (dejaron joyas como *Get your rights*, *Jack y Certainly*, *Lord*), acotada, la experiencia de *SNCC Freedom Singers* fue, por visibilidad y resonancias, muy significativa. Merece ganar el foco de atención.

Tal como afirma Mueller, la propia SNCC “nació con una canción”⁴⁴. O muchas, si se considera que en las reuniones para su fundación, que tuvieron

⁴⁰ SCLC Newsletter. *How it all began... The story of SCLC*, (febrero de 1964), p. 9.

⁴¹ Reed (2005). *The Art Of Protest...* p. 28.

⁴² Sanger (1995). *When The Spirit Says Sing!...*, p. 46.

⁴³ Johnson Reagon, Bemice (1997). *Liner notes to Voices of the Civil Rights Movement...*, p. 3.

⁴⁴ Mueller (2012). *Spirituals As Protest...* p. 72.

lugar en Raleigh, North Carolina, a comienzo de 1960, impulsadas por la militante Ella Baker, proliferaron *freedom songs*. Desde entonces, la mayoría de los proyectos de esta organización de base universitaria recurrieron a *freedom songs*, incluso a pesar de que no todos sus militantes gustaban cantar canciones que, aún reescritas, venían de la esclavitud⁴⁵.

Lo importante era su valor aglutinante, tal como lo presentó la revista *Ebony* en su artículo *Crusads in Mississippi*, sobre las experiencias educativas de SNCC en 1964, durante el “Verano de la Libertad”; “Las organizaciones erigieron “Escuelas de libertad” donde se enseñaba a niños y niñas que tenían nula o insuficiente educación. Allí también se cantaban muchas *freedom songs*. El popurri terminaba con “*We shall overcome*”. Neil Hindman cuenta que tienen “estas sesiones de canto dos veces por día. Sirven para mantener alta nuestra moral”⁴⁶.

Ese uso intensivo no era casual. En una reunión que había tenido lugar en 1963, Charles Sherrod, secretario local de SNCC, había detallado “las técnicas más eficaces de organización”, ubicando a las *freedom songs* en primer lugar. Esa importancia respondía a una estrategia de construcción más social y territorial que testimonial o partidaria, con liderazgos más dinámicos que los propiciados por SCLC y Martin Luther King⁴⁷.

En 1962, como efecto de la relevancia de la música en sus estrategias y de la experiencia de lucha en Albany, Georgia, donde confluyeron activistas negros y blancos de todo el país⁴⁸, SNCC formó *SNCC Freedom Singers*. Compuesto por Bernice Johnson, Rutha Harris, Berta Gober (oriundas de Albany), Cordell Reagon (de Nashville) y Charles Neblett (de Russellville, Arkansas), el grupo consolidó la importancia otorgada a la música para la militancia territorial y la difusión masiva. Esa formación inaugural duró un año, y fue reemplazada por otra (Emory Harris, James Peacock, Matthew Jones, Marshall Jones y los originales Neblett y Reagon), revelando que lo imprescindible era el colectivo y no los individuos (sin dejar de notar que fueron las mujeres las que dejaron el proyecto).

SNCC Freedom Singers estuvo presente tanto en reuniones comunitarias como en instancias hostiles y de enfrentamientos, cuando hacían falta *freedom songs* para tramitar el miedo, expresar alegrías o hacer pública una demanda.

⁴⁵ Meyers (2011). *Guy and Candie Carawan...*, p. 12.

⁴⁶ Poinsett, A. (1964). “Crusade in Mississippi. Council of Federated Organizations runs Freedom project”, *Ebony* (septiembre), p. 34.

⁴⁷ Zinn, Howard (1965). *SNCC: The New Abolitionists*. Boston: Beacon Press, p. 7.

⁴⁸ Payne, Charles (1995). *I’ve got the light of freedom: the organizing tradition and the Mississippi freedom struggle*. Berkeley: University of California Press, pp. 123-127.

A eso, sumaron otra instancia; la organización de eventos donde socializaban lo aprendido sobre la militancia musical⁴⁹. Otra característica decisiva fue su protagonismo en la diseminación de las *freedom songs* por todo el país. Tal como recordó el activista Stanley Wise; “los *Freedom Singers* eran una tremenda fuerza del Movimiento. Calculo que estuvieron en unos ciento cincuenta o doscientos campus universitarios del país⁵⁰. 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, por qué se la cantaba, o cómo era utilizada”⁵¹.

A propósito de esa función mensajera, Bernice Johnson Reagon (una de sus 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”⁵². Y, se podría agregar, de reforzar una imagen de negritud articulada en torno a una relación estrecha entre experiencias políticas y producción musical.

En su calidad de embajadores itinerantes, *SNCC Freedom Singers* se presentó en un concierto del cantante folk Pete Seeger, el 11 de noviembre de 1962. El 1° de febrero del año siguiente cantaron ante 2.000 personas en el Carnegie Hall de New York, en el marco de “*Salute to Southern Freedom*”, un concierto a beneficio de SNCC. Significativamente, las crónicas dijeron que la gente se interesó más por los *SNCC Freedom Singers* que por Mahalia Jackson, reconocida cantante gospel. El periodista Robert Shelton, presente esa noche, escribió; “las canciones de los *Freedom Singers* repercutían con la inmediatez de los titulares sobre la batalla por la integración en el Sur”⁵³. El dato indica una potenci; las canciones del MDC desplazaron a una celebridad del gospel.

En 1963, Pete Seeger invitó a los *Freedom Singers* a otro importante evento musical, el *Newport Folk Festival*, que solía convocar a artistas (mayoritariamente blancos) vinculados a la revista *Broadside*. Esa publicación, clave en la difusión de la música de la nueva izquierda estadounidense⁵⁴, contaba entre sus colaboradores al mencionado Seeger, un músico blanco decisivo para la circulación de *SNCC Freedom Singer* y por ende, de las *freedom songs*. Al recibirlos, el presentador no ocultó su admiración;

⁴⁹ De estos eventos también fueron protagonistas dos folkloristas blancos: Guy y Candie Carawan. Hablaré de ellos más adelante.

⁵⁰ 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.

⁵¹ Ward (1998). *Just my soul responding...*, p. 134.

⁵² Johnson Reagon, Bernice (2006). *Interview by Maria Daniels...* <http://repository.wustl.edu/concern/videos/8p58pf97h> Consultado el 05 de Agosto del 2020.

⁵³ *Stanford Daily*. “Freedom Singers Coming to Berkeley”, (3 de octubre de 1961), p. 1.

⁵⁴ Gitlin, Tood (1987). *The Sixties. Years of rage, days of hope*. Boston: Beacon Press, p. 74.

“Suelo pensar 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 la prisión, a la que estos cuatro jóvenes han tenido que ir. 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”⁵⁵.

La gente aplaudió y a un instante de silencio, le siguió *Fighting for my rights*. Cantada, como era habitual, *acapella*, con una voz líder acompañada por otras tres que entonaban *Free!* y se acoplaban a la principal en el coro. Cuando terminaron, el público estalló en aplausos.

Una presentación en 1965 en el campus de la Universidad de California, Los Ángeles tuvo otros aditamentos. El programa incluía a los *SNCC Freedom Singers* y, luego, una discusión sobre el futuro de las políticas negras y el papel de los estudiantes en ellas. La atmósfera fue más asamblearia que de recital. El presentador, después de dejar planteadas algunas 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 hizo un breve silencio y comenzaron con *Freedom is a constant struggle*, un tema en guitarra y voz. Al concluir, los *Freedom Singers* se presentaron. No hablaron de música sino de sus tareas militantes en el Sur. A continuación, su fundador Chuck Neblett; “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”⁵⁶. Luego, Neblett resumió la historia de la próxima canción, *Oh, Freedom*, e invitó a aplaudir y cantarla. Esa estrategia expositiva, que consistía en intercalar una narración sobre la canción por venir y luego cantarla, se repitió a lo largo del concierto, durante el que cantaron *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 girar por el país, los *SNCC Freedom Singers* no se convirtieron en un cuarteto profesional, en el sentido de despegarse de la organización política

⁵⁵ Pete Seeger tuvo otra intervención significativa, recomendó a Cordell Reagon (secretario de organización de SNCC) la formación de un colectivo de cantantes, narrado en; Sullivan (2011). *Keep On Pushing...*, p. 29.

