

**Canciones de resistencia, canciones de esperanza:
formas de protagonismo negro en las protestas raciales de Estados Unidos (1950-1960)**

Carolina da Cunha Rocha¹

*Sometimes I feel like freedom is near
But we're so far away.
Sometimes I feel like it's close at hand,
But we're so far from home.
So far from you, Mama, so far.*

“*Sometimes I feel like a motherless child*”, spiritual fechado entre 1850-1870².

*Sing a song full of the faith that the dark past has taught us,
Sing a song full of the hope that the present has brought us,
Facing the rising sun of our new day begun,
Let us march on till victory is won.*

“*Lift every voice and sing*”, de J. W. Johnson (1900), himno nacional de la América Negra³

Resumen: El objetivo de este ensayo es estudiar cómo manifestaciones culturales, en este caso, la religión y las canciones tanto esclavas como las posteriormente utilizadas en las protestas por los derechos civiles en el siglo XX, pueden ser comprendidas como instrumentos de resistencia y mecanismos de ruptura del silencio dentro de un contexto opresor. La hipótesis propuesta es que detrás del poder hegemónico de la mayor parte de la comunidad blanca norteamericana, el protagonismo de los afrodescendientes se hizo notar por medio de su música y espiritualidad. Este arsenal cultural, surgido en los años de esclavitud, sirvió como código compartido y como memoria colectiva de la comunidad negra, perpetuándose como legado de resistencia para las luchas de los derechos civiles en los años 50 y 60, momento en que los pequeños actos de resistencia se convirtieron en amenaza abierta al sistema segregacionista.

Palabras-clave: expresión cultural y política – resistencia afrodescendiente – Estados Unidos

**Songs of resistance, songs of hope:
the black agency on the racial protests of United States (1950-1960)**

Abstract: This article aims to understand the cultural expressions of the Afro-American slaves specially their religion and songs as cultural legacy that were posteriorly used as mechanism of

¹ Doctoranda en Historia por el Colegio de México (2015), maestra en Historia por el Colegio de México (2018) y por la Universidad de Brasilia (2004), especialista en Justicia, Globalización y Seguridad Humana por la Escola Superior do Ministério Público da União (2014), bachiler en Derecho por el Centro Universitario de Brasilia (2001) y en Historia por la Universidad de Brasilia (2002).

² Fuente disponible en http://www.negrospirituais.com/songs/sometimes_i_fell.htm. Último acceso en 15 de mayo de 2019. Es posible escuchar la versión cantada por Odetta, grabada en 1963, en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXg9UFUXFXU>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.

³ Fuente primaria disponible en: <http://www.naacp.org/pages/naacp-history-lift-evry-voice-and-sing>. Es posible escuchar la versión cantada por Ray Charles y las Raelettes, grabada en 1972, en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=QU8921j20e8>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.



collective cohesion on the era of civil rights protests in the first half of the XXth century. The Afro-American slaves' songs and religious beliefs were used as instruments of resistance and as a way to break the silence inside an oppressor system. The hypothesis is that behind the hegemonic power of most of the white community from United States, the agency of the Afro-American could be notice in their music and spirituality. During the civil rights movement between 1950-1960, this cultural slave heritage acts as a shared code and collective memory, moment when small acts of resistance turned out as open opposition to the segregation system. **Keywords:** cultural and political manifestation – Afro-American resistance – United States

Artigo recebido em: 20/05/2019

Artigo aprovado para publicação em: 04/11/2019

El llanto del bebé que era arrancado del brazo de sus papás. El grito de dolor de la madre cuyo bebé era arrancado de su seno. Las súplicas ante la separación de todos los miembros de la familia. El sonido del látigo que cortaba tanto el aire como la piel humana. El ladrido de los perros que buscaban a los que osaban huir. El ruido de las campanas que marcaban puntualmente los horarios de los trabajos en los campos de algodón. Los gritos de pánico delante de los actos de violencia practicados por los dominantes. Esos y otros lamentos de resignación y revuelta se quedaron plasmados en la noche oscura de la esclavitud de Estados Unidos por medio de las *sorrow songs*, las canciones de dolor de los negros dominados⁴. Si por muchos años el silencio sobre la agencia de los grupos afrodescendientes norteamericanos sometidos a la condición esclava fue nota dominante en la historiografía tradicional de Estados Unidos, los nuevos giros analíticos emprendidos especialmente en los años sesenta y setenta del siglo pasado permitieron encontrar un espacio de protagonismo y resistencia de esos personajes en la creación de la historia norteamericana.

Mucho de este cambio historiográfico se debe de hecho a la larga lucha por los derechos civiles de los afrodescendientes emprendida entre las décadas de cincuenta y sesenta del siglo XX. El movimiento se dio en respuesta a los años de opresión vividos bajo las leyes del Jim Crown, que condujeron tanto a la segregación de los grupos negros en los espacios públicos, como también impidieron su ascenso social y el encuentro de soluciones formales para la superación de la pobreza estructural a que estaban históricamente sometidos. En este momento,

⁴ Véase DUBOIS, E.W.B. *The souls of black folk*.

los cantos secretos de muchos de los negros esclavizados alcanzaran la plaza pública y ganaron nuevo significado. Nuevos sonidos llenaron el espacio. El estruendo de los pasos en las largas marchas de protesta. Las sirenas de la policía. El sonido sibilante de las bombas de gas lacrimógeno. Los insultos racistas contra los marchantes. El clamor por igualdad que unía voces negras y blancas. Discursos inspirados hechos por líderes religiosos y activistas quitaban el velo de la resignación e inspiraban nuevas acciones de resistencia. *Spirituals* (canciones religiosas que tienen como tema las historias y pasajes bíblicos) y *folk songs* se convertían en himnos por la lucha por derechos civiles. El momento de ruptura del silencio en una sociedad tan racialmente compartida como la estadounidense representó un instante de singularidad y de riqueza en las formas de manifestación subalterna siendo estos los rasgos que definieron la cultura política del grupo estudiado.

El objetivo de este ensayo es estudiar cómo manifestaciones culturales, en este caso, la religión y las canciones — tanto las de origen esclavo como las posteriormente utilizadas en las protestas por los derechos civiles en el período de la posguerra en el siglo XX — pueden ser comprendidas como instrumentos de resistencia y mecanismos de ruptura del silencio dentro de un contexto opresor. La hipótesis propuesta es que detrás del poder hegemónico de la comunidad blanca, el protagonismo de los esclavos norteamericanos se hizo notar por medio de su música y espiritualidad. Este arsenal cultural sirvió como código compartido y como memoria colectiva negra, actuando como legado de resistencia para las luchas de los derechos civiles en los años 50 y 60, momento en que los pequeños actos de resistencia se convirtieron en amenaza abierta al sistema segregacionista. En este sentido, los principales conceptos utilizados en este ensayo serán paternalismo y resistencia, una vez que se busca comprender las relaciones sociales y de poder que se establecieron en los dos contextos históricos estudiados, las permanencias de cierto tipo de juego social (aún con el fin de la esclavitud en 1865⁵), y cómo los grupos subordinados pudieron arriesgarse a contrarrestar el sistema dentro de los límites de las leyes impuestas. Las fuentes utilizadas serán principalmente la memoria y la historia oral,

⁵ Gracias a mecanismos legales como el *Confiscation Acts* y *Emancipation Proclamation*, la Guerra Civil Norteamericana pudo efectivamente acabar con la esclavitud en 1863. Eso se dio antes mismo de la Décima Tercera Emenda, otorgada en diciembre de 1865, la cual fue el instrumento legal que formalmente suprimió la esclavitud en Estados Unidos. Véase PANI, Érika. *Historia Mínima de Estados Unidos*.

especialmente las letras de las canciones producidas y los testimonios de personas que vivieron en los contextos presentados.

