

## **Música, cultura y racializaciones. Debates en torno a la definición de música negra en Estados Unidos**

**Ezequiel Gatto (CONICET/UNR)**

### **Resumen**

Este artículo propone un abordaje conceptual de la denominada *música afroamericana*. Sostendré, primeramente, la necesidad de una concepción histórica de lo racial, sintetizada en el concepto de racialización, de acuerdo al cual se comprende lo racial como un conjunto de procesos de adscripción producidos desde diferentes fuentes y por diversos agentes (políticos, culturales, económicos, mediáticos), referenciados a discursos, tramas institucionales, saberes y poderes heterogéneos. Esa radicalización histórica de la idea de raza permite ir al encuentro de las “puestas en escena de lo racial”, es decir, de las interacciones sociales que funcionan como instancias donde tiene lugar la creación, comunicación e interpretación socialmente significativa de las diferencias y desigualdades raciales.

Considerando la insistencia de la racialización de la música en Estados Unidos buscaré construir, en diálogo con otras interpretaciones, una noción de música negra que permita observar sus cambios y discontinuidades. Finalmente plantearé que la noción *música negra* se resiste a ser comprendida como una unidad homogénea y que su investigación histórica en términos discontinuistas propicia nuevas consideraciones sobre la variaciones de sus significados culturales así como abre nuevas perspectivas en torno a la conformación de negritudes en Estados Unidos.

**Palabras claves:** música negra; racializaciones; discontinuidad histórica; negritudes

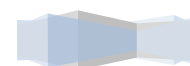
### ***Music, Culture and Racializations. Debates around the Category of "Black Music" in the United States***

#### **Abstract**

*This article proposes a conceptual approach to the so-called African American Music. I argue, first, the need for a historical conception of racial, synthesized in the concept of racialization, according to which the racial condition is understood as a set of adscription processes secondment produced by different sources and by different actors (political, cultural, economic, media), referenced to heterogeneous discourses, institutional frames, knowledge and powers. This historical radicalization of the race allows us to meet the "staging of the race", the social interactions that function as instances where the creation, communication and interpretation of socially significant racial differences and inequalities.*

*Considering the insistence of racialization of United States music I will seek to build, in dialogue with other interpretations, a notion of black music for observing its changes and discontinuities. Finally, I will argue that black music refuses to be understood as a homogeneous unit and its research in historical discontinuity terms encourages new considerations about the variations of their cultural meanings and opens new perspectives on the making of blacknesses in the United States.*

**Keywords:** black music; racializations; historical discontinuity; blacknesses



¿Qué será la negritud?

Fred Moten

## Racializaciones

En función del posterior abordaje conceptual de la *música negra estadounidense*, resulta importante, previamente, proponer un esquema que permita pensar éstas músicas como participantes en la construcción cultural de la condición racial.

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

El concepto de identidad no es esencialista sino estratégico y posicional. Vale decir que (...) no señala ese núcleo estable del yo que ya es y sigue siendo siempre 'el mismo', idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo. Tampoco es (...) ese 'yo colectivo' o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros 'yos', más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tiene en común y que pueden estabilizar, fijar o garantizar una 'unicidad' o pertenencia cultural sin cambios, subyacente a todas las otras diferencias superficiales. El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas (...) Nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Las identidades están sujetas a una historización radical y en un constante proceso de cambio y transformación (Hall, 1992: 16).

Ese postulado de la identidad como radicalmente histórica<sup>1</sup> puede ser declinado en relación a la cuestión racial. En ese sentido valen las palabras de Mills, para quien:

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

Dicha construcción histórica no equivale a una entelequia abstracta sino a

---

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



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

En tanto la condición racial está configurada por un trabajo social y simbólico que no se detiene y que, en su movimiento, crea una y otra vez las posibilidades y modalidades de la diferencia racial, un “entre medio” que no remite a esencias o diversidades estables sino que se define históricamente, la categoría *racialización* resulta afín a mis objetivos, en la medida en que incorpora lo contingente en la producción social de las diferencias (Bhabha, 2002). Dicha noción da cuenta de los procesos sociales mediante los cuales los cuerpos, los grupos sociales, las culturas y etnicidades son consideradas “como si” pertenecieran a categorías fijas y estables de sujetos. Esa producción social no acae exclusivamente como operación de la dominación; en cambio, resistencias, negociaciones y desvíos también pueden tomar la forma de racializaciones. Vale por ello marcar que “*los procesos de racialización no producen categorías unificadas y estables, más bien generan una multiplicidad de significados que tienden a desestabilizar cualquier principio coordinado o cualquier agenda unificada de categorización*” (Campos García, 2012).