⁵⁶ UCLA Communications Studies Department (1965). *SNCC Freedom Singers performing at UCLA* (4 de agosto). https://www.youtube.com/watch?v=_QmZcO4s6yo. Consultado el 28 de diciembre de 2019.

a la que pertenecían. Al contrario, sus salidas del Sur formaron parte de las estrategias de ampliación del MDC, y su lazo orgánico permaneció a lo largo de toda su existencia.

2.2 El nexo interracial; la experiencia de *Highlander Folk School*

En simultáneo a la centralidad estratégica que tuvieron en algunas organizaciones (como aglutinante organizativo, artefacto para la protesta o recurso comunicacional), las *freedom songs* funcionaron como un nexo interorganizaciones. No sólo entre organizaciones racializadas como negras sino también a nivel interracial. En este punto, la relación entre SCLC y SNCC y la escuela *Highlander Folk School* (HFS) fue una instancia clave, no libre de tensiones, de articulación político-cultural interracial.

La escuela *Highlander Folk School* había sido fundada en 1935 por Miles y Zilphia Horton, militantes forjados en el comunismo de los años de la Depresión. Pensada como institución dedicada a la discusión política, la invención cultural y el rescate de tradiciones populares y obreras como herramientas de lucha y construcción comunitaria, Highlander dio cabida a comunistas, sindicalistas, socialistas y activistas en luchas raciales. Entre mediados de los años cincuenta y mediados de los sesentas circularon por ella algunos referentes del MDC (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)⁵⁷. Su hospitalidad era motivo de orgullo, porque las puertas estaban abiertas para todas las razas, pero también indicativa de fuertes límites, ya que la Dirección siempre en manos blancas). La escuela participó de una red de organizaciones de lucha, configurándose como agente colectivo y creativo, una usina musical donde negros y blancos efectuaron formas de integración que, muchas veces, otras prácticas políticas no fueron capaces de viabilizar.

HFS sostenía como principio la existencia de elementos emancipatorios en las culturas y tradiciones populares⁵⁸, que la llevaron a desarrollar una serie de proyectos para investigarlas, compartirlas y 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 cerró la escuela y tiempo después, un ataque terrorista redujo a cenizas el edificio. Ante tal situación, Miles Horton resolvió abrir un nuevo edificio, convencido de la necesidad de contar con un lugar racialmente integrado para

⁵⁷ Mueller (2012). *Spirituals As Protest...*, p. 58.

⁵⁸ Duncan, Joyce Denise (2005). *Historical Study of the Highlander Method: Honing Leadership for Social Justice*. Tesis doctoral. Johnson City: East Tennessee State University, p.12.

la elaboración cultural. En ese sentido, como afirma Duncan, “inherente a su pedagogía y parte de la razón de su éxito fue que los talleres eran programas de residencia de una semana en los que el componente cultural, especialmente el canto y el baile, era ingredientes de la currícula”⁵⁹. En esos talleres, las *freedom songs* fueron claves.

También el modo de producirlas merece atención, puesto que en HFS tanto la revitalización de la herencia de los *spirituals* como la apropiación y creación de otras músicas en términos de *freedom songs* tuvieron una arista particular en el rol de los activistas blancos vinculados a la música. Un aspecto que destaca cierto universalismo, o birracialismo, característico de las *freedom songs*, complejizando su fisonomía. El propio King narró en sus memorias una experiencia que da cuenta de la importancia de Highlander y de los blancos, para la música del MDC.

En 1957, invitado al festejo del veinticinco aniversario de la escuela, escuchó por primera vez, en guitarra y voz de Pete Seeger, *We shall overcome*⁶⁰. Como otras canciones, *We shall overcome* era efecto de modificaciones sobre un viejo *spiritual* (*I'll be alright*), que no se cantaba demasiado en las iglesias negras. Adoptado y adaptado, durante la década de 1940 a la lucha de los mineros afroamericanos, con los usos fue renombrado *We will overcome*. Ziphla Horton lo escuchó de boca de esos mineros, le gustó y lo difundió desde la escuela. Durante años fue canción de marchas y piquetes. A principios de los sesentas, Pete Seeger cambió *will* por *shall*. De esa forma, la letra base de la canción quedó así; “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”⁶¹. El resto de las estrofas se agregaban, creaban y reescribían en función de las situaciones de uso.

HFS puede verse como una institución-caja-de-resonancia en la que canciones del MDC eran registradas, creadas o 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 y de las grabaciones existentes de *freedom songs*. Fueron ellos quienes les mostraron *We shall Overcome* a los activistas que estaban fundando SNCC en febrero de 1960. También fueron ellos quienes, entre abril y agosto de 1960, organizaron tres talleres para desarrollar *freedom songs* a los que asistieron cientos de personas.

⁵⁹ Duncan (2005). *Historical Study of the Highlander Method...*, p. 28.

⁶⁰ Garrow, David (1986). *Bearing the Cross: Martin Luther King, Jr. and the SCLC*. New York: Morrow, p. 45.

⁶¹ Mueller (2012). *Spirituals As Protest...*, p. 32.

Esos eventos, auspiciados por SCLC, marcaron un punto de quiebre. Y, otra vez, también fueron los Carawan quienes, durante la primera mitad de los sesentas, organizaron “*Sing for freedom*”, encuentros donde se trabajaba la música en pos 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 MDC, como veremos, no fue sencilla ni unívoca, su trabajo habla de la importancia de *HFS* como correa de transmisión entre música y movimiento, y de la relevancia de algunos blancos en la invención musical.

Su papel fue esencial, al punto que Ward⁶² afirma que sin los Carawan las *freedom songs* difícilmente hubieran existido. A mi entender, la hipótesis es exagerada. Hubo otros polos de producción y circulación, apuntalados en los múltiples focos de militancia, en cancioneros y panfletos. No obstante, su papel como docentes y archivistas *in situ* fue indiscutiblemente fundamental. Bob Moses (secretario de SNCC) pidiéndole a la pareja Carawan que diera una serie de talleres para “enseñar de nuevo las canciones que originalmente venían de la propia cultura negra del Sur”⁶³, o el itinerario de *We shall overcome -de spiritual* esclavo a material musical de Highlander Folk School que llegó a los oídos de Martin Luther King- sintetizan la importancia de los intercambios entre el movimiento negro de lucha y los músicos y activistas culturales blancos.

Esa importancia no estuvo libre de polémicas y malestares. De hecho, Wyatt T. Walker, asistente de Martin Luther King, afirmó que era; “muy extraño que la introducción del spiritual Negro (con nuevas letras de libertad) al MDC como un medio de expresión grupal clara de objetivos comunes y esfuerzos conjuntos haya sido a través de un joven cantante folk blanco [*Carawan*]”. La presencia de blancos entre los productores y grabadores de *freedom songs* provocó que la racialización en el discurso (canciones sobre negros) y la no racialización en la práctica del canto (canciones no sólo producidas o cantadas por negros) que las signaban adquirieran una dinámica particular, hecha de intercambios, negociaciones, rechazos, tensiones.

La experiencia de Guy Carawan muestra esas tensiones bajo una luz particular. Carawan creía que los *spirituals* no debían ser modificados al cantarlos, una posición que lo dejaba al borde de una trinchera tradicionalista. Ese rechazo de las innovaciones melódicas y la fluidez lírica lo alejaba incluso de posiciones como las de King, que tampoco era el más experimental de los *freedom singers*. Para Carawan el futuro deseado estaba en un retorno a cierto pasado. Como afirma Meyers Turner; “tenía la esperanza que la mejora en las condiciones de vida de la gente los llevaría a revitalizar la música y la cultura

⁶² Ward (1998). *Just my soul responding...*, p. 294.

⁶³ Bob Moses citado en Erenrich, S. (2010). *Rhythms of rebellion: artists creating dangerously for social change*. Tesis doctoral. Yellow Springs: Antioch University, p. 279.

tradicional, manteniendo intactos estilos y repertorios”, un aspecto que le valió duras críticas⁶⁴.

De hecho, no sólo definía a los spirituals como “*Genuine Negro Music*”, excluyendo así a otros géneros (el *blues* o *R&B*, por ejemplo), algunos de los cuales se utilizaban como insumos para *freedom songs*, sino que siempre rechazó la fluidez lírica o la incorporación de canciones contemporáneas. 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 esclavizados. Era, en nombre de la eficacia política, un conservador estético. La justicia se confundía con la recuperación, la belleza era del orden del patrimonio cultural. Esta historia de un (des)encuentro entre Carawan y SNCC permite detectar los complejos y heterogéneos sentidos en que las tensiones interraciales resonaban en las producción, circulación y re-producción de las *freedom songs*.