No es el objetivo del ensayo entrar en detalles sobre los distintos hechos y eventos que formaron la historia en ambos períodos ni tampoco analizar las músicas producidas desde una perspectiva técnica, pero sí se busca centrarse en dos de los aspectos que marcaron el carácter de la resistencia dentro del paternalismo esclavista y después en la desobediencia civil de las décadas de 1950 y 1960: la religiosidad cristiana y las músicas *folk* y *spirituals* como catalizadores de una conciencia política y un mecanismo apto para reforzar la unidad del movimiento. Además, tampoco se pretende homogeneizar el proceso histórico de resistencia bajo el análisis cultural y religioso acá propuesto. Es sabido que el movimiento era múltiple, que sufrió variaciones a lo largo de su historia, así como había distintas corrientes teóricas y modelos de actuación que no necesariamente se van apoyar en los elementos estudiados en este artículo. Sin embargo, lo que esta investigación objetiva es estudiar la naturaleza del conflicto racial en Estados Unidos, buscando reconstruir el poder de acción de un grupo oprimido y al mismo tiempo comprender la singularidad de su cultura política, la cuál se basó en gran parte de las veces en un arsenal cultural y religioso engendrado en los años de esclavitud. Es necesario insertar el grupo estudiado en el escenario de su propia historia, haciendo que se reconozca el protagonismo de sus acciones para la construcción de una memoria colectiva y recuperación de la cultura cívica, permitiendo así que se escuchen sus voces y su propio lenguaje insurgente.

Didn't my Lord deliver Daniel? Then why not a every man?

Para mejor comprender el diálogo entre cultura y política vividos por los afrodescendientes en las décadas de cincuenta y sesenta del siglo XX en Estados Unidos, es importante entender como las tradiciones musicales y espirituales de los años de esclavitud sirvieron como mecanismo de representación e identidad utilizados en las protestas por los derechos civiles. Antes de todo es necesario contestar a una pregunta ¿Cuál era el papel que ocupaba el negro cautivo dentro del sistema esclavista? En verdad, las relaciones sociales dentro del esclavismo requieren una respuesta bastante compleja, siendo necesaria una breve digresión



sobre los alcances y los límites del protagonismo negro en la historia racial de Estados Unidos en sus años de esclavitud.

Por ser un concepto relacional, el paternalismo implica necesariamente dos partes interconectadas: el opresor y el oprimido, donde las relaciones económicas y humanas deben ser balanceadas. En ese sentido, las reglas del juego social dejaban poco margen de actuación para el africano convertido en esclavo. Si al señor le correspondía el deber de proveer con instrucción, religión y profesión a sus subalternos, al esclavo estaba obligado a la obediencia completa, el deber de trabajo regular y la lealtad extrema al señor y su familia. No obstante, tal lealtad tenía un precio alto: el abandono pleno de sus creencias, cultura y memoria para la adopción total de los modales, valores, dogmas y reglas impuestas por la contraparte blanca.

Con la memoria drenada, la identidad africana sufría daños irreversibles. Falta de referencias culturales, pérdida de los lazos familiares y comunales y olvido de la lengua materna eran algunos de los principales ingredientes que transformaban el africano en un ser humano reificado.⁶ De esta manera, la simbiosis entre amo y esclavo se transformaba en el motor del sistema paternalista esclavista y al mismo tiempo creaba para el esclavo una paradoja existencial: el sistema le permitía su sobrevivencia, pero no su superación. Según el historiador Robert Slenes, por un lado, el señor sabía que el esclavo representaba una adquisición, por eso el uso de la violencia debería ser medido y usado de manera pedagógica, tanto para que su uso en exceso no dañase el bien humano como para servir de ejemplo para la comunidad esclava. Por eso, los castigos físicos representaban el pleno ejercicio del poder señorial y marcaba la línea divisora entre dominadores y dominados (SLENES, 1999, p.111). Por otro lado, era muy difícil a un esclavo norteamericano lograr ir más allá del sistema, quedándose atrapado en una especie de laberinto perpetuo, cuya única salida posible implicaba en el abandono de su existencia anterior y la creación de un nuevo ser social apto sobrevivir en este sistema.

Para la mayoría de los negros, la alternativa encontrada fue a de readaptar la africanidad a un nuevo contexto, siendo necesario crear un puente entre los dos mundos: entre el África perdida y la América imputada. Como informa la historiadora Katia Mattoso, solo quedaba al negro olvidar su vida previa y, caso lo lograra, se podía crear una cierta compensación con el encuentro de otros modos de pensar y nuevos lazos emocionales que

⁶ Véase PATTERSON, Orlando. *Slavery and social death – a comparative study*.



surgían por medio de solidaridades originadas en los grupos comunales formados en las plantaciones, en una nueva familia, en una nueva religión o también en las comunidades rebeldes surgidas dentro del mismo sistema (MATTOSO, 1979, p.106-107). La gran aportación cultural negra para la historia de las sociedades dónde el esclavismo fue adoptado fue la ingeniosa capacidad de esos sujetos históricos de caminar entre pasado y presente, acoplando referencias de sus comunidades de origen como mecanismo de resistencia y supervivencia en un universo que imponía su completa deshumanización.

La religión y la música, dos elementos inextricables dentro del contexto racial norteamericano, pueden ser considerados instrumentos fundamentales tanto para ofrecer soporte emocional delante del trauma de la esclavitud, así como actuaban como mecanismos que expresaban la filosofía de auto valor, esperanza y capacidad de resistir y superar la crueldad de la institución. Segundo Imamu Baraka, la música negra cantada por los esclavos estadounidenses no era distinta de los mismos canticos y letanías cantadas en África. Para el autor la diferencia consistía en que sus descendientes empezaron a utilizar el escenario de Estados Unidos como contexto, cambiando dramáticamente las referencias utilizadas una vez que los dioses y las religiones africanas no agradaban a los señores blancos y su uso significaba rebelión contra la cultura cristiana impuesta (BARAKA, 1963, p.24).