En esa línea, Paul Gilroy construye una perspectiva que evita ver lo cultural como atributos y propiedades étnicas intrínsecas y que, al sostener su naturaleza híbrida e histórica, comprende lo racial como “*un espacio de mediación entre estructuras y agentes en el cual la dependencia recíproca es creada, asegurada, redefinida, resistida, subvertida*” (Gilroy, 1993). Al no tener las diferencias bases objetivas ni fijas, es preciso un constante trabajo social,

político y cultural que asegure, mantenga o confronte las diferentes formas de racialización (Gilroy 1987: 38), por lo cual se desfonda la posibilidad de cualquier esencialismo; un fenómeno que abre la posibilidad de pensar a partir de lo que Mohanty (2008) define como una “deconstrucción transcultural”, el imperativo de comprender a la minoría no como un simple y homogéneo antagonista del sujeto dominante sino en la gama amplia y contradictoria de sus posiciones. En ese sentido, se hace necesario considerar a las racializaciones como procesos de adscripción producidos desde diferentes fuentes y por diversos agentes (políticos, culturales, económicos, mediáticos), referenciados a formaciones discursivas, tramas institucionales, saberes y poderes heterogéneos, no siempre coordinadas, no siempre operando un mutuo reforzamiento. Sus significados concretos, entonces, habrá que buscarlos en las “*puestas en escena de lo racial*” (Kotarba, 2009: 104), es decir, en las interacciones sociales que funcionan como instancias donde tiene lugar la creación, comunicación e interpretación socialmente significativa de las diferencias y desigualdades raciales.

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

### **Las experiencias afroamericanas**

Esta caracterización de la condición racial como emergente disperso de racializaciones sirve para marcar el territorio a la hora de hablar de *músicanegra* en *Estados Unidos*. No obstante, previamente es necesario

delimitar, al menos en sus trazos gruesos, una noción de negritud en relación a ese país.

La presencia de población negra en Estados Unidos forma parte de la historia de colonización y la esclavitud que, a través de líneas raciales y étnicas, llevó adelante el desarrollo de una jerarquía racial en la cual los blancos (es decir, los racializados como blancos) ocupan la cúspide mientras que el resto de las poblaciones ocupan las posiciones subordinadas. A ello se refiere Rita Segato (1997: 1) cuando afirma que “*Estados Unidos creó la 'raza' como el modo más relevante de heterogeneidad en su interior*”; en la medida en que, vale aclarar, comprendamos Estados Unidos más como un significante que resulta de los procesos de racialización antes que lo inverso. En esas operaciones de racialización, los negros y las negritudes han ocupado, sin lugar a dudas, el centro de la escena histórica: tal como afirmó el periodista Tony Brown: “*probablemente somos la primera gente de la historia que era africana cuando se subió a un barco y negra cuando se bajó*” (en Hill 1986: 45). En ese sentido, la vida de los afroamericanos constituye un conjunto de experiencias diversas y heterogéneas que abarcan, en un extenso arco temporal, la esclavitud y la segregación *de jure o facto*, con sus consecuentes maneras de inclusión diferenciada en la economía capitalista, las diversas luchas comunitarias y sectoriales, las producciones artísticas, las configuraciones familiares y congregacionales, las formaciones ideológicas. A lo largo de esta historia, los discursos sobre la negritud no han dicho lo mismo: las operaciones heterorraciales (Aparicio, 1993: 74) de discriminación y clasificación, de dominación y explotación han coexistido con narrativas autorreferenciadas de pasados compartidos y de destinos colectivos comunes y con narrativas de diferenciación, en un juego de fuerzas centrípetas y centrífugas que propició diversas prácticas y discursos (Brah, 2011). Por ello, lejos de ser pensadas desde la autosuficiencia y el pliegue identitario, las experiencias de la negritud en Estados Unidos permiten indagar en situaciones de contacto e hibridación, repletas de aristas y dinámicas complejas que entrelazan subordinaciones, resistencias y adaptaciones e involucran diversamente relaciones de poder político, económico y cultural (Du, Bois 1996; Hall, 1992, Tucker, 2008). En ese sentido, la historicidad radical que supone la categoría de racialización permite, por un lado, ir más allá del problema de la raza como sentido absoluto (que se

expresaría en la fórmula “La raza es x cosa) y de su opuesto (también metafísico o antihistórico) que coquetea con el sin sentido total (y se expresa como “La raza no existe”) y, por otro lado, romper con “*la oscilación entre lo negro como problema y lo negro como víctima [que constituye] el principal mecanismo para dejar a la raza fuera de la historia*” (Gilroy, 1987: 11).

Bajo estas premisas pretendo abordar la pregunta por la música negra.

### **Una definición de música negra**

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

De hecho, la propia polisemia de la expresión *música negra* es en sí misma el índice de una movilidad histórica del significante. Preguntas tales como ¿qué es la música negra?, ¿es la música que producen los seres humanos racializados como “negros”?, ¿la música que escuchan?, ¿la música que tocan? ¿Quién y cómo define qué es negro en la música? ¿Cuáles son sus consecuencias estéticas y sociológicas?, involucran, implican y propician consideraciones sobre las racializaciones y la condición racial. En ese sentido, lo que queda del artículo será dedicado, primeramente, a la caracterización de ciertos modos de formular y definir la música negra con los cuales creo necesario polemizar: a) los discursos que sostienen que la música negra



consiste en una serie de atributos estéticos exclusivos, características estructurales constantes y funciones sociales recurrentes que identifican a la música hecha por afroamericanos desde la llegada involuntaria de africanos a tierras americanas; y b) los discursos que entienden que es posible mostrar, por razones compositivas, de consumo y biográficas, que no hay nada irreductiblemente negro en la música.

A continuación, echando mano de discursos que se focalizan en el trazado de genealogías históricas y que la entienden como punto de confluencia de fenómenos discontinuos que involucran relaciones de poder, económicas, operaciones de racialización y luchas culturales, propondré una definición de música negra que creo potente en términos de una investigación de la discontinuidad histórica.