En ellas una invención blanca adquiriría rasgos negros, una herencia negra era apropiada y reformulada por artistas blancos, un blanco cuestionaba el uso que los negros hacían de sus herencias. Este aspecto permite discutir los procesos de articulación entre identificaciones racializadas y políticas centradas en la raza.

Las *freedom songs* matizaban, sin desconocer, las fronteras racializadas, funcionando como un artefacto de producción, registro, circulación y usos plurales, que permitían poner en discusión los sentidos no sólo de la negritud sino también de la blanquitud.

2.3 El conflicto intrarracial

Las tensiones e incomodidades no existieron solo entre activistas blancos y afroamericanos, sino, y de manera fundamental, entre organizaciones afroamericanas. A contramano de una consideración que les supone una receptividad comunitaria a priori, las *freedom songs* no siempre fueron bien recibidas por la población afroamericana. Si sus funciones de aglutinamiento, expansión y articulación suelen ser las destacadas, lo cierto es que también fueron materia de tensiones entre la población afroamericana y entre sus organizaciones políticas, debido a factores culturales, ideológicos, de poder y de sentidos sobre la negritud.

Los conservadores, por ejemplo, las vivieron como un problema o una amenaza. Su frontalidad, como la del propio MDC, 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

⁶⁴ Meyers (2011). *Guy and Candie Carawan...*, p. 12.

ocupación del espacio público, diciendo que eran “los baluartes del *statu quo*”⁶⁵.

Con los años, esa acusación fue acumulando pruebas, como en 1963 en Birmingham, cuando “tropezamos con numerosas reacciones de la iglesia negra (...) Algunos pastores negros creyeron que se les arrastraba a participar de algo que no habían organizado”⁶⁶. Durante esos días, circuló una encuesta que afirmaba que el 90% de los pastores negros de la ciudad rechazaban la presencia de King; los propios pastores se declararon en contra o en disidencia con las estrategias del MDC.

No fue ni la primera ni la última vez que el sector más adaptado a la estructura segregacionista intentó desentenderse de la lucha; había pasado en Montgomery (1955), en Little Rock (1957), y volvería a suceder durante los estallidos de los ghettos del norte (Newark, Detroit, Watts, Harlem) en los sesentas. Para los sectores conservadores, cantar himnos fuera del recinto religioso o reescribir sus letras no sólo rozaba la blasfemia sino que acarreaba la ruptura del orden segregacionista y con él, la puesta en riesgo de su propia existencia. En ese sentido, el desplazamiento de los himnos cristianos y algunos gospels hacia el espacio político representó, en sí mismo e independientemente de la fluidez lírica, un desafío para dichos sectores.

Ese desafío quedó inscripto en algunas *freedom songs* que denunciaban a los *Tío Tom*. Tomada de la célebre novela de la abolicionista Harriet Beecher Stower, *La cabaña del Tío Tom* (1852), la figura del *Tío Tom* fue utilizada en las canciones del MDC para establecer diferencias con los negros y negras acomodacionistas. Así, en una de las versiones de *Oh Freedom* se cantaba; “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 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 *Tío Tom* original, que además de esclavo era pobre, la acusación de “tomismo” durante los sesentas recayó sobre un esclavo menos económico que ético. O, mejor dicho, sobre un sujeto social caracterizado, simultáneamente, por cierto bienestar económico y una disposición 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,

⁶⁵ King (2011). *Why Can't We Wait...*, p. 21.

⁶⁶ Luther King (1968). “Entrevista con Martin Luther King...”, p. 51.

abogados, maestros, principales y otros profesionales negros, la Iglesia Negra empezó a perder su alma musical”⁶⁷.

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 y a la vez, 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 MDC ni de participar de su inventiva musical (la 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. Era una voz comunitaria que no carecía de disfonías.

Además de esa distancia *radical* entre quienes participaban del MDC y quienes se oponían, existieron otras formas de tensión entre partidarios y activistas del MDC, y entre las organizaciones. Por ejemplo, en el uso de himnos cristianos y de *spirituals*. En un primer momento, el uso de *spirituals* no se dio sin asperezas. Tal como afirma Reed, haber abierto la reunión del 5 de diciembre de 1955 con *Onward Christian Soldiers* y *Leaning on His Arms* da 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: “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 dejar atrás, como obras excesivamente emotivas, como recordatorios “primitivos” y “poco sofisticadas” de períodos más oscuros”. En otras palabras, esas porciones (no toda) la clase media 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

⁶⁷ Black Ink, *Editorial* (1969). p. 3.

cómo debía ser utilizada; cada decisión sobre ellas era una decisión sobre lo que quería decir ser negro⁶⁸.

Como el repertorio, también la fluidez lírica implicó debates sobre 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 el folklorismo blanco encarnado en Guy Carawan) se resistían a las modificaciones, del otro lado, las zonas laicas y universitarias (como SNCC) pugnaron por lo contrario. La inclinación de parte de los participantes del MDC a modificarlos respondía a varias diferenciaciones simultáneas; 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.

De hecho, Carawan declaró una vez que los estudiantes de Fisk University se sentían “un poco incómodos cantando y aplaudiendo al modo rural”⁶⁹. 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.

Una *freedom song* y sus derivas podía indicar también tensiones y conflictos en torno a liderazgos. Por ejemplo, el que tuvo lugar entre Martin Luther King y la organización que presidía (SCLC) y los activistas de SNCC, cuyos referentes eran múltiples, en muchísimos casos mujeres (Diana Nash, Fannie Lou Hammer, Victoria Gray, Annie Devine, Mama Dolly Raines, entre otras) y con una consideración muy diferente de los sentidos del liderazgo⁷⁰. El relato de Reed de lo sucedido con *Ballad of sit-ins*, compuesta por Pete Seeger, que SNCC utilizaba, es significativo;

“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”⁷¹.

⁶⁸ A pesar del reparo inicial, esa misma clase media no tardó en aceptarlos: ya en Montgomery se cantaron *spirituals reescritos*. En los testimonios de King vertidos más arriba es posible detectar ese proceso de apropiación. Veremos que esa aceptación provocó, a su vez, nuevos rechazos.

⁶⁹ Meyers (2011). *Guy and Candie Carawan...*, p. 121.

⁷⁰ Ransby (2003). *Ella Baker and the Black Freedom Movement...*, p. 8.

⁷¹ Reed (2005). *The Art Of Protest...*, p. 47.

En el sentido de las tensiones intrarraciales 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 dejaba 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, la taberna y el desorden, el sexo, la lujuria y el enojo, del individuo negro melancólico, el blues no fue bienvenido en el repertorio musical del MDC. 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 que protagonizaron el ingreso en la vida urbana⁷². En función de ello, se puede sostener la hipótesis de que el componente joven en la dirección del MDC formaba parte de una generación que, por diversos motivos, estaba rompiendo lazos con las tradiciones de sus padres y abuelos. Despojarse del *blues* fue, quizá, parte de esa ruptura. Como hemos visto, cuando estos jóvenes, a través de SCLC pero sobre todo de SNCC y CORE, se sumaron al MDC, pusieron en juego sus referencias musicales, como el *pop*, el *country*, el *r&b* y el naciente *soul*. Es decir, lo que escuchaban en las radios y las rockolas. El rechazo hojaldrado (por diabólico, por pasado de moda, por rural) del *blues* coaligó a diversos sectores en una operación coincidente de exclusión.

2.4 La Marcha a Washington desde las *freedom songs*

Este despliegue de tensiones producidas en y a través de las *freedom songs*, las muestra como artefactos menos unívocos y consensuados que los que suele presentar el relato homogeneizante de la historia del MDC, sea en sus declinaciones liberales como de izquierda⁷³. Esa ambivalencia, o ambigüedad, quedó demostrada 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*, la marcha fue la ocasión de confluencia pública de los elementos que componían al MDC; organizaciones de base, gente de todo el país, artistas consagrados, líderes y referentes nacionales. También estuvieron presentes algunos de sus interlocutores principales; miembros del Congreso Nacional, la prensa gráfica, las radios y las cámaras de las tres cadenas nacionales de televisión. La demanda por “Trabajos y Libertad” movilizó a unas 250.000 personas, de las cuales 200.000 eran negros y negras.

⁷² Middleton, Richard (2006). *Voicing the popular. On the subjects of popular music*. London: Routledge, p. 32.

⁷³ Mueller (2012). *Spirituals As Protest...* p. 66; Sanger (1995). *When The Spirit Says Sing!...*, p. 40.