Hay que mencionar además que, si la adopción del cristianismo representó para los señores blancos la justificativa moral de la sumisión esclava, al propiciar una legitimación para un mundo compartido entre señores y esclavos, para los negros su aceptación de la religión significó tanto un lenguaje que servía de mediador para sus aspiraciones, soporte emocional y psicológico para trascender los dolores de la esclavitud como también una manera de preservarse en un contexto degradante. El cristianismo permitía la internalización de los lazos de servidumbre dentro del sistema paternalista, y era, al mismo tiempo, una religión de salvación, al tornar soportable la existencia dentro del esclavismo. Según Eugene Genovese, el cristianismo hizo el esclavo una vez que la historia de la religión fue primariamente marcada tanto por la sumisión a la estratificación en clases, como también representaba un legado de resistencia que aparecía en partes tanto del Viejo como del Nuevo Testamento, acomodando la utopía de un radicalismo político en sus líneas (GENOVESE, 1972, p.163). En su interpretación del cristianismo, los esclavos comprendían que independiente de ser verdadero o falso, el



mensaje cristiano hablaba para toda la humanidad cuando proclamaba la libertad y la inviolabilidad del alma humana (GENOVESE, 1972, p.167).

Si la religión funcionaba como mecanismo de control social, los esclavos encontraron su propia manera de usarla como arma para mantener su personalidad como individuos. Eso se podía notar especialmente en sus cultos religiosos. De hecho, en Estados Unidos, lo usual era que los servicios fuesen prestados por pastores blancos para las comunidades negras, permitiendo mayor control sobre las manifestaciones religiosas de los subalternos. De acuerdo con Genovese, era bastante común que la forma negra de adoración a Dios pudiera ser vivida por medio de variadas formas de expresión humana, como danzas, canciones y oraciones, en una clara referencia a las tradiciones africanas y sus modos peculiares de comunicación con el sagrado (GENOVESE, 1972, p.234)⁷. Sin embargo, a mediados del siglo XIX, también hubo tanto pastores negros como iglesias independientes para los esclavos en algunos estados del Sur, como Filadelfia, y, siempre que posible, muchos esclavos buscaban realizar cultos privados en las fincas y plantaciones, buscando un espacio de autonomía relativa dónde podían rezar a su manera.⁸ Era impuesto ir a los servicios de los señores y participar en ellos, pero los cultos reales de gran parte de la comunidad negra ocurrían lejos de las miradas blancas. Algunos señores, por su parte, sabían que impedir la manifestación religiosa no era bueno para el clima organizacional de la plantación, haciendo que los cultos de los negros entrasen en la lista de negociaciones y concesiones logradas dentro del sistema paternalista para su preservación. Incluso si el servicio era definitivamente prohibido por algunos señores, fuese porque era realizado fuera de los días de la semana permitidos o por miedo de una insurrección inminente, muchos esclavos realizaban sus cultos secretamente porque la experiencia religiosa tenía papel preponderante en sus vidas. Segundo Genovese, el anuncio de las reuniones secretas podría ser hecho por medio de canciones específicas cantadas en el momento del trabajo, como la famosa

⁷ Una de las más claras herencias africanas eran las rondas de baile conocidas como *ring shouts*, donde en el medio del culto las personas se organizaban en un grande círculo y empezaban a moverse despacio y después iban entrando en un ritmo más acelerado, habiendo la repetición de una misma frase musical por largos minutos, lo que generaba en los participantes una especie de catarsis religiosa. (GENOVESE, 1972, p.234).

⁸ Según el sitio *Distribution of Slaves in United States History*, en Estados Unidos en 1850 existía una población de 3.204.313 de esclavos negros, los cuales representaban 16% del total de la población del país (a la época con 23.191.876 habitantes). En 1850, los cinco estados con mayor número de población esclava eran: Virginia (472.528); Carolina del Sur (384.984); Georgia (381.682); Alabama (342.844) y Misisipí (309,878). Disponible en: <<http://thomaslegioncherokee.tripod.com/distributionofslavesinunitedstateshistory.html>> Acceso en: 03 de noviembre de 2019.



*Steal Away to Jesus*⁹, o como por otros mecanismos, tales como verter la posición de una vajilla en la entrada del bosque o en el lugar dónde sería realizada la reunión, lugares estos conocidos como *hush harbors*.

Utilizando la idea de discurso oculto de James Scott, donde al subordinado le conviene actuar en lo público de una manera más o menos verosímil para agradar al poder dominante y manifestar una sumisión táctica (SCOTT, 2000, p.27-28), si en las misas de los blancos algunos negros rezaban por la victoria de los estados del Sur en la Guerra Civil Americana, en los cultos secretos, muchos de ellos suplicaban a Dios el éxito del ejército de la Unión (GENOVESE, 1972, p.238). Era en los cultos privados, en la actuación fuera de la escena y distante de la observación directa de los detentores de poder, que muchos esclavos podían expresar su religiosidad de forma más libre, fuese por medio de los bailes que les conducía al éxtasis, fuese por poder hablar en sus canciones de los sueños de una tierra prometida, fuese para comunicar el exceso de violencia de su señor y encontrar maneras de negociación o fuese para propagar la posibilidad de una insurgencia. En estos mismos cultos privados las comunidades afrodescendientes podían cantar su propio canto, creando himnos que hablasen de su realidad existencial, de su llanto y de sus esperanzas.

El dolor de la crucifixión de Jesús y los padecimientos de los judíos cautivos en Egipto ganaban nueva comprensión y nuevo sentido dentro del universo esclavo. Segundo el pensador William Edward Burghardt Dubois (1868-1963), en estas canciones el esclavo expresaba su mundo, había mucha poesía y sentido por detrás de la teología convencional:

El esclavo estaba cerca del corazón de la naturaleza. La vida era como un mar agitado y lleno de ondas, como el Atlántico negro de las islas oceánicas; el desierto era la casa de Dios y el valle solitario condujo al camino de la vida. 'El invierno pronto llegará a su fin' era la imagen de la vida y de la muerte para una imaginación tropical. (DUBOIS, 2008, p.159)

⁹ La canción *Steal away to Jesus* fue considerada por W.E.B Dubois en su libro *The souls of black folk* como la canción más importante de las canciones negras. Es posible escuchar la versión cantada por Mahalia Jackson y Nat King Cole, grabada en 1957, en Youtube, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=-O5hz5KnSdc>> Fuente primaria disponible en: <<http://www.negrospirituais.com>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.