En ese cuadro, la obra esencial de Samuel Floyd Jr, *“The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States”* (1995), se ubica en el primer grupo, en la medida en que, clasificando características estéticas y performáticas como africanas afirma la existencia de constancias entre las formas de componer y usar la música de los negros africanos y de los afroamericanos.<sup>2</sup> De esta manera, lo africano y lo afroamericano compartirían una memoria cultural -en gran medida inconciente- que no hace sino expresarse diversamente en sus diferentes manifestaciones a lo largo de los continentes y la historia: *“toda la música negra es conducida y permeada por la memoria de cosas del pasado cultural y el reconocimiento de la viabilidad de dicha memoria juega un papel en la percepción y en la crítica de las obras y las performances de la música negra”* (Floyd Jr, 1995).

En ese campo de memoria se juega para Floyd el núcleo de lo que le permite definir a la música negra como tal y, simultáneamente, establecer una identidad vital entre música africana y música afroamericana: *“las tendencias musicales, las creencias mitológicas y las estrategias interpretativas de los afroamericanos son las mismas que subyacen a los africanos en su tierra y continúan dando forma a la continuidad y elaboración de la música*

<sup>2</sup> El inventario incluye: *“invocaciones, gritos, técnicas de llamada-y-respuesta, blue notes, polítritmias, heterofonías, terceras pendulares, bend notes, elisiones, murmullos, gemidos, interjecciones, frases fuera de pulso, intervalos paralelos, repeticiones constantes, distorsiones tímbricas, expresión individual dentro de la expresión colectiva, competencias, melismas”* y *“una primacía de lo performático sobre la obra”*, es decir, del acontecimiento musical por sobre la obra escrita.

*afroamericana*”. Las mismas pero distintas, puesto que el reconocimiento de una enorme capacidad de creación artística se articula, en América, con el trauma histórico de la esclavitud. Simultáneamente, la misma “siempre”, porque la música negra sería esa tradición constante, un perpetuo regreso a su propia memoria. Al plantearse como objetivo demostrar la singularidad estética y la relevancia de la música negra en la cultura musical norteamericana, Floyd Jr. cae en afirmaciones excesivamente ahistóricas: la música negra sería, antes que cualquiera de las novedades que crecen bajo ese nombre, un retorno a sus raíces.<sup>3</sup> El encuentro, el retorno, es tan absoluto que Floyd Jr. invisibiliza completamente la necesaria distancia que, para crear, es preciso establecer respecto a una herencia. Y eso porque, en definitiva, *no hay herencia, hay repetición de un patrimonio* que, a lo largo de los siglos, ha cambiado ligeramente de manos sólo para seguir intacto. Ese hilo rojo es la cifra de todo lo que ha sucedido musicalmente en tierras americanas desde el primer esclavo al último hip hopper; de allí que Floyd pueda afirmar que existe “*una evidente continuidad cultural y musical entre todos los géneros musical de la experiencia cultural afroamericana*” (1995: 266).

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

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

Más recostadas sobre una imagen sociológica -y, dato no menor, evolutiva- de

---

<sup>3</sup> El propio Floyd reconoce lo sesgado de su intransigencia: “*He prestado atención a lo que ha sido desatendido en el pasado, quizá a causa de la raza. Quizá mi privilegio de figuras africanas puede mover el péndulo de la atención lo suficiente como para que el debido interés pueda ser dado a la entera tradición de la música norteamericana, sin consideraciones raciales*” (1995: 320).





comunidad negra que Floyd, la narrativa de Banfield plantea la historia negra como un larga continuidad posible gracias a la suposición de la persistencia de una identidad negra que adoptaría diferentes apariencias. Si para Floyd la identidad y la continuidad se dan en el plano de los recursos estéticos, para Banfield la música negra aparece como emanación de una entidad social clara, limitable y definible llamada “comunidad negra”.

No obstante, incluso esa continuidad e identidad pueden estar en peligro, ¿involucionar?, al verse socavadas, dañadas, pervertidas, por la captura mercantil de los sonidos; una situación que acabaría produciendo una distorsión, una “esencia violada” (Peretti, 2009), metáfora ésta que podría referir a las imágenes de abusos sexuales cometidos por amos blancos sobre mujeres negras. Esa *relación de exterioridad y violencia* entre la música negra y el mercado vuelve posible una definición de aquella como la siguiente: “*una forma artística de ideas e ideales espirituales, culturales, intelectuales y estéticos (...) Esta música es un ejemplo de humanidad, creatividad y los múltiples sentidos de la libertad*” (Banfield, 2011: 4). De esta manera, al esencializar a la música negra, esta mirada coquetea epistemológicamente con una asunción de constantes estructurales que nunca entran en el registro de las problematizaciones necesarias para la investigación. La música negra se presenta como un objeto, literalmente, incondicionado. Un hecho que explica por qué Banfield muestra la hibridación cultural y musical sólo para olvidarla enseguida. Esta tendencia a desconocer el carácter constitutivo de la hibridación y, en consecuencia, las influencias recíprocas que las denominadas tradiciones africanas establecieron con las denominadas tradiciones europeas, lleva a veces a frases al borde del sin sentido. Por ejemplo, cuando Denise Sullivan (2011: 13) afirma que “*el jazz sirvió como un dispositivo para deshacerse de la tradición clásica europea en la cual se había basado*” o como cuando el ya nombrado Floyd Jr afirma que “*el protestantismo hizo posible una música que permitió a los esclavos expresarse tan libremente como en su tierra natal*”, evitando toda discusión sobre contaminaciones culturales, cambios, otredades, etc.