La organización del evento requirió largas negociaciones. Randolph y la central sindical *Negro American Labor Council (NALC)* querían focalizarse en la pobreza mientras que *SNCC* y el *CORE* querían presionar sobre la lentitud de las decisiones del presidente Kennedy. Por otro lado, las organizaciones más moderadas y mayoritarias (*SCLC*, *National Association for the Advancement of Colored People -NAACP-* y *Urban League*) no querían convertir el evento de una escena de confrontación 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 aquél día. Por ejemplo, entre John Lewis de *SNCC* y los dirigentes de *SCLC*, que presionaron a aquél 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 iban a ser 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 que varios líderes, como King, Roy Wilkins (*NAACP*) y Whitney Young (*Urban League*), querían imprimir al acontecimiento.

A propósito de ello, en un artículo incluido en el número especial de *Ebony* sobre el acontecimiento, se subrayaba que “hubo esfuerzos de parte de los organizadores de vetar acciones provocativas”, como un acampe en el parque de la Casa Blanca y *sentadas* en las oficinas de los senadores racistas. La violencia era una chance concreta. Para disuadirla se montó “un sistema de policía interno (...) con el objetivo de excluir a provocadores y comunistas”⁷⁴, un enunciado en el que resonaba la represión macartista de la década anterior. Así, entre el temor a la violencia racista y a la radicalización de sectores del MDC, la Marcha a Washington tuvo tonalidades menos suaves que las de su recuerdo canónico.

Entre las acciones a disuadir estuvieron las *freedom songs*. O la mayor parte de ellas, si nos atenemos al de esa jornada a cargo de Malcolm X, que pinta una escena menos armónica que la tradicional; “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*”⁷⁵. 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 título de la que Malcolm X dijo que era la única permitida, *We shall overcome*. Pero Malcolm X, en pleno combate con los líderes negros a los que acusaba de conservadores y timoratos,

⁷⁴ Bennett, Lerone (1963). “Masses Were March Heroes”, *Ebony*, (noviembre), pp. 36-41.

⁷⁵ Malcolm X (1992). *Autobiography*. New York: Ballantine Books, p. 323.

no concebía la posibilidad de que otras cosas sucedieran por fuera del radar de la dirigencia.

Lo cierto es que la orden de cantar sólo “*We shall overcome*” no fue obedecida. Un testimonio de Bernice Johnson Reagon matiza el relato de Malcolm X, al relatar que los militantes de base llegaron esa mañana a Washington cantando, “de modo que el aire estaba lleno de sonidos de las *freedom songs* cantadas en las cárceles, los sit-ins y las marchas”⁷⁶.

A medida que llegaban, muchos recibían el programa que repartió SCLC (que no era el oficial de la Marcha), que incluía cinco *freedom songs* para guiar, y también disciplinar y reducir la posibilidad de fluidez lírica de los cantos; *This little light of mine, Which side are you on boy?, Woke up this morning, Oh Freedom, We shall overcome*. El programa funcionaba como orientación para quienes ignoraban las canciones y como estrategia de delimitación de lo cantable.

Un artículo del *New York Times* del día siguiente refuerza la imagen de una Marcha con una realidad al nivel de los manifestantes y otra a 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*”⁷⁷.

Esas dos *freedom songs* mencionadas son interesantes por compartir un rasgo; refieren a acciones en el presente, a diferencia de “*We shall overcome*”, que expresa un deseo de futuro. Aunque el control parece haber existido como intención, la marcha no se dio a imagen y semejanza del deseo de los dirigentes nacionales. Malcolm X no estaba -del todo- en lo cierto; allí estaban las *freedom songs*. Y lo interesante era cómo y dónde estaban, y dónde no.

Cuando se repasa lo que sucedió musicalmente en el escenario esa jornada, las diferencias se intensifican. La cantante Mahalia Jackson (la misma que había pasado a segundo plano en el recital junto a los *SNCC Freedom Singers* en el Carnegie Hall), fue invitada por Martin Luther King para cantar el *spiritual* “*I’ve been bucked and I’ve been scorned*” con su letra original y el *gospel* “*How I Got Over*”. Marie Anderson, cantante lírica negra, fue 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

⁷⁶ Johnson (1997). *Liner notes to Voices of the Civil Rights Movement...*, p. 4.

⁷⁷ Kensworthy, E. (1963). “Action Asked Now”, *New York Times*, 29 de agosto, 1963, p. 1.

destacar, habían estado entre los artistas de la asunción de John F. Kennedy en 1962. Por su parte, la artista folk afroamericana Odetta también ciñó su repertorio a los *spirituals* tradicionales, interpretando “*Oh freedom*”, “*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 alejados. La excesiva modulación de Jackson convertía a “*I’ve been bucked*” en una pieza de ópera, mientras que Odetta, ralentando “*Oh freedom*”, la daba una cadencia rural, más apesadumbrada que eufórica. De una manera u otra, las decisiones estéticas de estas artistas las alejaron de las *freedom songs* y arrastraron la música a un código estético diferente. Tampoco hubo nada de juego entre *songleader* y público o un *call & response* que trajera las formas del canto colectivo. Sólo el habitual acompañamiento multitudinario de lo que pasaba en el escenario⁷⁸.

Hubo, además, tres artistas *folk* blancos, famosos pero poco escuchados por el público negro; 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 por la frialdad del público y en declaraciones posteriores del humorista y activista Dick Gregory. Tajante, preguntó; “¿Qué hacía un muchacho blanco como Dylan? ¿Qué hacía Joan Baez?”⁷⁹.

En ese clima de censuras, exclusiones y apariciones un tanto inexplicables hay que entender la presencia de los *SNCC Freedom Singers*. Primeramente, para decir que sólo bajo su expresión más formalizada (el cuarteto) se les dió lugar en el escenario a las *freedom songs* activistas. En segundo lugar, señalando que esa aparición fue muy austera; sólo cantaron “*We shall overcome*” (acompañados por Dylan, Peter Paul & Marie, Theodore Bikel y Joan Baez, quienes no invitaron a *SNCC Freedom Singers* en sus turnos), “*This little light of Mine*” (con la letra reconocida como original), “*I woke up this morning whit my mind set on freedom*” y “*We shall not be moved*”.

En definitiva, los músicos directamente ligados al MDC cantaron dos canciones solos sobre un total de quince. Y las elegidas eran de las menos frontales disponibles. De esa manera, *SNCC Freedom Singers* representó (más que desplegó) el mínimo indispensable de las canciones que formaban la columna vertebral sonora del MDC, buscando u obligados a evitar un conflicto político; “Apelaron a la unidad y declararon la intención de los cantantes de perseverar

⁷⁸ Como síntoma de las exclusiones del medio televisivo vigente para los negros por entonces, Odetta se quejó por no haber sido filmada.

⁷⁹ Kensworthy (1963). “Action Asked Now...”, p. 1.

en la búsqueda de libertad”⁸⁰ en un tono liviano, un gesto similar al de John Lewis (SNCC) cuando tuvo que retocar su discurso luego de la discusión con líderes de SCLC.

El malestar de muchos de los presentes respecto a esta situación fue doble. Con los organizadores del acto, por reprimir la más propia de las músicas del MDC 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 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 su performance una espectacularización poco habitual para los participantes directos de los movimientos en el Sur⁸¹. Verlos allí arriba (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 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, incluso en la jornada de masas más importante del período. Sin resignar cierta 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”⁸².

3. Las *freedom songs* y el Black Power; Stockely Carmichael y Malcolm X; el rechazo de las *freedom songs*

A mediados de la década de 1960 emergió un abanico de organizaciones político-raciales, referenciadas en el Black Power (BP) y caracterizadas por comprender la negritud bajo parámetros diferentes a los del MDC, de invocación universalista y derechos ciudadanos. Aunque las ideas y nombres de éste último no desaparecieron, se vieron contestadas y relegadas por un

⁸⁰ Reed (2005). *The Art Of Protest...*, p. 54.

⁸¹ Euchner, Charles (2010). *Nobody turn me around: a People's History of the 1963 March on Washington*. Boston: Beacon Press, p. 56.

⁸² Acham, Christine (2004). *Revolution televised: prime time and the struggle for Black Power*. Minneapolis, UP of Minnesota, p. 21.

nuevo esquema político de pensamiento y acción afroamericano. 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 MDC había logrado para dar forma a lo que se conoció como BP, 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 el abandono de las posiciones no violentas⁸³.