Frederick Douglass (1818-1895), para quién las canciones negras eran rudas, incoherentes y sin sentido cuando era niño esclavo, entendió en su edad adulta que las músicas representaban los dolores de su corazón:

Cada tono era un testimonio contra la esclavitud y una oración a Dios por liberación de las cadenas. Escuchar esas notas salvajes siempre deprimía mi espíritu y me llenaba de una tristeza inefable. Con frecuencia me he encontrado llorando mientras las escuchaba. La mera recurrencia a esas canciones, incluso ahora, me aflige; y mientras escribo estas líneas, una expresión de sentimiento ya ha encontrado su camino en mi mejilla. A esas canciones trazo mi primera concepción reluciente del carácter deshumanizante de la esclavitud. (DOUGLASS, 1999, p.15)

Las *sorrow songs* no eran necesariamente religiosas, incluían tanto los *spirituals* y canciones góspel, como las canciones folclóricas cantadas de generación en generación y pasadas oralmente como legado cultural negro. Según Dubois, las canciones, en general, eran bastante antiguas, a pesar de que la letra sufría adaptaciones. Era por medio de ellas que el alma esclava hablaba a los demás, era el canto del exilio, la súplica por la libertad, el llanto esclavo que ganaba ritmo y musicalidad (DUBOIS, 2008, pp.154, 156 y 159). En este sentido, el sincretismo entre elementos africanos y el cristianismo permitía al esclavo exponer de manera más abierta, a pesar de que codificada, sus emociones y el imaginario de la cautividad. De acuerdo con Scott, la dialéctica de ocultamiento y vigilancia abarcaba las relaciones tan dispares entre débiles y dominadores, haciendo que entre más amenazante fuese el poder, fuera más fuerte la máscara usada por los dominados (SCOTT, 2000, pp.26-27). En este sentido, de acuerdo con la historiadora Renee Liskey, el elemento esencial en la musicalidad negra era la comunicación mascarada, por medio de ella los esclavos purgaban sus frustraciones, renovaban la resistencia y reafirmaban la esperanza, y dentro del universo hegemónico de sus señores, ellos hablaban un lenguaje secreto (LISKEY, 2013, p.20).

Como resultado de esta comunicación codificada las letras de las canciones podrían disfrazar por medio del lenguaje religioso los distintos sentimientos que encontraban resonancia en el universo esclavo, tales como: el acercamiento de la muerte; el anhelo por huir o transponer la cautividad; la resignación de nacer y morir como esclavo; la angustia de la separación de los entes familiares; la habilidad de resistir y permanecer; y, principalmente, la idea de transformación de las condiciones presentes y la redención del futuro. Según Dubois, los tipos más comunes eran las canciones de trabajo y las religiosas, siendo muy pocas las canciones de



amor, divididas entre las frívolas y las tristes, prevaleciendo, en general, el silencio sobre el tema (DUBOIS, 2008, p.159). Quizá eso sí justifique porque las relaciones afectivas dentro del universo paternalista eran constantemente interrumpidas, fragmentadas o violadas por el poder señorial. Era posible encontrar también canciones cómicas dónde el esclavo ironizaba tanto a su amo como su propio modo de vida en la esclavitud¹⁰. Otras canciones por sí mismas podían presentarse como desafiantes del sistema esclavista. Un ejemplo es el *spiritual Didn't my lord deliver Daniel?*¹¹:

¿Mi Señor no liberó a Daniel?
 ¿Y por qué no a todos los hombres?
 Él liberó Daniel del foso de los leones
 Jonás del vientre de la ballena
 Y los hijos de los hebreos del horno de fuego
 ¿Y por qué no a todos los hombres?

Liskey afirma que las canciones tenían doble efecto: servían de expresión periódica del dolor al mismo tiempo que funcionaban como un canal para expresar esperanza. Sufrimiento y confianza en el futuro consistían una genuina y estable protección filosófica contra los horrores de la experiencia esclava (LISKEY, 2013, p.39). Aunado a esto, es importante destacar también los usos dados a las canciones, una vez que ellas servían como códigos secretos dentro del mundo opresor del paternalismo, muchas de ellas fueron utilizadas como mecanismo de resistencia e insubordinación y por medio de ellas los negros reflejaban una actitud rebelde. Sterling Brown relata que el simple hecho de cantar una canción lentamente hacía con que el trabajo avanzara más despacio y servía como mecanismo de reacción al ritmo de producción acelerado impuesto por él capataz (BROWN, 2016, s/p). Para Frederick Douglass cuando los esclavos repetían “Oh Canaán, dulce Canaán, estoy destinado a la tierra de Canaán”, el deseo no era alcanzar el paraíso, sino ir para el norte de Estados Unidos dónde la esclavitud había sido abolida (DOUGLAS, 1999, p.23). La abolicionista Harriet Tubman (1822-1913), quien era responsable por enviar esclavos fugitivos para el norte por medio del ferrocarril subterráneo

¹⁰ Imamu Baraka describe una canción de esclavos africanos cantada mitad en francés y mitad en lengua africana. Las partes en que enfatizaban la comicidad estaban en africano y no podría ser comprendida por sus señores; sin embargo, las partes en que expresaban frases respetuosas se cantaban en francés. (BARAKA, 1963, p.26).

¹¹ La letra de la canción aparece publicada por primera vez en 1872, en el libro *Jubilee Singers and their songs*. Fuente primaria disponible en: < http://www.negrospirituals.com/songs/didnt_my lord delier daniel.htm>. Es posible escuchar la versión cantada por la escuela secundaria de Charleston County, grabada en 2002, en Youtube: < <https://www.youtube.com/watch?v=w-ACtCGS61g>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.



cantaba la canción “*Go Down, Moses*”¹² como manera de convocar a los posibles interesados en huir para el norte, como también simbólicamente su actuación podría ser comparada al del profeta del antiguo testamento (LISKEY, 2013, pp.22-23). Música y religión sirvieron de herramienta para la construcción de una nueva identidad social a ser compartida dentro del universo que la esclavitud imponía. Las canciones reflejaban las prácticas vivenciadas, los valores y creencias y tenían impacto tanto en el individuo como en el grupo. De acuerdo con Ronald Radano, dentro del sistema paternalista de la esclavitud, la voz del esclavo funcionaba como su única posesión, el único instrumento sobre el cuál podría ejercer algún tipo de control (RADANO, 2016, p.177). Para Dubois, las *sorrow songs* eran exhortos de esperanza, de fe en la justicia última de las cosas:

A veces es la fe en la vida, a veces es la fe en la muerte, a veces es la seguridad de una justicia ilimitada en un mundo justo más allá. Pero sea lo que sea, el significado siempre es claro: que, en algún momento, en algún lugar, los hombres juzgarán a los hombres por sus almas y no por sus pieles. (DUBOIS, 2008, p.161)

We shall overcome. We shall all be free. We shall live in peace.

En el contexto racial norteamericano, caracterizado por relegar los grupos africanos y afroamericanos al nivel más bajo de condición humana (sea en el momento en que el sistema esclavista estaba en vigor o sea en el sistema de segregación vigente en el siglo XX), las canciones negras servían de arma al expresar el universo interior y las aspiraciones colectivas del grupo oprimido. Es importante decir que después de la Guerra Civil Americana (1861-1865), el fin formal de la esclavitud no fue capaz de poner fin a muchos de los rasgos sociales y culturales más crueles de esta institución en la sociedad estadounidense. La innovación en materia política no fue bien acogida por la mayoría blanca, especialmente en los estados sureños de la federación. Muchas razones fueron las responsables por la incapacidad de superación de la pobreza en las comunidades afroamericanas. Discriminación racial, violencia, segregación de los espacios públicos, actuación de grupos terroristas blancos (como por ejemplo la Ku Klux

¹² La canción “*Go down, Moses*” es basada en el versículo 8.1 del Éxodos y su letra fue publicada por primera vez en 1853 (CUSIC, 1990, p.82). Es posible escuchar la versión cantada por Louis Armstrong con la Sy Oliver Orquesta, grabada en 1958, en Youtube: < <https://www.youtube.com/watch?v=8JNCS27rtQ8>.>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.