En su afán continuista y homogéneo, esta mirada provoca la invisibilización de aspectos cuyo abordaje la pondrían seriamente en riesgo, como por ejemplo la afirmación de la omnipresencia del ritmo y la percusión en la música africana *in*

*toto*, un enunciado discutible puesto que “*los tambores no tienen primacía en la musical tradicional del sudeste africano; incluso en África occidental hay una variedad de estilos en los cuales las figuras rítmicas aparecen en distintos grados*” (Munro, 2011: 12). Un cuadro que Philipp Tagg termina de complicar cuando, saltando barreras raciales y geográficas pone en duda (más aún, refuta) el hecho de que la música del oeste africano sea muy diferente a la música del proletariado británico que se asentó en las islas Virginias (1989: 12). El *discurso continuista* que manejan Floyd Jr. y Banfield, entre otros, lleva la discusión a un terreno en el cual es más importante “la esencia” y no *el acontecimiento histórico, ambivalente, cultural y estético en el que consiste toda aparición de una nueva música*.

A este panorama es preciso incorporar la mirada no académica de Wynton Marsalis. El reconocido saxofonista de jazz sostiene que la música negra estadounidense *auténtica* son el blues y el jazz del viejo estilo de New Orleans. Todo lo que vino luego serían versiones progresivamente más sencillas y más comerciales de aquél fenómeno originario. De esa manera, Wynton suma, a las imágenes de esencia, continuidad y constantes, la de la *decadencia*, un aspecto que hemos visto que también preocupa a William Banfield cuando habla del mercado. A partir de ese diagnóstico, que convierte al gospel, el r&b, el soul, el funk y el hip hop en formas deformes y nocivas, Marsalis se preocupa por defender la consistencia del origen y la legitimidad exclusiva del pasado, mostrando cómo el camino de la atribución de esencias y rasgos puede desembocar en una *apología del tradicionalismo*. En la vereda opuesta, pero no menos esencialista, en tanto procura una definición cerrada, se inscribe Nelson George (1988), para quien la música negra no refiere a un conjunto de rasgos estéticos definidos sino más bien a una estrategia de creación y uso. Para George, la música negra no es un determinado conjunto de géneros ni determinada sonoridad o patrón compositivo (como lo es para Marsalis) sino una suerte de actitud y modo de ensamblar tradiciones e innovaciones. Una manera de disponerse ante el futuro. De esa forma, la esencia de la música negra queda por fuera de la estética y se convierte en una disposición cultural, un modo de ser creativo, que diferenciaría a los artistas negros del resto. Ya no sería propiamente la música la portadora de

una singularidad sino la propia raza. En ese mismo sentido, es recuperable también la idea de Greg Tate, para quien los músicos negros parecen incansablemente dados a los saltos formales y a un acercamiento a la herencia en términos de “*rehechura y canibalismo*” (Tate, 1992: 153). A pesar del intento de soldar una definición de raza a una experiencia de creatividad, parece difícil que esto pueda decirse de todos los músicos negros, en tanto negros, y de la música negra. Un relevamiento documental más o menos minucioso demuestra que los negros pueden, como cualquier otra raza, repetirse y copiarse hasta el cansancio.

En esta línea que busca soldar relaciones entre aspectos estéticos y una definición de música negra es posible incluir a Leroi Jones (1963). Sólo que, a diferencia de los anteriores, este escritor pionero de la crítica musical negra se interesa también por la sociología y la politicidad de la música negra. Respecto a la primera, presenta una idea de género musical negro, afín a la expuesta más arriba, como agrupamiento de canciones a las cuales reúne una cierta frecuencia común en las referencias. A diferencia, no obstante, de Floyd o Banfield, Jones asume la singularidad americana: la intraducibilidad de la experiencia social y musical africana (básicamente, la vida aldeana) a la experiencia social y musical negra en tierras americanas, signada por la esclavitud. Asumido ese quiebre, lo que se ha desplegado han sido estructuras estéticas que conforman lo que el autor denomina “lo mismo cambiante” [*Changing same*], patrones compositivos y sociales que dan a las músicas negras una constancia (Jones, 2013: 94). Ente dichas constancias, sobresale también su condición socialmente disruptiva, que Jones afirma postulando que “*la música de los negros es siempre radical en el contexto de la cultura estadounidense formal*”<sup>4</sup> (Jones, 2013). Solidario de una comprensión de la cultura popular y subalterna como disidencia, la participación negra en la música (desde las *field* y *work* songs de los esclavos al *freejazz*) ha sido, para Jones, la de un sujeto resistente, nacionalista cultural y revolucionario. De esa manera, Jones encarna el discurso del “fetichismo de la resistencia”, la percepción de una inevitable politicidad de la música.

<sup>4</sup> Independientemente del acuerdo o no con sus posiciones, el rol de Leroi Jones en la emergencia de un nuevo tipo de crítica (histórica, cultural, política) de la música negra es invaluable. Al respecto, David Ritz (1970) sostiene una posición afín a la que se sostiene aquí.