Como parte de los cuestionamientos a la eficacia de las acciones directas no violentas, las *freedom songs* fueron atacadas por referentes del BP como Stockely Carmichael. En 1966, el por entonces Secretario General de SNCC y autor, junto a Charles Hamilton, del 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”⁸⁴. Ese giro estratégico lo llevó a deshacerse de las canciones que habían protagonizado las luchas negras.

En las palabras de Carmichael resonaban las de otro referente, con posiciones políticas muy diferentes, Malcolm X. Malcolm X construyó su referencia pública en paralelo al MDC, a partir de su participación, desde finales de los años cincuenta, en *Nation of Islam*, una organización religiosa de inspiración musulmana. Malcolm X no sólo se destacó por un discurso antiblanco (del que se alejó hacia 1964, poco antes de ser asesinado) sino también por su dura crítica de las estrategias del MDC. Si bien la música no parece haber estado entre sus principales intereses políticos⁸⁵, así todo, resuelto a disputar el sentido del MDC a quienes lo conducían, encontró en la crítica a sus canciones una ilustración de la crítica general a sus posiciones.

Con eso en mente, durante un discurso a finales de 1964 hizo un balance del MDC;

“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

⁸³ Kelley, Robin (1997). *Yo' mama's disfunkcional! Fighting the culture wars in urban America*. Boston: Beacon Press, p. 11.

⁸⁴ McEvoy, Abraham y James Miller (1971). *Black power and student rebellion*. Belmont: Wadsworth Publiser, p. 76.

⁸⁵ Algo que contrasta con el lugar que tuvo la música en la juventud de Malcolm X, cuando fue un gran bailarín de *lindy hop*.

para dejar de cantar y empezar a hamacarse. No puedes cantar arriba de la libertad pero puedes hamacarte trepado a un poco de libertad”⁸⁶.

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 el MDC. De esa forma, abría una nueva grieta en las representaciones que articulaban negritud y música. Ya no solo estaban los que se oponían a cantar, por conservadores, y los que discutían qué cantar para ser más eficaces políticamente. Con Malcolm X entraban a escena los que se oponían a las *freedom songs* por ser, sino contrarrevolucionarias, al menos contraproducentes. Para diferenciarse del canto colectivo, al que asociaba con lo testimonial y las palabras, recurría a una figura del cuerpo en movimiento y, en oposición al decir, al hacer.

En definitiva, las *freedom songs* se le aparecían como una acción, en el mejor de los casos, incapaz de producir modificaciones; y en el peor de los casos, dañinas. Una acción sin cuerpo, o un cuerpo sin acción. Tal vez por eso “*We shall overcome*” fue su objeto favorito a la hora de atacar a las canciones del MDC. 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 *HFS* sintetizaba mucho de lo que el BP quería redefinir.

Por ejemplo, una nueva consideración del ejercicio de la violencia, que ahora 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?⁸⁷ Con canciones gospel, guitarras y discursos de “Tengo un sueño”, mientras las masas negras estaban -y todavía están- viviendo una pesadilla”⁸⁸.

Para Malcolm X, las *freedom songs* no eran un insumo de organización, una promesa de redención o un diario de lucha, sino una fuga hacia adelante, un velo sonoro para disimular lo terrible. No eran política sino su negación. Esa pesadilla que estaban viviendo los afroamericanos invalidaba el universalismo policlasista y birracial que signaba a las *freedom songs*, al que Malcolm X le achacaba, si no los males del racismo, sí su imposibilidad de superarlos. Lo

⁸⁶ Malcolm X (1964). “The Ballot or the bullet”. En <https://bit.ly/2EXZfTb>. Consultado el 28 de diciembre de 2019.

⁸⁷ En alusión a las personas que se refrescaron en la pileta del Lincoln Memorial durante la Marcha Washington.

⁸⁸ Malcolm X (1963). “Message to the grassroots”. En <https://bit.ly/2SAaHw0> Consultado el 28 de diciembre de 2019.

que otros veían como fuerza, Malcolm X lo percibía como una ilusión vana, una fantasía rodeada de realidades 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 contigo. Pero no estoy a favor de cantar eso si al mismo tiempo no te dice como conseguir algo para usar después del canto”⁸⁹. Aquella voz comunitaria que conmovía a King, movilizaba fuerzas en SNCC, CORE, e interpellaba a cientos de miles de afroamericanos y euroamericanos era, para Malcolm X, 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, *freedom singer* ella misma e integrante del *Mississippi Democratic Freedom Party*, en Harlem. La dirigente sureña había ido acompañada por los *SNCC Freedom Singers*, que cantaron entre discurso y discurso. Entre ellas, *Oginga Odinga*, de la cual Reagon narraría su historia años más tarde; “Durante una gira organizada [en 1964] por el Departamento de Estado, *Oginga Odinga*, 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”.

La *freedom song* *Oginga Odinga* relataba ese encuentro;

“We went down to the Peachtree Manor To see Oginga Odinga / The police say, “what’s the matter?” To see Oginga Odinga / The police he look mighty hard At Oginga Odinga / He got scared ‘cause he was an ex Mau-Mau / To see Oginga Odinga. Oginga Odinga of Kenya – who? Oginga Odinga, Oginga Odinga, Oginga Odinga of Kenya. Freedom now! / Freedom now! / Oginga Odinga say “look-a here, What’s going on down in Selma? / If you white folks don’t straighten up, I’m gone call Jomo Kenyatta / Oginga Odinga, Oginga Odinga, Oginga Odinga of Kenya – who? Oginga Odinga, Oginga Odinga, Oginga Odinga of Kenya / Freedom now! / Freedom now! / The white folks down in Mississippi / Will knock you on your rump And if you holler Freedom You’ll wind up in the swamp”⁹⁰.

La canción describe el acoso policial, reconstruye el diálogo de SNCC con Odinga, menciona el conflicto en Selma (Alabama) y recuerda el reciente asesinato de los activistas James Eral Chaney, Andrew Goodman y Michael Schwerner en Mississippi, o quizá a los muertos sin nombre que, durante un

⁸⁹ Malcolm X (1966). *Malcolm X Speaks: Selected Speeches and Statements*. New York: Grove Pr., p. 135.

⁹⁰ Johnson Reagon, Bemice (1997). *Liner notes to Voices of the Civil Rights Movement...*, p. 35.

siglo, habían aparecido en los pantanos el estado sureño. El estribillo aporta una novedad al repertorio poético de las *freedom songs*: utilizaba la palabra *swahili* *Uhuru*, traducible como Libertad, indicando cambios en la política y la cultura afroamericana de mediados de los sesentas.

Dada sus posiciones cercanas al nacionalismo cultural y su atención a la realidad política africana, “*Oginga Odinga*” llamó la atención Malcolm X; “*Oginga Odinga es uno de los principales luchadores por la libertad africana. Actualmente es el vicepresidente de Kenyatta*”, dijo cuando le tocó hablar. Sin embargo, luego de ese reconocimiento, se dirigió a los *SNCC Freedom Singers* para disparar su habitual munición gruesa contra la acción directa no violenta y anunciar 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”⁹¹.

La posición de Malcolm X es errónea; en este artículo he mostrado ejemplos de *freedom songs* que no festejaban la pasividad ni la sumisión. Pero a Malcolm X no parecían importarles esos matices, como no le importó su reduccionismo sobre lo sucedido en la *Marcha a Washington*. Lo importante era encontrar la tibieza del MDC en cada una de sus intervenciones. Por eso, por debajo de estas críticas en términos de acción directa no violenta, Malcolm X instaló otras. 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.

Respecto al segundo rasgo que habían asumido las *freedom songs*, la de ser un recurso organizativo, puede decirse que tampoco le importaba a Malcolm X. Convencido de que los líderes que lo precedían o paralelizaban (King, Albernathy, Vivian, Wilkins, entre otros) no habían visto que esa apelación ciudadana iba contra los intereses de muchos, en un discurso que dio en Washington en 1964 utilizó una anécdota musical de su infancia para subrayar la tensión y, con ella, la inevitable violencia de los procesos de lucha; “En la

⁹¹ Malcolm X (1966). *Malcolm X Speaks...*, p. 106.

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”⁹².

Interesado en esa dimensión antagonista 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 casi exclusiva estuvo en el enemigo racista (o, mejor dicho, en los blancos) y en el momento de una confrontación a la que él consideraba necesariamente violenta, donde no habría espacio para una música que trabajara sobre una hipótesis diferente de poder político. De hecho, la visualidad que proponían las *freedom songs* lo exasperaba. 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 moviéndote de acá para allá.”⁹³.