Klan), trabajos forzados e indignos, la imposibilidad de ejercer el derecho de votar, la ausencia de beneficios sociales y falta de garantías constitucionales son ejemplos de permanencias de una mentalidad esclavista observadas en los Estados Unidos hasta la segunda mitad del siglo XX. Aunado a esto, los Estados Unidos emprendían en el escenario mundial la lucha por la adopción de la democracia como modelo en un mundo bipolar compartido por la Guerra Fría contra la Unión Soviética. El fin de la Segunda Guerra Mundial y la intervención militar en Vietnam imponían al país una contradicción en términos ideológicos: ¿Cómo luchar por la igualdad y los principios democráticos en contexto universal si internamente la segregación racial eran una realidad?

De acuerdo con Jacquelyn Dowd Hall, la clásica fase de los derechos civiles empezó con el caso *Brown vs. Board of Education*, en 1954, y la decisión de la Suprema Corte que consideró inconstitucional la segregación en las escuelas. En consecuencia, ocurrieron incontables protestas públicas en distintos estados de la federación que culminaron con la aprobación del *Civil Rights Act* en 1964, que ponía fin a diversas leyes relacionadas con el sistema Jim Crow, y con el *Voting Rights Act* en 1965, que finalmente garantizaba a los negros el derecho de votar (HALL, 2005, p.1234). El movimiento puede ser resumido, por tanto, como el esfuerzo colectivo para poner fin a la segregación racial buscándose igualdad frente a la constitución y protección federal. La lucha fue caracterizada, entre otros factores, por las canciones de resistencia, las marchas, las protestas, los discursos y la actuación social de distintos actores, siendo el escenario conocido por la mezcla de tendencias ideológicas. El movimiento fue primeramente iniciado por una larga actuación estudiantil, acompañado de la participación de grupos cristianos encabezados por sus liderazgos religiosos, así como por la actuación de algunos grupos negros radicales. Con el tiempo, el movimiento fue ganando el apoyo de muchos sindicatos obreros y del partido demócrata, así como de elementos pertenecientes a grupos de contracultura en el seno de la sociedad blanca, como artistas, activistas, académicos y estudiantes, gran parte actuando como impulsores de la desobediencia civil.¹³

Es importante destacar que el movimiento de lucha por los derechos civiles fue iniciado por pequeños actos insurreccionales promovidos por muchos ciudadanos comunes que osaron transformar el discurso oculto en acto de resistencia abierta contra el poder hegemónico. El 1º

¹³ Véase PANI, Érika. *Historia Mínima de Estados Unidos*.

de diciembre de 1955, Rosa Parks (1913-2005), una costurera de 42 años del estado de Alabama, después de una larga jornada de trabajo se recusó a ceder su lugar en un camión para un ciudadano blanco. El incómodo causado en las personas blancas que estaban en el transporte público generado por su persistencia solamente fue terminado con su arresto policial. El 1º de febrero de 1960, Ezell Blair Junior (1941), Joseph McNeil (1942), Franklin McCain (1941-2014) y David Richmond (1941-1990), estudiantes de la Universidad de Agricultura y Tecnología de Carolina del Norte, conocidos los *Greensboro Four*, esperaron por largas horas para ser atendidos en un café tradicional de Greensboro, el Woolworth, destinado solamente a personas blancas. El servicio les fue vehemente negado y, nuevamente, la policía tuvo que intervenir. El caso de Parks impulsó el boicot del uso de los camiones en Montgomery y condujo miles de afroamericanos a repetir el gesto de la costurera en otros estados hasta que la segregación en los transportes estuviese prohibida. La protesta de los *Greensboro four*, conocida como *sit-in* también fue replicada en distintos estados de la federación y llamó la atención de los medios y de la prensa internacional. Lo que unía estos movimientos era el rompimiento del silencio por medio de la resistencia abierta al sistema opresor. La voz de gran parte de la comunidad negra pasó a reverberar en alto sonido, quizá por primera vez en la historia norteamericana, fuese en las calles, en los camiones, en las escuelas, en las albercas públicas, en los restaurantes y en los espacios públicos compartidos. El rasgo común a esos eventos era que delante de la opresión de la policía los insurgentes cantaban. Las canciones por la libertad resonaban en las jaulas, en las iglesias, en los boicots, en los *meetings*, en las protestas, en las marchas y en el seno de la sociedad blanca de Estados Unidos.

Ranjit Guha, hablando sobre la historia colonialista, dijo que los discursos hegemónicos excluyen al rebelde como el sujeto consciente de su propia historia y lo incorporan tan sólo como un elemento contingente en otra historia con otro sujeto (GUHA, 1999, p.197). Al escribir una historia desde abajo se hace fundamental reconocer al insurgente como el sujeto de su propia historia y encontrar los instrumentos peculiares por medio de los cuales los grupos oprimidos pudieron manifestarse. En ese sentido, es importante hablar de insurgencia como conciencia religiosa y artística, como herramienta utilizada por muchos de los grupos negros afroamericanos para romper el silencio y contrarrestar abiertamente el sistema opresor. Según la activista y cantautora Bernice Johnson Reagon, entre 1950 y 1960, lo que se vio en la lucha por los derechos civiles fue la unión entre cultura tradicional heredada de los negros esclavos y



la lucha contemporánea por la libertad. Para Reagon, los aspectos culturales de la música de resistencia fueron revelados no como mero placer o entretenimiento sino como la sangre pulsante que corría en las venas de la comunidad negra norteamericana y que sirvieron de mecanismo de actuación cuando los medios de diálogo y comunicación formales no eran más efectivos (REAGON, 1997, p.02). Para el sociólogo William G. Roy, el arte se convertía como elemento importante tanto para reforzar las fronteras raciales como para crear puentes entre ellas. Para este autor, participar del movimiento de los derechos civiles era hacer música, Es decir, los actos de insubordinación hicieron cultura y remodelaron el concepto de raza en Estados Unidos (ROY, 2010, pp.16-17).