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

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

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

En oposición a este primer grupo puede indicarse un segundo, compuesto por los discursos que entienden que, por razones compositivas, de consumo y biográficas, no hay nada irreductiblemente negro en la música negra. En este grupo se ubica Eileen Southern (1983) quien, desde una mirada musicológica enraizada en la historia, dio cuenta del peso e influencia de los músicos negros

en los más diversos géneros y escenarios musicales norteamericanos: desde las bandas militares de la ciudad de New Orleans a la ópera, pasando por el ragtime, el swing, el jazz, el pop y la música experimental contemporánea. La investigación de Southern supone una decisión de archivo en la que resuena una apuesta político-racial: reconstruir la trayectoria artística de una gran cantidad de músicos negros sobre zonas y géneros racializados como blancos con el objetivo de demostrar que muchos negros y negras no hicieron ni han hecho, musicalmente, lo que se esperaba de ellos. Esa caída de las expectativas acarrea una conclusión: la música, disuelta en un fenómeno cultural y artístico, es un espacio de suspensión de las diferencias raciales. Southern apuesta, así, a desmontar la racialización de lo musical encontrando en el territorio “del otro” al excluido; conserva la adscripción racial de los artistas para desracializar la producción artística (Southern, 1983: 234). No hay tal música negra, parece decir Southern, cuanto mucho hay músicos negros. En este sentido, lo que Southern pone en evidencia es la dimensión simbólica, construida y no esencial, de la expresión música negra y que, si se focaliza en cuestiones formales, estéticas y en trayectorias biográficas, las posibilidades heurísticas de dicha categoría se debilitan decisivamente.

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

No está claro cuánto de lo que conocemos como blues vino de África. Básicamente porque la mayoría de los antecedentes estructurales simplemente no están en África ni estuvieron. Muchas de esas mismas escalas están tanto en el blues como en la música gitana o judía. Y eso sólo ya produce un tremendo efecto por el hecho de que la gente blanca -o los europeos occidentales, si lo prefieren- tuvo mucho que ver con el establecimiento y aún la evolución de lo que hoy conocemos como blues” (1972: 56).<sup>5</sup>

La hipótesis, como el propio Whitcomb afirma, posee una potencia destituyente gigantesca: echa un manto de dudas ni más ni menos que sobre una de las instituciones más célebres de la música negra, de la cual, por lo demás, se considera que derivan los géneros posteriores. Ni necesariamente africano ni exclusivamente negro, Whitcomb coloca al blues en una situación de

<sup>5</sup> En *Voicing The popular* (2006), Middleton provee también pruebas de la enorme importancia de los músicos blancos en los comienzos del blues.

desamparo racial con profundas consecuencias. Nada más lejos de Floyd Jr o Leroi Jones. Algo similar sucede con la historización de los instrumentos que elabora Tony Boyd y de la cual extrae una conclusión que pone en jaque una concepción puramente africana de la música negra estadounidense y, por tanto, hace colapsar la imagen botánica de las *raíces*; resaltando la pluralidad de procedencias, Boyd marca que el único instrumento importado directamente de África durante los años anteriores a la Guerra Civil (1861-1865) fue el banjo, un instrumento desarrollado a partir del laúd que había migrado desde Europa Central hacia África Occidental y, desde allí y en manos de los esclavizados, hacia tierras norteamericanas (Boyd, 2008III: 118). Como si fuera un riesgo inverso al elogio de la creatividad negra de Nelson George, una comprensión de la música como *enraizada* obliga a ver toda novedad como subespecie de una forma original. Esa forma original, muchas veces, se convierte en una ideología de la pureza, como hemos visto con Marsalis.

Pero más que Whitcomb o Boyd, ha sido Philip Tagg quien, haciéndose eco de estas afirmaciones, consolidó una posición respecto al origen *híbrido* de la música negra estadounidense. Como si llevase los planteos de Southern un poco más allá de sí mismos, Tagg atacó los esencialismos étnicos en un artículo incisivo y decisivo en el que afirmó: “*Muy raramente, cuando se habla de música, se presenta evidencia consistente para ligar una música al color de piel o al origen continental. Y cuando se lo hace, la misma es excesivamente débil desde un punto de vista musicológico*” (1989: 4). Bajo este diagnóstico, Tagg acomete la tarea de *suspender la especificidad racial, de desracializar*, aquellas características que, para autores como Samuel Floyd Jr., identifican a la música negra: las ‘blue notes’, las técnicas de “llamada y respuesta”, la síncopa, la polirritmia y la improvisación, entre otras.<sup>6</sup> Demostrando que todos estos rasgos se encuentran en otros géneros y latitudes a lo largo de la historia, Tagg concluye que tanto la expresión *música africana* como su variación estadounidense, *música afroamericana*, no sólo carecen de fundamento musicológico sino que reproducen lo que, por lo general, se proponen atacar: el prejuicio racial.

---

<sup>6</sup> En esa línea también se inscribe Brian Ward, quien cree que “*lo que ha sido presentado como influencia africana tiene una conexión más bien nebulosa con cualquier música o técnicas africanas*” (1998: 243).





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

Esta segunda línea de posiciones dejará marcado algo central para parte de mis argumentos: como consecuencia de que la mayoría de los recursos estéticos se han compartido con otras tradiciones y prácticas musicales; porque existen blancos, amarillos, marrones que han incursionado en el blues, el jazz o el hip hop y porque existen negros que emprenden caminos musicales (como la experimentación o la música clásica) que no se amoldan a ciertas expectativas sociales, desde un punto de vista técnico y estético musical así como desde un punto de vista de biografías individuales, difícilmente se pueda hablar de *música negra*.