De esa forma, uno de los exponentes iniciales del BP no sólo minimizaba el papel de las *freedom songs* por motivos ligados a la violencia (propia y ajena) sino que en esa misma operación evacuaba la capacidad de la música de ser aquél *adhesivo organizativo* del que había hablado Cordell Reagon, de SNCC. Las *freedom songs* dejaban de ser materia o herramienta para convertirse en un signo de debilidad y cobardía. En Stockely Carmichael, pero sobre todo en Malcolm X, se encarnó una mirada condenatoria de dichas canciones, a las que señalaban como estériles, o directamente dañinas, en tanto formas de acción política. Como consecuencia de la migración de las definiciones orgánicas en relación a la violencia política y sus despliegues, un tópico definitorio del BP, aquella figura musical de la acción directa no violenta fue sometida a críticas furibundas, que explican su abandono como insumos del activismo nacionalista cultural hacia mediados de los sesentas.

3.1 Panteras Negras: las *freedom songs* como recurso implícito

Otra parece haber sido la deriva de las *freedom songs* en relación a la organización más importante de la segunda mitad de la década de los sesentas, Panteras Negras. En un nivel, que podríamos considerar el discursivo, las *freedom songs* no figuran en los archivos de Panteras Negras. Las investigaciones históricas no señalan nada al respecto. Clásicos, como la recopilación de Forsner, los artículos de Eldridge Cleaver (secretario de Comunicación del Partido) y

⁹² Malcolm X (1964). “The Ballot or the bullet...” p. 2.

⁹³ Hilliard, David (2006). *Huey. Spirit of the Panther*. New York: Thunder’s Mouth Press, p. 78.

libros recientes, como la biografía de Huey Newton o los dedicados a prácticas y aspectos del partido no contienen referencias a estas canciones⁹⁴. Todo ello hace pensar que, al contrario de lo que sucedió con Malcolm X o Carmichael, las *freedom songs* no fueron ni siquiera una pregunta en Panteras.

Sin embargo, la ausencia en otros registros no es absoluta. Por ejemplo, en el video de una manifestación de agosto 1968 en reclamo de la liberación del líder del Partido, Huey Newton muestra a decenas de militantes de Panteras Negras cantando una canción que remite, por ser un canto colectivo y por la melodía, a las *freedom songs*, sin ser parte del repertorio conocido. Se trata de “*Off the Pigs!*”, dedicada a criticar a la policía, protestar por el encarcelamiento de militantes y llamar a la revolución armada” “No more pigs in our community / Off the pigs! / and / No more brothers in jail / Off the pigs! / The pigs are gonna catch hell / Off the pigs! / and / The revolution has come / Off the pigs! / Time to pick up the gun / Off the pigs!”.

En la escena se ven hombres y mujeres caminando con carteles, ocupando una plaza y las escalinatas del Palacio de Justicia. Las mujeres cantan una línea y los hombres el estribillo, una división de género inexistente en las *freedom songs* del MDC. Tampoco hay espacio para la fluidez lírica (la canción claramente precede a su canto), es casi una consigna predefinida pero con ciertos rasgos (como la técnica de *Call & Response*) que la emparentan con las *freedom songs*. La letra es más agresiva, indicando el cambio de coyuntura.

Otro registro valioso de la relación de Panteras Negras con las *freedom songs* está en el documental *Black Power Mixtapes*, dirigido por el sueco Göran Olson (2011) y montado a partir de filmaciones que el propio Olson realizó en Estados Unidos entre 1967 y 1975. Allí puede verse una escena notable. Un grupo de niños, a punto de comenzar una clase escolar, cantan, con la melodía del estribillo de “*Land of 1000 dances*”, un hit *soul rock* interpretado por el cantante afroamericano Wilson Pickett; “Guns, pick up the guns, pick up the guns and put the pigs on the run in all the places where they are”, en una habitual operación de reescritura de hits radiales que las *freedom songs* habían utilizado desde su emergencia. En efecto, ese uso de canciones *soul* (y funk) exitosas sería importante para la formación de *The Lumpen*, un experimento musical de Panteras Negras que, como veremos, fue simultáneamente continuación y discontinuación de las *freedom songs*.

⁹⁴ Cleaver, Kathleen y George Katsiaficas (2001). *Liberation, Imagination and the Black Panther Party*. New York: Routledge; Lazerow, Jama y Yohuru Williams Editores (2006). *In Search of the Black Panther Party. New Perspectives on a Revolutionary Movement*. Durham: Duke University Press; Austin, Curtis (2006). *Violence in the making and unmaking of the Black Panther Party*. Fayetteville: University of Arkansas Press; Bloom, Joshua y Waldo E. Martin (2013). *Black against empire: the history and politics of the Black Panther Party*. Berkeley: University of California Press.

La consideración del poder social y cultural que tenía la música negra para los propios negros y las críticas de Panteras Negras al *soul* y al *funk*⁹⁵ fueron caldo de cultivo para el intento de crear una banda en condiciones de diseminar un mensaje por los canales sonoros y estéticos (aunque no comerciales) de aquellos géneros populares. *The Lumpen* nació durante las jornadas de militancia compartidas por Michel Torrence, William Calhoun y Clark Bailey. En aquellas jornadas, esos tres hombres cantaban “canciones comerciales, nada revolucionario. Algo del tipo Isley Brothers, a lo que le cambiábamos apenas las letras”⁹⁶.

Así, una ocasión de activismo permitió compartir gustos musicales y reescribir 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 dos temas propios; “*Free Bobby Now*”, sobre el encarcelamiento de Bobby Seale, dirigente del partido y “*No more*”. Emory Douglas, Ministro de Cultura, vio en ellos la posibilidad de un acercamiento a la población negra a través de sus gustos musicales. Propuso la idea y “el Comité Central estuvo de acuerdo en experimentar modos de acercarse a la comunidad negra a través de la música soul”⁹⁷.

The Lumpen fue, primero, un trío y, luego un cuarteto vocal. Con presentador, coreografías y una banda sesionista, *The Freedom Messengers*, que incluía un blanco. Sus performances se alejaban de la habitual indiferenciación entre público y músicos de las *freedom songs*, y los acercaba al formato de *SNCC Freedom Singers*. Pero esa no fue la única afinidad con las *freedom songs*. El modo de utilizar las canciones y reescribirlas también los acerca a la invención musical del MDC.

Tanto en las canciones *soul* y *funk* a las que les reescribían la letras como en sus canciones propias, *The Lumpen* hizo con el *soul* y el *funk* lo que el MDC había hecho con los *spirituals*, el *R&B*, el *rock n’roll*, el *country*. A la vez, “*Off the Pigs!*” expresaba un patrón poético repleto de heroísmos, combate y clamores guerrilleros, lo que diferenciaba las letras de *The Lumpen* de las *freedom songs*, incapaces de exaltar la violencia política.

⁹⁵ Gatto, Ezequiel (2016). *Nuevos sonidos, nuevos negros...*, pp. 226-241.

⁹⁶ La Espina Roja (2015) “The Lumpen, el funk revolucionario de los Panteras Negras”. En <http://espinaoja.blogspot.com.ar/2015/02/the-lumpen-el-funk-revolucionario-de.html>. Consultado el 29 de diciembre de 2019.

⁹⁷ Vincent, Rickey (2013). *Party Music: The inside story of the Black Panthers Band and How Black Power transformed soul music*. Chicago: Chicago Review Press, p. 264. 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.) tematizado, por ejemplo, en; Hilliard (2006). *Huey. Spirit of the Panther...*, p. 221.

Tal fue el caso con la célebre “*People Get Ready*”, de *The Impressions*, que abandonó su jubilosa letra original 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”.

O la reescritura en clave de lucha de calles de *It’s Summer* (1970), de *The Temptations*:

“Black people, old and wise / Give us shelter / to fight another day / A colony united / All Power to the People / That’s all we hace 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. *The Lumpen* se pretendió una banda de calidad, no quería ser una parodia. En primer lugar, porque Panteras Negras no pretendía insultar el gusto popular (aún si no lo compartía sin más) y en segundo lugar, porque una de las funciones principales de *The Lumpen* era ser legítimos transmisores de un *mensaje*, palabra clave de la demanda política hacia la música negra popular y comercial. Esa palabra, mensaje, denota que la música se leía como discurso.