Las canciones utilizadas se vinculaban a la tradición oral del pasado afroamericano, así como surgían nuevas melodías y letras espontáneamente dentro del calor del movimiento. Hay que mencionar además que era en las misas de las iglesias negras donde el arte se forjaba como arma política. Muchas de las canciones servían como sermones cantados, por eso muchos versos eran adaptados y resignificados, siendo común insertar nombres de personajes y eventos de lucha local en canciones e himnos como forma de predicación religiosa. Aplausos, cánticos espontáneos de los fieles, honores a los líderes religiosos y saludos improvisados a los que participaban de las protestas eran elementos presentes en estas misas cantadas. El mensaje cristiano en gran parte de las canciones poseía un efecto que se acoplaba perfectamente al tono de pacifismo y no violencia propuesta por parte del movimiento.¹⁴ Eran en las iglesias negras que los discursos de instigación a la resistencia tenían lugar y también porque la gran figura que personificó la lucha fue el pastor evangélico Martin Luther King Jr. (1929-1968). En un relato autobiográfico escrito para el boicot de Montgomery, en Alabama, en 1955, King hizo un recorrido sobre los antecedentes intelectuales por detrás de la filosofía de la no violencia, recurriendo a Gandhi y su resistencia pacífica en India. Él también reveló que una de las características de la no violencia sería tanto aceptar el sufrimiento sin represalia, es decir, no infligir dolor al otro, así como atacar las fuerzas del mal, luchando no contra las personas sino contra la maldad en sí misma (BRODERICK y MEIER, 1965, p.265):

¹⁴ Es sabido de la existencia de grupos de protesta negra cuya actividad política era considerad radical para el período, además también se identificaban otras posturas ideológicas como corrientes marxistas-leninistas, socialistas, comunistas, antiliberales y anticapitalistas, entre otras, que divergían en el modelo de actuación propuesto por los grupos de perfil cristiano.

La tensión es, en el fondo, entre las fuerzas de la luz y las fuerzas de la oscuridad. Y si hay una victoria, será una victoria no solo para cincuenta mil negros, sino una victoria para la justicia y las fuerzas de la luz. Estamos para vencer la injusticia y no a las personas blancas que puedan ser injustas. (BRODERICK y MEIER, 1965, p.265).

El historiador musical Paul Oliver relata que en el escenario musical de los derechos civiles, los spirituals y la música góspel encontraron un nuevo papel en el levantamiento de las protestas pacíficas, sirviendo de elemento integrador de las masas en este momento de lucha (OLIVER, 1990, p.12). Sin embargo, es importante poner en relieve que el mensaje cristiano ahora se mezclaba con canciones seculares, haciendo intersecciones con las músicas folk producidas por artistas blancos como Bob Dylan (1941), Pete Seeger (1919-2014) y Joan Baez (1941), por ejemplo, que cantaban, de acuerdo con Alan Lomax, la vida del hombre común y las creencias políticas de la igualdad y de la democracia norteamericana (LOMAX, 2003, p.86). No obstante, Roy informa que las canciones de libertad, sean folks o religiosas, a pesar de universalmente conocidas, nunca tuvieron éxito comercial y que el impacto de canciones como “*We shall overcome*”¹⁵, pues ellas no reposaban en querer atraer la atención de las masas, más en unir negros y blancos a que cantasen juntos, demostrando la efectividad de los famosos *sing along* como actos de resistencia (ROY, 2010, p.8). Para ese autor, el efecto de las músicas en el movimiento social dependía menos en las letras o calidades sonoras que en la performance que los relacionamientos sociales que generaban, siendo la música entendida como un elemento de profunda dimensión psicológica y como factor de interacción social (ROY, 2010, p.8).

Otro aspecto importante a observar en estas canciones son las temáticas que abordaban. Si las *sorrow songs* eran cargadas de melancolía, de reto al sistema cantado de modo oculto o de una esperanza que residía en un paraíso inalcanzable, las canciones producidas en el contexto del movimiento tenían una tónica de oposición abierta al sistema racial norteamericano. La contestación de las políticas, la perseverancia delante de la lucha, los retos vividos dentro de una sociedad segregacionista, la violencia policial, la certidumbre de la victoria y la esperanza de un cambio social en el aquí y ahora eran temas recurrentes. Un ejemplo es la canción “*If you*

¹⁵ La canción “*We shall overcome*” es considerada el himno del movimiento por los derechos civiles. Su origen probable es de los trabajadores del sindicato de Tabaco de Charleston y fue publicada por primera vez en *People’s song bulletin*, en 1948. Es posible escuchar la versión grabada por Pete Seeger en un concierto en Carnegie Hall, en 1963, en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LVO6Y8szaBQ>, Fuente primaria disponible en <<http://www.songfacts.com/detail.php?id=9390>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.



miss me at the back of the bus” cantada por Betty Mae Fikes en una misa en la ciudad de Selma¹⁶:

Si me extrañas en la parte trasera del autobús y no puedes encontrarme en ningún lado
Ven al frente del autobús, yo iré allí mismo (...)
Si me extrañas en el río Misisipí y no puedes encontrarme en ninguna parte
Ven a la piscina de la ciudad, yo me bañaré allí (...)
Si me extrañas en las líneas de piquete y no puedes encontrarme en ninguna parte
Ven a la corte, yo votaré allí mismo.

La busca del rompimiento de la ley en esta canción representaba una actitud desafiadora al poderío hegemónico de los blancos y declaraba el derecho de pertenecer a una sociedad con garantías para todos. En este sentido, cabe aquí la argumentación de Eugene Genovese para quien la ley, mismo que estrechamente definida en un sistema de jurisprudencia institucionalizado, constituía el principal vehículo de hegemonía de las clases dominantes. Las leyes no podían ser vistas como algo pasivo, pero sí como algo activo, como una fuerza autónoma, aptas a penetrar todas las clases y actuar de forma hegemónica para asegurar a las personas que sus consciencias particulares podían ser subordinadas al juicio colectivo de la sociedad (GENOVESE, 1972, pp.26-27). Los actos de resistencia de Parks y de los cuatro estudiantes de Greensboro, ciudadanos estadounidenses y afrodescendientes, tan claramente presentes en la canción arriba expuesta, representaron la histórica ruptura del silencio al intentar quebrar el código legal del poderío blanco norteamericano, estableciendo de modo simbólico un lugar de legitimidad no sólo en los espacios públicos, pero también en el seno de la fragmentada y racista sociedad americana. Como dijo Scott, la práctica de la dominación y de la explotación produce los insultos y las ofensas a la dignidad humana que a su vez alimentan un discurso oculto de indignación (SCOTT, 2000, p.31). La primera declaración abierta de un discurso oculto, una declaración que rompía con la etiqueta de las relaciones de poder, que perturbaba una superficie de silencio y aceptación aparentemente tranquila, tenía, así, la fuerza de una simbólica declaración de guerra (SCOTT, 2000, p.31). La espontaneidad con que la comunidad negra expuso el discurso oculto de forma pública fue directamente proporcional a

¹⁶ La canción fue escrita por Carver Neblett en reacción a la prohibición de los negros en nadar en albercas públicas utilizadas por blancos en la ciudad de Cairo, Illinois, en 1963. Es posible escuchar la versión grabada en vivo en una misa para el álbum *Voices of the Civil Rights movement* cantada por Betty Mae Fikes, en 1963, en Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=-ODLwix8DGM>>. En esta versión, Fikes cambia la letra original e insiere el nombre de la escuela Hudson High después de la línea de apertura, escuela que seguía el sistema segregacionista en la ciudad de Selma. (REAGON, 1997, p.6). Acceso en: 16 de mayo de 2019.



los años de agravios sufridos y a los sentimientos de injusticia acumulados por los dominados que ya no podían ser contenidos. La revolución racial empezó en Estados Unidos porque los negros norteamericanos habían resuelto hablar con verdad al poder (SCOTT, 2000, p.12).