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

Bajo esta perspectiva, los escritos de David Brackett consideran a la música negra como una construcción lingüística y simbólica que muestra los conflictos

profundos que la conforman (1995; 2005). En otras palabras, Brackett sostiene que la música afroamericana no existe como tal hasta que alguien la nombra, que el propio *acto de nominación* no es accesorio sino un plano sobre el que se juega el sentido y la eficacia histórica.

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

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

Resonando con una idea de Joan Scott (1991), para quien toda experiencia es ya una experiencia de interpretación, o con la de Pierre Bourdieu (2001: 36) según la cual “*la experiencia de las significaciones forma parte de la*

*significación total de la experiencia*”, el planteo de Brackett permite pensar la expresión *música negra* como una experiencia interpretada que, a su vez, produce nuevas interpretaciones y funciona como *una superficie de registro de los cambios históricos en las experiencias de la negritud*. Historizar la música es un modo de comprender las transformaciones de la experiencia negra; por ello:

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

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

Esta idea discontinua de la *música negra* se impregna, en la investigación de Ramsey, Jr. (1998; 2003), de un *origen y un devenir mestizo*. Ramsey Jr. plantea (valiéndose de significativas comillas) que, desde un comienzo, “*la música 'negra' fue influenciada por la música 'blanca' y por músicos 'blancos' y fue tocada, mayormente, con instrumentos inventados, refinados o modernizados por blancos*”. Este mestizaje, no obstante, no impide construir una narrativa de la música negra signada por la racialización en la medida en que ésta ha sido un dato frecuente del campo de experiencias; en palabras del propio Ramsey: “*la política cultural de la música afroamericana se desarrolló al interior de poderosas ideología alrededor de la raza*” (2003: 109). En su libro *Race music* (2003) expone cómo, desde comienzos del siglo XX, géneros

negros como el jazz, el gospel, el rhythm & blues, el soul, el funk y el hip hop han sido nombres bajo los cuales confluyeron líneas musicales diversas. Por un lado, acercamientos a sonoridades 'europeas', 'blancas' y 'latinas' fuerzan una mirada de la música negra que no remite a las tradiciones africanas. Por otro, las tensiones entre esos géneros, sus diferentes interpretaciones interraciales, sus operaciones de apropiación y exclusión, impiden una mirada progresiva o lineal. Dichos mestizajes no se limitan al nivel compositivo o performático sino que reaparecen en la circulación y consumo de la música tanto como en la escritura y la crítica musical que se produce a su alrededor. Sin embargo, para Ramsey existe una suerte de *oído racializado* (en otros términos, ciertas prácticas de escucha que condicionan a músicos tanto como a públicos y audiencias) que conecta experiencias musicales con una procedencia o rasgo racial, un planteo que refuerza la necesidad de avanzar hacia una comprensión social y cultural de la música negra, más que solamente estética. Es allí, donde resalta la irrelevancia de los reclamos sobre un origen objetivamente racial tanto como la eficacia social y la profunda resonancia simbólica de la expresión *música negra* (Ward, 1998: 347).

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

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

Este planteo deja una idea-fuerza de utilidad metodológica: es necesario comprender a los géneros negros como una materia de conversación social que establece marcas, estéticas e históricas, cuyo valor se crea y resuena en diversas dimensiones económicas, culturales y políticas de la vida social. Al

respecto, Ramsey atrae la atención sobre otro elemento importante: la mayoría de los géneros considerados de música negra (blues, gospel, jazz, soul, funk) han sido comercializados y difundidos, precisamente, como música identificatoria de una raza, como música racializada. Este fenómeno acarrearía dos constataciones: por un lado, que la música negra lleva casi dos siglos de vida articulada entre el don y el mercado (un panorama que está lejos de resolverse en términos de “mercado banalizador” y “antimercado resistente”); por otro, que en oposición a Leroi Jones y el nacionalismo cultural revolucionario, “*la cultura afroamericana no puede caracterizarse solamente en términos de 'lucha por la liberación' (...)ni se limita a representar, como muchos suelen decir, a negros clamando por un pasado transhistórico, romántico, indiscutible o, incluso, ficticio*” (Ramsey, 2003: 24).

La complejidad de dichas relaciones refuta el dilema de la dominación absoluta de la industria cultural y el negocio de la música así como el gesto de homologar música negra a fenómeno de resistencia *per se*, lo cual nos devuelve a las posiciones en torno a la cultura, las racializaciones y música negra expresadas más arriba. En lugar de ello, se abre un escenario más poroso, donde la adscripción racial no es un seudónimo para un nuevo sujeto (político, revolucionario) de la historia. Tampoco la música.