De eso trata “*The Lumpen: Music as a tool for Liberation*”, el artículo que Emory Douglas les dedicó en el periódico *Black Panther*; “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”⁹⁸. *The Lumpen* era una parte del aparato cultural del Partido, como tal delineaba un tipo de vínculo con la música. Si, por un lado, la idea de una música capaz de atraer y dar un mensaje los acercaba a las *freedom songs*, por otro, la consideración casi exclusivamente centrada en la palabra cantada, los alejaba del carácter colectivo, transfigurador que el MDC le había dado a las *freedom songs* como experiencia estética.

The Lumpen eran más *militantes músicos que músicos militantes*. Al respecto, Michael Torrence afirma que “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

⁹⁸ Douglas, Emory (1970). “The Lumpen: Music as a tool for Liberation”, *Intercommunal News Service*, (noviembre), p. 11.

ideología de los Panteras Negras a las canciones. En todo momento, éramos representantes del Partido de los Panteras Negras”⁹⁹.

The Lumpen fue una herramienta pedagógica. En efecto, con ellos, afirmaba el secretario del Partido, David Hilliard; “la gente era entretenida al tiempo que educada, lo cual era más importante”¹⁰⁰. 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*, en cambio, tenía por objetivo disputarle al mercado los momentos de ocio para convertirlos en instancias de formación política. Si el baile y la fiesta habían sido dejados de lado en las *freedom songs*, 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.

El *mensaje* que se encarnaba en las canciones debía diferir de superestrellas como *Delfonics* o *O’Jays*; “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 (...)”¹⁰¹. Esta decisión performática quedó plasmada, por ejemplo, en el concierto que dieron en el Defermery Park de Oakland en 1970, durante el cual el cuarteto representó la brutalidad policial y la resistencia que los negros oponían en sus barrios.

La experiencia de *The Lumpen* duró poco, dos años. Su último concierto fue el 23 de mayo de 1971, en una coyuntura complicada para el Partido; represión estatal, disidencias internas en relación a las líneas políticas y reflujo general del activismo negro. Como artefacto de confluencia de las concepciones de Panteras Negras 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* (de un realismo socialista), fuera la instancia de politización la música.

Una operación donde la música se organizaba fundamentalmente en torno a las letras, se liro-centraba para devenir propaganda de la lucha y la revolución armada. En ese sentido, *The Lumpen* fue una continuación y una deriva posible, de las *freedom songs* que no aparecieron en el discurso de Panteras Negras pero

⁹⁹ La Espina Roja (2015). “The Lumpen, el funk revolucionario de los Panteras Negras...”.

¹⁰⁰ Douglas (1970). “The Lumpen: Music as a...” p. 11.

¹⁰¹ Vincent (2013). *Party Music...*, p. 123.

que hemos visto latir en sus acciones cotidianas. A diferencia de las *freedom songs* originales, su material fue exclusivamente contemporáneo, al tiempo que la relación con las letras de las canciones fue más bien correctiva. No hay atisbos de valoración de dichas letras, como fue el caso con muchos *spirituals* e incluso, con algunas canciones comerciales en las organizaciones de la primera década.

En ese sentido, podría aventurarse que, a pesar de estar ausentes del modo de presentación y el discurso, las *freedom songs* no parecen haber sido absolutamente olvidadas o rechazadas por los integrantes de Panteras Negras en el plano de la militancia territorial y cotidiana. Quizá no fueran una amalgama organizativa privilegiada, ni tuvieran el protagonismo que tuvieron en los primeros años del MDC, pero estos indicios de persistencia en los años del BP, tan distintos de las críticas de otros referentes del BP, sirve para indicar que siguieron siendo elementos de prácticas y diferenciación política y, por ende, de los modos en que las identificaciones racializadas se configuraron y desplegaron.

Conclusión

A lo largo de las dos décadas investigadas, las *freedom songs*, en tanto artefacto decisivo de imbricación de prácticas musicales y políticas afroamericanas, mantuvieron diferentes relaciones y fueron objeto de juicios diversos por parte de los espacios protagónicos de la política organizada. Relaciones de proximidad e intimidad, de simpatía, de distancia y rechazo, de identificación, de control. Las *freedom songs* fueron materia de valoraciones y usos que ponen de manifiesto su poder a la hora de configurar imaginarios e impregnar estrategias políticas tanto como impiden considerarlas bajo un juicio único y compartido. No fueron acogidas de igual forma por las organizaciones y el resto de los actores políticos. Aspectos estéticos, performáticos y discursivos que circulaban en las mismas disponían (o indisponían) como condiciones para dicho acogimiento. En ese sentido, operaron simultáneamente como diferenciadores y aglutinadores intrarraciales.

Desde esta perspectiva, podría decirse que, aún si por sus discursos universalistas, las *freedom songs* fueron vertebradoras del Movimiento por los Derechos Civiles, también es cierto que un acercamiento a las maneras concretas en que circularon y fueron utilizadas delata grietas y tensiones en ese universalismo. Así como las canciones fueron resultado de operaciones de selección y exclusión en la memoria y el presente musical, el trato que se les dio por las diversas organizaciones permite rastrearlas como líneas no sólo de aglutinamiento sino de tensión intrarracial. Es decir, en simultáneo a sus funciones de aglutinación política (inter e intrarracial), las *freedom songs* fueron vectores de distancias significativas, tanto a nivel intrarracial como específicamente al interior del Movimiento por los Derechos Civiles. Rescatar esa ambivalencia me parece fundamental para comprender la historia de la política y la cultura afroamericana.

Con la emergencia de organizaciones referenciadas en el Black Power se produjeron una serie de novedades en relación a la música. Por un lado, con Carmichael y Malcolm X, las *freedom songs* fueron explícitamente atacadas y dejadas de lado. Motivos varios, ligados al cambio de estrategias y discursos, gestaron ese abandono. Por otro, con Panteras Negras tuvieron una existencia muy diferente a la que habían tenido hasta entonces. Observados de esta manera, se inhabilita el intento de caracterizar a las *freedom songs* como un artefacto musical interpretado unívocamente como emancipatorio per se o, incluso, *naturalmente* afín a todas las experiencias políticas negras.

La lectura que establece una imagen de las relaciones entre música y política en términos de un necesario e inevitable *fortalecimiento recíproco* es difícil de encontrar sin más en las experiencias concretas. Tomando un camino diverso, más atento a la producción de diferenciaciones, me ha parecido más útil historizar las formas de relacionarse, desde las afinidades al rechazo, de las negritudes articuladas en la política y con las *freedom songs* para, al oír sus contactos productivos tanto como sus desfasajes, poder definir sus alcances y sus límites. Las canciones no fueron emanaciones de un proceso homogéneo o armónico sino campos de disputas y tensiones. En ese sentido, entiendo que las *freedom songs* no admiten una lectura que las conciba como reflejos de una comunidad o garantes de su constitución sino como una invención que expresó deseos, conflictos y tensiones en torno a los sentidos de la negritud en los Estados Unidos de mediados del siglo XX.

BIBLIOGRAFIA

- Acham, Christine. (2004). **Revolution televised: prime time and the struggle for Black Power**. Minneapolis, UP of Minnesota.
- Allen, William Francis, Charles Pickard Ware, Lucy Mckim Garrison (2014). **Slave songs of the United States**. Chapel Hill: U. of North Carolina Press.
- Austin, Curtis (2006). **Violence in the making and unmaking of the Black Panther Party**. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- Banfield, William (2010). **Cultural codes: makings of a Black music philosophy: an interpretive history from spirituals to hip hop**. Lanham: Scarecrow Press.
- Banfield, William (2011). **Representing Black Music Culture**. Lanham: Scarecrow Press.

- Bennett, Lerone (1963). “Masses Were March Heroes”, *Ebony*, (noviembre), pp. 36-41.
- Bimmler, L. (2008). *The grassroots gospel: how spirituals and freedom songs democratized the civil rights movement*. Tesis de licenciatura. Boca Raton: Florida Atlantic University.
- Black Ink, *Editorial* (mayo de 1969), p.1
- Bloom, Joshua y Waldo E. Martin (2013). **Black against empire: the history and politics of the Black Panther Party**. Berkeley: University of California Press.
- Brick, Howard (2015). “The Other March on Washington”.
<https://bit.ly/2QKeuUZ> Consultado el 29 de diciembre de 2019.
- Burnim, Mellonee. (2006). **African American: an introduction**. New York: Routledge.
- Carawan, Guy y Candie Carawan (1990). **Sing for freedom: The story of the CRM through its songs**. Bethelhem: Sing Out Corp.
- Cleaver, Kathleen y George Katsiaficas (2001). **Liberation, Imagination and the Black Panther Party**. New York: Routledge.
- Douglas, Emory (1970). “The Lumpen: Music as a tool for Liberation”, *Intercommunal News Service* (noviembre), p. 11.
- Duncan, Joyce Denise (2005). *Historical Study of the Highlander Method: Honing Leadership for Social Justice*. Tesis doctoral. Johnson City: East Tennessee State University. <https://dc.etsu.edu/etd/996/>
- Duggan, Kirk (1992). *Theodicy and the redacted African-American Spirituals of the 1960s Civil Rights Movement*. Ph. D. Thesis. Waco: Baylor University.
- Earl, C. (2015). Free at last! En <https://bit.ly/2EW2CtG> Consultado el 27 de diciembre de 2019.
- Erenrich, S. (2010). *Rhythms of rebellion: artists creating dangerously for social change*. Tesis doctoral. Yellow Springs: Antioch University, p. 279.
- Euchner, Charles (2010). **Nobody turn me around: a People’s History of the 1963 March on Washington**. Boston: Beacon Press.