I just keep on a-walkin', keep on a-talkin', marching on to freedom land.

El legado cristiano y artístico en la comunidad negra de Estados Unidos puede explicar el papel de la cultura en la promoción y en el propio entendimiento de las revoluciones. Cabe en ese instante la contribución de E. P. Thompson, quién hizo conexiones entre las formas culturales y las clases, razas y políticas de género en los movimientos de resistencia. Thompson creía que la conciencia de clase era la forma porque se expresaban las experiencias en términos culturales, encarnada en tradiciones, sistema de valores, ideas y formas institucionales (THOMPSON, 2012, p.28). No sería posible comprender la clase sin observar la formación social y cultural que emergía de los procesos históricos. El sistema de ideas, prácticas, orientaciones, códigos compartidos y memoria colectiva ejercen un grande papel en el proceso revolucionario. De esta manera, las contribuciones de Eric Selbin también son esenciales para comprender el significado de la cultura para el estudio de las estructuras sociales y las acciones revolucionarias. Selbin insistía en que la consolidación revolucionaria involucraba actos indispensables de agencia humana aptos a dar sentido y legitimidad a la revolución. Simbología política, memoria colectiva y el contexto social serían centrales para el entendimiento del proceso revolucionario (SELBIN, 1997, p.123). Por medio de la cultura popular sería posible comprender en lo que está basada la acción colectiva insurgente, en consecuencia, las ideas revolucionarias invocadas por los líderes se convertían en talismán de las acciones de desobediencia civil en la lucha de los derechos civiles y eran ellas quienes conducían la población para la lucha (SELBIN, 1997, pp.126-127).

En este sentido es importante destacar que la música y la espiritualidad eran un elemento integral en la lucha negra por la libertad, fuese en los años de esclavitud o en la historia contemporánea en su deseo por expansión de derechos políticos, sociales y económicos. Según Romana Falcón, lo importante es comprender la destrucción y construcción continua de los límites simbólicos y las vallas materiales ente los diversos nódulos del tejido social (FALCÓN, 2005, p.14). Para ella, sería necesario percatar los distintos tonos en que emergía la negociación,



en este caso en el sistema racial norteamericano, y comprender la relación cambiante entre los ejes del poder, haciendo con que los subalternos se ajustasen, negociasen, transigiesen, sobrellevasen o desafiassen las instituciones hegemónicas (FALCÓN, 2005, p.14).

En la esclavitud, la voz del negro fomentaba la resistencia de modo codificado dentro de un discurso oculto, de modo espontáneo y clandestino, sin optar por la confrontación directa, por medio de una resistencia simbólica que permitía garantizar su sobrevivencia dentro del paternalismo. En el siglo XX, todavía, es posible identificar el rompimiento del orden en los actos de resistencia simbólica y abierta, los insurgentes se convirtieron en representantes de un movimiento más amplio, que, sumado a otros factores políticos, sociales y económicos, ganaron fuerza y proyección nacional en el deseo por la ampliación de los derechos civiles de los negros en Estados Unidos. Las tensiones y fracturas estaban expuestas y no era más posible ocultarlas con la indiferencia. En un célebre sermón en la Riverside Church, en Nueva York, en 1963, Martin Luther King Jr. sintetizó el momento del quiebre del silencio en un nuevo momento histórico:

Y algunos de nosotros que ya hemos comenzado a romper el silencio de la noche hemos descubierto que el llamado a hablar es a menudo una vocación de agonía, pero debemos hablar. Debemos hablar con toda la humildad apropiada a nuestra visión limitada, pero debemos hablar. (...) Quizás un nuevo espíritu esté surgiendo entre nosotros. Si es así, rastreemos sus movimientos y oremos para que nuestro propio ser interno sea sensible a su orientación, una vez que necesitamos profundamente de un nuevo camino más allá de la oscuridad que parece estar tan cerca de nosotros.¹⁷

Los conceptos de paternalismo y resistencia se aplicaron perfectamente al tema propuesto en este ensayo y permitieron una comprensión de las distintas maneras como los subalternos pueden expresar su desagravio delante del poder hegemónico. La no aceptación de las reglas impuestas por los dominantes podía hacerse notar por medio de distintas mascararas. En la esclavitud la voz del negro era su arma, el instrumento que podría ser escuchado en un culto religioso dentro de una plantación, en una celebración de matrimonio entre cautivos, en los campos de algodón para dar ritmo al trabajo, en el lamento de un funeral, pero también como código secreto para fomentar la resistencia. La lírica negra pudo expresarse con fuerza y amplitud en los años de lucha de los derechos civiles en el siglo XX, haciendo que actos de

¹⁷ KING JR., Martin Luther. *Beyond Vietnam, a time to break silence*. Disponible en <<http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkatimetobreaksilence.htm>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.



resistencia simbólica y cotidiana se convirtiesen en una especie de contagio social y exponiendo a la luz el discurso oculto colectivo que fuera gestionado durante siglos de fricción y tensión racial en los Estados Unidos.

Haciendo uso del planteamiento de Fabiola Bailón Vásquez, para quién los subordinados conservan una capacidad de actuar de otra forma a la esperada, dentro de una jaula flexible e invisible en la que pueden llegar a ejercer una cierta “libertad condicionada”,¹⁸ cabe una reflexión al historiador del presente. Es necesario comprender si esta jaula en los años de lucha por los derechos civiles dejó de existir en el mundo contemporáneo o si fue posible apenas ablandar los candados que la cerraban. Dos ejemplos pueden servir de ayuda. En 09 de agosto de 2014 el estudiante afroamericano Michael Brown, adolescente de la ciudad de Ferguson, en estado de Missouri, fue agredido y muerto por un policía blanco en una tienda de una gasolinera. El policía no fue sentenciado y una ola de protestas violentas tomó cuenta de las calles de la ciudad. En 17 de junio de 2015, un joven blanco invadió y exterminó de nueve fieles de la iglesia frecuentada por la comunidad negra, *Emanuel African Methodist Episcopal Church*, en Charleston.

Fue hecha una vigilia de oraciones por varios días en reacción a las muertes de los nueve negros. Una de las manifestaciones más simbólicas quizá partió del presidente de Estados Unidos de América en aquel entonces, Barack Obama. En el velatorio de Clementa Pinckney, senador por Carolina del Sur y pastor que murió junto a sus ocho fieles en el atentado de Charleston, Obama hizo un discurso elocuente en el cual exhortaba el respeto a las diferencias raciales y sociales en el país y lo finalizó cantando *Amazing Grace*. Con esta canción, tan emblemática en términos de identidad y unión norteamericana, Obama buscó consolar no apenas a los afrodescendientes y su historia de resistencia, pero también a toda la nación.¹⁹ Sin embargo, las canciones no se limitaron al discurso del presidente. Tanto en las olas de protestas de Ferguson y en la vigilia en Charleston se pudieron oír antiguas canciones de los tiempos inmemoriales de la esclavitud y de la era de la lucha de los derechos civiles volviendo a resonar en las calles del país.