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

Al tiempo que se nutre de elementos de las dos primeras perspectivas, mi propuesta se apuntala teórica y metodológicamente en la tercera, en la medida en que reconoce la existencia sociocultural de la música negra, su carácter construido y, por tanto, contingente y variable. En ese sentido, es necesario reconocer que “*imaginar una música a-racial es imaginar un estadio de la*

*sociedad en Estados Unidos que todavía no ha tenido lugar*” (Middlestone, 2006: 254) y que la música negra ha sido un territorio cultural para rearticular, cuestionar, desplegar, abandonar o reforzar cuestiones étnicas y raciales. Se trata entonces de reconocer que la semántica es tan importante como la creatividad para la historia de la música en Estados Unidos. Los nombres y lo que organizan son expresiones de lo que Hanson (2008) denomina “negritud aural”, es decir la intersección de las coyunturas político-culturales y las performances raciales en las prácticas musicales, procesos complejos y ambivalentes cuya exploración abre un espectro de relaciones de poder y dinámicas culturales claves para las experiencias y representaciones de la negritud en Estados Unidos. En ese mismo sentido, los componentes visuales de la música (performances, atuendos, broadcasting) son un aspecto decisivo. En la medida en que el registro escópico de la racialización es evidente (West, 1993) y en tanto “*los roles raciales, o los estereotipos, son encarnados en las numerosas prácticas que la música vuelve posible, las que dan audibilidad y visibilidad, las que la vuelven compartibles con otros músicos y con el público*” (Negus 1999: 27), considerar esta dimensión resulta fundamental para comprender las significaciones de los géneros, lo que la música dice en y de los cuerpos que la viven y la comunican.

En consonancia con los planteos en la de Brackett y Ramsey sostengo que el origen y los patrones estéticos son, llegado cierto punto, una peligrosa pesadilla que puede oprimir el cerebro de los vivos. Ante tal dilema, se presenta entonces una disyuntiva, que es una decisión historiográfica: o se explican las novedades (por el ejemplo, las *freedom songs* o el *soul*) por el pasado de la música negra (el *blues*, el *gospel*) y se traza, así, un movimiento consecuente (un movimiento de reafirmación del origen y la continuidad) o se intenta “medir” la profundidad del cambio -del salto, de la novedad- que, por poner otro ejemplo, el *funk* supuso respecto a géneros precedentes y a otros géneros que le fueron contemporáneos para, al articularlo con el estudio de su coyuntura de existencia, comprender la calidad de su impacto cultural. En términos de Adusei-Poku (2012: 3), esta decisión implica que “*es posible resaltar las articulaciones estéticas en lugar del origen étnico o la herencia cultural*”; y en los Ward (1998: 224) que hay que asumir “*la hibridez esencial de*



*toda la música negra, que constantemente se ha transformado y fortalecido a través de influencias externas múltiples y 'no negras'".*

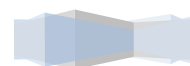
El movimiento es, entonces, discontinuo; lo que importa es acompañar las derivas históricas de la música para acceder a cambios en los sentidos concretos, situados, de las experiencias raciales. De hecho, la historización va contra *"la descontextualización social de la música [que] es un prerrequisito para su idealización, mistificación y presentación como algo eterno"* (Tagg, 1996). Este riesgo de una ontologización de la música negra, de pretender alcanzar una esencia de la misma, es uno de los que aquí se intenta evitar; a cambio de ello, se busca comprender los modos en que ciertas músicas asumidas como negras configuran experiencias raciales en determinada coyuntura histórica (Ellison, 1964). La apuesta es recorrer un camino que no se recueste sobre nociones homogeneizantes ni desconozca la eficacia de ciertos nombres en la composición de aglutinamientos, que no olvide las prácticas de la semejanza pero tampoco las de diferenciación, que asuma la idea de que la música popular negra y el mundo cultural en torno de ella permite a los afroamericanos experimentar, representarse u expresar distintas concepciones de negritud. En definitiva, que reconozca, con Ramsey, la complejidad de la experiencia negra que *"no es monolítica, sino que envuelve relaciones dinámicas con otros aspectos de la identidad: clase, género, estado civil, nivel educativo y profesional, creencias religiosas, orientaciones sexuales, edad, procedencia y localización geográfica y otros factores"* (2003: 135).

La música negra evidencia la manera en que la división de la música corresponde, transitoriamente, a formas complejas y discontinuas de definir espacios sociales racializados. Y mientras, en cierta medida, ciñe "lo esperable" y, así, normativiza lo posible, también funciona como motor de profundos cambios musicales y culturales. Sus límites y delimitaciones emergen de conflictos raciales. Parafraseando la célebre expresión de E. P. Thompson, según la cual es un error pensar que las clases se forman y recién después luchan, no se trata de que cierta música emerge y, luego, entran en tensiones, conflictos y relaciones de poder. Es al revés: no habría música negra sin esas tensiones, conflictos y relaciones de poder. Exageraba el comediante Flip Wilson cuando invertía el sentido común sobre las deudas históricas diciendo que *"los negros no le dieron el blues a Estados Unidos."*

*Estados Unidos le dio el blues a los negros*”, pero tocaba un punto sensible: el de reconocer que el encuentro con las nuevas condiciones era más importantes que las supuestas constantes musicales.