- Floyd, Jr. Samuel (1995). **The power of black music: interpreting its history from Africa to the United States.** New York: Oxford UP.
- Galloway, Phillip y Gullota, Tom (2008). **Movin' on up. The music and the message of Curtis Mayfield and The Impressions. (Documental)** <https://www.amazon.com/-/es/Curtis-Mayfield-Impressions/dp/B0014JKL6Y> Consultado el 06 de agosto del 2020.
- Garrow, David (1986). **Bearing the Cross: Martin Luther King and the SCLC.** New York: Morrow.
- Gatto, Ezequiel (2016). *Nuevos sonidos, nuevos negros. Freedom songs, soul y funk en Estados Unidos, 1955-1979.* Tesis doctoral, Repositorio UBA.
- Gatto, Ezequiel (2018). **Futuridades. Ensayos sobre política posutópica.** Rosario: Casagrande.
- Gilroy, Paul (1993). **Black Atlantic. Modernity and double-consciousness.** London: Verso Books.
- Gitlin, Tood (1987). **The Sixties. Years of rage, days of hope.** Boston: Beacon Press.
- Gonzaba, Erick (2012). "You Can't Hurry Soul: Redefining Integration Politics of Martin, Malcolm, and the Supremes", *Valley Humanities Review*, (spring).
- Haley, A. (1968). "Entrevista con Martin Luther King", *Cuadernos de Marcha*, 12, pp. 47-73.
- Hilliard, David (2006). **Huey. Spirit of the Panther.** New York: Thunder's Mouth Press.
- Housewright, Wiley, Emmett R. Sarig, Thomas MacCluskey y Allen Hughes (1969). "Youth Music: A Special Report", *Music Educators Journal*, Vol. 56, 3 (Nov), pp. 43-74.
- Jameson, Frederic (2009). **Arqueología del futuro.** Madrid: Akal.
- Johnson Reagon, Bemice (2006). **Interview by Maria Daniels.** Boston: WGBH (programa radial) <http://repository.wustl.edu/concern/videos/8p58pf97h> Consultado el 05 de agosto del 2020.
- Johnson Reagon, Bemice (1997). **Liner notes to Voices of the Civil Rights Movement.** Washington: Folkways Smithsonian Records.

- Jones, Arthur C. (1993). **Wade in the water: the wisdom of the spirituals**. New York: Orbis Books.
- Jones, Clarence (2011). **Behind the dream: the making of a speech that transformed a Nation**. New York: Palgrave-Macmillan.
- Jones, Leroi (1963). **Blues People. Negro music in White America**. New York: Morrow.
- Kelley, Robin (1997). **Yo' mama's disfunkcional! Fighting the culture wars in urban America**. Boston: Beacon Press.
- Kensworthy, E. (1963). “Action Asked Now”, *New York Times*, (29 de agosto).
- King, Martin Luther (1958). **Stride Toward Freedom: The Montgomery Story**. New York: Harper& Row.
- King, Martin Luther (1967). “Statement”, **Stars For Freedom**, 1967 b.
- King, Martin Luther (2011). **Why Can't We Wait**. Boston: Beacon Press.
- King, Martin Luther (2010). **Where do we go from here?** Boston: Beacon Press.
- King, Martin Luther (1964). “On the Importance of Jazz. Opening Address to the 1964 Berlin Jazz Festival”. <https://bit.ly/2ZLdpk6> Consultado el 29 de diciembre de 2019.
- La Espina Roja (2015). “The Lumpen, el funk revolucionario de los Panteras Negras”. En <http://espina-roja.blogspot.com.ar/2015/02/the-lumpen-el-funk-revolucionario-de.html>. Consultado el 29 de diciembre de 2019
- Lazerow, Jama y Yohuru Williams Editores (2006). **In Search of the Black Panther Party. New Perspectives on a Revolutionary Movement**. Durham: Duke University Press.
- Lester, Julius (1964). “Freedom Songs in the South”, *Broadside Magazine*, p. 9.
- Luqman, Abdullah Muhammad (2009). **The sounds of liberation: resistance, cultural retention and progressive traditions for social justice in African American Music**. New York: Cornell University.
- Malcolm X (1963). “Message to the grassroots”. En <https://bit.ly/2SAaHw0> Consultado el 28 de diciembre de 2019

- Malcolm X (1964). "The Ballot or the bullet". En <https://bit.ly/2EXZfTb>. Consultado el 28 de diciembre de 2019
- Malcolm X (1966). **Malcolm X Speaks: Selected Speeches and Statements**. New York: Grove.
- Malcolm X (1992). **Autobiography**. New York: Ballantine Books, p. 323.
- McEvoy, Abraham y James Miller (1971). **Black power and student rebellion**. Belmont: Wadsworth Publisher. Co.
- Meyers Turner, Kristen (2011). **Guy and Candie Carawan: Mediating the Music of The Civil Rights Movement** (Tesis de Maestría). Chapel Hill: University of North Carolina.
- Middleton, Richard (2006). **Voicing the popular. On the subjects of popular music**. London: Routledge.
- Montgomery Advertiser*. 5.000 at meeting (6 de diciembre de 1955), pp. 1-2.
- Mueller, M. (2012). *Spirituals as Protest: The Power of Music in Grassroots Organizations in the CRM and Before*. Tesis de Maestría. Stanford: Stanford University.
- NPR Music (2011). **A Freedom Singer Shares The Music Of The Movement**. (Programa televisivo)
- Omi, Michael y Howard Winant (2015). **Racial formation in the United States**. New York: Routledge.
- Payne, Charles (1995). **I've got the light of freedom: the organizing tradition and the Mississippi freedom struggle**. Berkeley: University of California Press.
- Phinney, Kevin (2005). **Souled America. How Black Music transformed White Culture**. New York: Billboard Books.
- Poinsett, A. (1964). "Crusade in Mississippi. Council of Federated Organizations runs Freedom project", *Ebony* (septiembre), pp. 25-36.
- Pullen Jackson, George (1975). **White and negro spirituals**. New York: Da Capo.
- Ransby, Barbara (2003). **Ella Baker and the Black Freedom Movement: A Radical Democratic Vision**. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

- Reed, T. V. (2005). **The Art Of Protest: Culture And Activism From The Civil Rights Movement To The Streets Of Seattle**. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Sanger, Kerran. (1995). **When The Spirit Says Sing! The Role Of Freedom Songs In The CRM**. New York: Garland.
- SCLC Newsletter, *How it all began... The story of SCLC*, (febrero de 1964), p. 9.
- Spener, David (2016). **We shall not be moved/No nos moverán: biography of a song of struggle**. Philadelphia: Temple University.
- Stanford Daily, *Freedom Singers Coming to Berkeley* (3 de octubre de 1961), p. 1.
- Sullivan Denise (2011). **Keep On Pushing: Black Power Music from Blues to Hip-hop**. Chicago: Lawrence Hill books.
- UCLA, (1965). *SNCC Freedom Singers performing at UCLA*, (4 de agosto) en https://www.youtube.com/watch?v=_QmZcO4s6yo. Consultado el 28 de diciembre de 2019.
- Vincent, Rickey (2013). **Party Music: The inside story of the Black Panthers Band and How Black Power transformed soul music**. Chicago: Chicago Review Press.
- Vincent, Rickey (2006). **The Lumpen, Black Panther “Party Music” at the SFPL**. (audio).
- Ward, Brian (1998). **Just my soul responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations**. Newcsatle: University of Newcastle.
- Zinn, Howard (1965). **SNCC: The New Abolitionists**. Boston: Beacon Press.