¹⁸ BAILÓN VÁSQUEZ, *Mujeres en el servicio doméstico y en la prostitución*, p.221.

¹⁹ Es posible escuchar al discurso completo de Barack Obama en el velatorio de Clementa Pinckney en Youtube. Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=x9IGyidtfGI>>. Acceso en 03 de noviembre de 2019.



Noticias como estas tan presentes en el contexto actual reflejan los incontables retos a la concertación social vividos por Estados Unidos. En un mundo caracterizado por el regreso de actitudes racistas y xenófobas que marcan los tiempos con la insignia del sectarismo, se hace fundamental escuchar la voz de la resistencia y aprender su lenguaje insurgente. No obstante, la bandera de las nuevas luchas contemporáneas no debe ser restringida a los grupos específicos que son víctimas de la violencia y de la intolerancia. El combate contra la intransigencia y el respecto a la diversidad racial es una batalla social, siendo necesaria la congregación de distintas voces y de diversos actores, haciendo con que los siguientes versos sean un canto colectivo y no una canción restringida a los subalternos:

No dejaré que el racismo me transforme
 Voy a seguir caminando, seguir hablando,
 Marchando hacia la tierra de la libertad (...)
 No dejaré que la injusticia me transforme
 Voy a seguir caminando, seguir hablando,
 Marchando hacia la tierra de la libertad.²⁰

Referencias Bibliográficas

Fuentes

BRODERICK, Francis; MEIER, August. *Negro protest in the Twentieth Century*. Indianápolis, Nueva Iorque y Kansas: Bobbs Merrill Company, 1965.

DOUGLASS, Frederick. *Narrative of Frederick Douglass*. Chapell Hill: Universidad de Carolina del Norte en Chapell Hill, 1999.

DUBOIS, E.W.B. *The souls of the black folk*. Project Gutenberg, 2008. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/408>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.

KING JR., Martin Luther. *Beyond Vietnam, a time to break silence*. Disponible en <<http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkatimetobreaksilence.htm>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019

²⁰ No se conoce la autoría de la canción, se cree que es basada en un *spiritual* esclavo titulado “*Don't let nobody turn me round*”, de 1947. La versión más conocida fue cantada por Joan Baez en 1963, pero el grupo *The Roots* hizo una versión de la canción en 2009 para la banda sonora de la película “*Soundtrack for a Revolution*”. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=aOaKFuTcTYI>>. Fuente primaria disponible en: <<http://civilrightssongs.blogspot.mx/2014/11/aint-gonna-let-nobody-turn-me-around.html>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.



REAGON, Bernice Johnson (productora). *Album Voices of the Civil Rights movement – Black American Freedom Song (1960-1966)*. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, 1997.

Bibliografia

Libros

BAILÓN VÁSQUEZ, Fabiola. *Mujeres en el servicio doméstico y en la prostitución – sobrevivencia, control y vida cotidiana en la Oaxaca porfiriana*. México: El Colegio de México, 2014.

BARAKA, Imamu. *Blues people*. Nueva York: W. Morrow, 1963.

CUSIC, Don. *The sound of light – a history of gospel and Christian music*. Milwaukee: Hal Leonard, 1990.

FALCÓN, Romana (Coord.). *Culturas de pobreza y resistencia: estudios de marginados, proscritos y descontentos. México (1804-1910)*. México: El Colegio de México, 2005.

GENOVESE, Eugene. *Roll, Jordan, Roll – the world the slaves made*. Nueva York: Vintage Books, 1972.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

LOWNEY, John. *Jazz Internationalism: Literary Afro-Modernism and the Cultural Politics of Black Music*. Illinois: University of Illinois Press, 2016.

MATTOSO, Katia. *To be a slave in Brazil (1550-1888)*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1979.

PANI, Érika. *Historia Mínima de Estados Unidos de América*. Ciudad de México: El Colegio de México – Centro de Estudios Históricos, 2016.

PATTERSON, Orlando. *Slavery and social death – a comparative study*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

OLIVER, Paul. *Blues fell this morning – meaning in the blues*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.



ROY, William G. *Reds, whites and blues – social movements, folk music and race in the United States*. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2010.

SCOTT, James. *Los dominados y el arte de la resistencia – discursos ocultos*. México: Ediciones Era, 2000.

SHANE, White. *The sounds of slavery: discovering African American history through songs, sermons, and speech*. Boston: Beacon Press, 2005.

SLENES, Robert. *Na senzala, uma flor- esperanças e recordações na formação da família escrava, Brasil sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

THOMPSON. E.P. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012.

Capítulos de libros

GUHA, Ranajit. La prosa de la contra insurgencia. In: DUBE, Saurabh (org.) *Pasados postcoloniales. Colección de ensayos sobre la nueva historia y etnografía de la India*. México: El Colegio de México, 1999.

LOMAX, Alan. Folk Music in the Roosevelt Era. In: LOMAX, Alan (org.) *Selected Writings, 1934–1997*. Nueva York: Ronald D. Cohen/ Routledge, 2003.

SELBIN, Eric. Revolution in the real world. Bringing agency back in. In: FORAN, John (editor). *Theorizing revolutions*. Londres y Nueva York, Routledge, 1997.

Artículos

Artículos de revista

HALL, Jacquelin Dowd. The long civil rights movement and the political uses of the past. *The Journal of American History*, Oxford, vol. 91, No. 4, pp. 1233-1263, Marzo, 2005.

RADANO, Ronald. Black Music Labor and the animated properties of slave sound. *Boudary*, Durham: Duke University Press, pp.173-208, Febrero, 2016.

Artículos electrónicos

ABREU, Marta. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 35, no 69, p.177-204, 2015. Disponible em: < <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69009> >. Acceso en: 03 de noviembre de 2019.

BROWN, Sterling. Negro folk expressions: spiritual, seculars, ballads and work songs. Disponible en: <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/brown/folkexpression.htm> Acceso en: 16 de mayo de 2019.



Tesis

LISKEY, Renee. *Spirituals, rhyme and the black night of slavery – a philosophical journey of the american slaves of the south through their music and poetry*. Tesis de maestría en Artes y Humanidades defendida en la Facultad de California State University Dominguez Hills en 2013.

Sítios en internet

African American Spirituals and Early Gospel Songs. Disponible en: <<http://www.negrospirituals.com/>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019

Civil Rights Songs. Disponible en: <<http://civilrightssongs.blogspot.mx>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.

Distribution of slaves in United States History. Disponible en: <<http://thomaslegioncherokee.tripod.com/distributionofslavesinunitedstateshistory.html>>. Acceso en: 03 de noviembre de 2019.

National Association for the Advancement of Coloured People. Disponible en: <<http://www.naACP.org/>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.

Song Facts. Disponible en: <<http://www.songfacts.com/>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.

Youtube. Disponible en: <<https://www.youtube.com>>. Acceso en: 16 de mayo de 2019.