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

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



## Bibliografía

- Adusei-Poku, Nana. 2012 "The multiplicity of multiplicities: Post-Black Art and its intricacies". <http://www.darkmatter101.org/site/2012/11/29/the-multiplicity-of-multiplicities-%E2%80%93-post-black-art-and-its-intricacies/> [Consulta: 3 de junio de 2016].
- Aparicio, Frances. 1993. "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriquena". [revista-iberoamericana.pitt.edu/.../5285%2526a%253](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/.../5285%2526a%253) [Consulta: 3 de junio de 2016].
- Banfield, William. 2010. *Cultural codes: makings of a Black music philosophy: an interpretive history from spirituals to hip hop*. Lanham: Scarecrow Press.
- Bennett, Andy. 2001. *Cultures of popular music*. Philadelphia: Open University Press.
- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, Pierre, Chamboredon, Jean-Claude y Passeron, Jean-Claude. 2001. *El Oficio de sociólogo: presupuestos epistemológicos*. Madrid, Siglo Veintiuno.
- Boyd, Tony. 2008. *African Americans and popular culture*. Westport: Praeger. (3 tomos).
- Brackett, David. *Interpreting popular music*. Cambridge: University of Cambridge.
- Brackett, David. 2005. "Questions of Genre in Black Popular Music". *Black Music Research Journal*, Vol. 25, No. 1/2: 73-92.
- Brah, Avtar. 2011. *Cartografías de la diáspora : identidades en cuestión* . Madrid: Traficantes de Sueños.
- Campos García, Alejandro. 2012. "Racialización, Racialismo y Racismo. Un discernimiento necesario". *Revista de la Universidad de la Habana Journal* 273: 184-199.
- Du Bois, William. 1996. *The Souls of the Black Folks* [1903]. Charlottesville: University of Virginia Library.
- Ellison, Ralph. 1964. "The Blues. Blues People by LeRoi Jones". *New York Review of Books*, February 6: 42.
- Floyd Jr, Samuel. 1995. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.
- George, Nelson (ed.). 2008. *The James Brown Reader*. New York: Plume.
- George, Nelson. 1988. *The Death of Rhythm & Blues*. New York: Pantheon Books.
- Gilroy, Paul. 1987. *'There ain't no black in the Union Jack': the cultural politics of race and nation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *Black Atlantic. Modernity and double-consciousness*. London: Verso.
- Hall, Stuart. & Du Gay, Paul (comp.). 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos

Aires: Amorrortu.

Hall, Stuart. 1992. "What Is This "Black" in Black Popular Culture?". En *Black Popular Culture*, ed. Gina Dent, 21-33. Seattle: Bay Press.

Hanson, Michael. 2008. "Suppose James Brown read Fanon: the Black Arts Movement, cultural nationalism and the failure of popular musical praxis". *Popular Music, Volume 27, Issue 03, October*: 341-365.

Hill, George. *Ebony images: Black Americans and television*. Carson: Daystar.

Jones, Leroi. 2013. *Black Music. Free Jazz y conciencia negra, 1959-1967* [1968]. Buenos Aires: Caja negra editora.

Jones, Leroi. 1963. *Blues People. Negro music in White America*. New York: Morrow.

Kotarba, Joe and Vannini, Phillip. 2009. *Understanding Society through Popular Music*. London: Routledge.

Middleton, Richard. 2006. *Voicing the popular. On the subjects of popular music*. London: Routledge.

Mills, Charles. 1998. *Blackness Visible. Essays on Philosophy and Race*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Mohanty, Chandra. 2008. "Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial" en *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, eds. Suárez Navaz y Aída Hernández, Madrid: Cátedra.

Moten, Fred. 2003. *In the break. The aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Munro, Martin. 2011. *Different Drummers: Rhythm and Race in the Americas*. Berkeley: University of California Press.

Negus, Keith. 1999. *Music genres and Corporate culture*. London: Routledge.

Ogbeide, Mike. 1970. "James Brown speaks to "Observer. Sunday Observer, December 13", ed. Nelson George. 2008. *The James Brown Reader*. New York: Plume.

Peretti, Burton. 2009. *Lift Every Voice. The History of African American Music*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Ramsey Jr., Guthrie. 2003. *Race music: black cultures from bebop to hip-hop*. Berkeley: University of California Press.

Reagon, Bernice. 2006. Interview by Maria Daniels, Boston: WGBH.

Ritz, David. 1970. "Happy Song: Soul Music In The Ghetto". *Salmagundi, No. 12*: 43-53

Scott, Joan. 1991. "The Evidence of Experience". *Critical Inquiry, Vol. 17, No. 4*: 773-797.

- Segato, Rita. 1997. "Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global" en <https://goo.gl/qvYR8C> [Consulta: 3 de junio de 2016].
- Southern, Eileen. 1983. *The music of Black Americans: a History* [1971]. New York: W.W. Norton.
- Sullivan, Denisse. 2011. *Keep On Pushing: Black Power Music from Blues to Hip-hop*. Chicago: Lawrence Hill Books.
- Tagg, Phillip. 1989. "Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'. *Popular Music volume 8/3*, Cambridge, Cambridge University Press: 285-298.
- Tate, Greg. 1992. *Flyboy in the buttermilk: essays on contemporary America*. New York: Simon & Schuster.
- Tucker, Linda. 2008. *Lockstep And Dance: Images Of Black Men In Popular*. Jackson: University Press Of Mississippi.
- Ward, Brian. 1998. *Just my soul responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*. Newcastle: University of Newcastle.
- West, Cornell. 1993. *Race Matters*. Boston: Beacon Press.
- Whitcomb, Ian. 1972. *After the ball: pop music from rag to rock*. London: Proscenium Publishers.

Recibido con pedido de publicación 28/10/2016

Aceptado para publicación 05/12/2016

Versión definitiva 09/12/2016