



# LA LUCHA CONTRA LA SEGREGACIÓN RACIAL Y POR LOS DERECHOS CIVILES EN ESTADOS UNIDOS: UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE LA CANCIÓN-PROTESTA ESTADOUNIDENSE

*The Struggle Against Segregation and for Civil Rights in the United States:  
An Approximation Through American Protest-Song*

**Juan Andrés García Martín**

*Universidad Rey Juan Carlos. España*

[juan.garcia.martin@urjc.es](mailto:juan.garcia.martin@urjc.es) | <https://orcid.org/0000-0001-8672-5149>

Fecha de recepción: 08/01/2021

Fecha de aceptación: 31/07/2021

Acceso anticipado: 20/10/2021

**Resumen:** La segregación racial instaurada en Estados Unidos a finales del siglo XIX fue objeto de crítica y rechazo por determinados sectores de la sociedad norteamericana. Estos formaron diversas organizaciones que canalizaron este descontento e intentaron vertebrar una respuesta que pusiera fin a la situación de desigualdad. La nueva coyuntura nacional e internacional alcanzada durante las décadas de 1950 y 1960, acentuó la pugna por los derechos civiles a través de nuevas formas de resistencia y crítica al régimen segregacionista.

Esta nueva situación generó una abundante producción musical que, en forma de canción protesta y canciones por la libertad, sirvió de vehículo de expresión al movimiento por los derechos civiles de la comunidad afroamericana, expresando sus aspiraciones y frustraciones.

El objetivo del presente texto es recopilar y examinar el retrato que estas composiciones cultivaron de la segregación y de la lucha por los derechos civiles a través de los acontecimientos que jalonaron esta reivindicación. Para ello, este artículo tendrá en cuenta las acciones de protesta destinadas a conseguir una nueva legislación que pusiera fin a la segregación racial y las reacciones violentas que ello suscitó en los estados sureños. Finalmente, todo ello se realizará a través de un

análisis de los contenidos líricos que nos permitirá determinar el posicionamiento de los cantautores investigados y determinar su aproximación a la realidad.

**Palabras clave:** segregación racial; derechos civiles; afroamericanos; canción-protesta; cantautor.

**Abstract:** The racial segregation established in the United States at the end of the 19th century was the object of criticism and rejection by certain sectors of American society, who formed various organizations that channeled this discontent and tried to structure a response that would put an end to the situation of inequality. The 1950s and 1960s accentuated the struggle for civil rights through new forms of resistance and criticism of the segregationist regime.

This new situation was the subject of an abundant musical production that, in the form of protest songs and songs for freedom, served as a vehicle of expression for the Civil Rights Movement of the African-American community, expressing its aspirations and frustrations.

The objective of this paper is to compile and examine the portrait that these compositions cultivated of the struggle for Civil Rights through the events that marked this claim. In order to reach this goal, this article will take into account both the actions of protest whose purpose was to obtain a new legislation that would put an end to racial segregation and the violent reactions that it provoked in the Southern states. I will analyze the lyrical contents of the songs which will allow us to determine the positioning of the singer-songwriters and determine their approach to the struggle against segregation.

**Keywords:** racial segregation; civil rights; Afroamericans; protest-song; singer-song-writers.

**Sumario:** 1. Introducción y planteamiento: objetivos y metodología de la investigación; 2. Contexto histórico y musical: derechos civiles y música en Estados Unidos; 2.1. De la segregación al movimiento de los derechos civiles; 2.2. Del Highlander Folk School a Greenwich Village: el renacimiento de la música folk; 3. Las primeras protestas musicales: segregación cotidiana y violencia racial; 4. La extensión de la lucha por los derechos civiles: sits-in y freedom riders; 4.1. Las protestas cantadas; 4.2. Cuando las protestas inspiran; 5. El sur crea mártires, la música los hace inmortales; 5.1. La segregación: entre la generalización y la caricatura; 5.2. James Meredith llega a Oxford Town; 5.3. Una carta para Ross Barnett; 5.4. La muerte de Hattie Carroll; 5.5. El asesinato de Medgar Evers; 5.6. Birmingham: la Johannesburgo de Estados Unidos; 5.7. La marcha sobre Washington; 5.8. 1964: un verano dramático; 6. ¿Y después de 1964? ; 7. El asesinato de Martin Luther King; 8. Conclusiones; 9. Bibliografía; 10. Hemerografía; 11. Discografía; 12. Recursos online.

## 1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El presente artículo constituye una compilación, análisis y clasificación de las composiciones de protesta a favor de los derechos civiles de la comunidad afroamericana en Estados Unidos en el periodo comprendido entre la Segunda Guerra Mundial y el final de la década de 1960. Al mismo tiempo, esta investigación analiza la utilidad de la música para este movimiento social y estudia el retrato realizado de la realidad en la que aquél se desarrolló.

De esta propuesta, se desprenden varios objetivos secundarios. En primer lugar, describir los acontecimientos y condiciones históricas que condujeron a la elaboración de la obra musical. En segundo lugar, examinar el posicionamiento de los artistas seleccionados para el espacio geográfico y temporal escrutado con respecto a la materia de investigación propuesta. En tercer lugar, considerar la exactitud lírica de los acontecimientos y procesos narrados en las piezas musicales. Por último, comprobar el uso que el movimiento de los derechos civiles hizo de las composiciones que reflejaban su lucha.

Para responder a estas cuestiones, tomaremos como punto de partida el análisis propuesto por Alan P. Merriam en su obra *The Anthropology of Music* en lo referente a los usos y funciones de la música en el campo de la etnomusicología. El género elegido para desarrollar este análisis es la canción-protesta, la cual reúne varios de los usos planteados por el antropólogo estadounidense para la cuestión que nos ocupa (Merriam, 1964, pp. 209-229). En primer lugar, la música encarna una función de refuerzo de la conformidad hacia las normas sociales, ya que pone en cuestión la legislación y actuación de los diferentes gobiernos estadounidenses a través de una denuncia musical con el objetivo de cambiar el orden social establecido. En segundo lugar, contribuye a la continuidad y estabilidad de una cultura al ejercer de vehículo transmisor de la realidad histórica de un momento concreto. Por último, obtiene una función integradora de la sociedad al actuar como punto de encuentro alrededor del cual los miembros de aquélla se unen para participar en actividades que requieren cooperación y coordinación grupal, tales como conciertos, reuniones, protestas y manifestaciones.

Para llevar a cabo estos objetivos, realizaremos un análisis y clasificación temática de los contenidos líricos de obras musicales incluidas en el género de la canción-protesta. Tomando como referencia los contenidos de la revista *Broadside* y de la antología elaborada por Guy Carawan (1992), el presente estudio amplía el marco cronológico y de género musical establecido por investigadores como Reiland Rabaka, cuya investigación ha reducido la música por los derechos civiles a la franja temporal que se extiende entre 1954 y 1965 y a estilos esencialmente afroamericanos. Este intervalo establece la producción musical en el intervalo transcurrido entre la sentencia judicial del Caso Brown contra el Consejo de Educación de Topeka (Kansas), que dictaminaba que la segregación escolar negaba la igualdad de oportunidades, y la Ley de derecho de voto (Rabaka, 2016, pp. 4-5). Semejante análisis, no obstante, soslaya el repertorio producido por artistas como Billie Holiday o Josh White, igualmente necesarios para entender las primeras composiciones musicales de protesta contra el régimen segregacionista. Por ello, esta investigación no renuncia a estirar los márgenes temporales, alcanzando cuando fuera necesario tanto años anteriores a 1954 como posteriores a 1965.

Desde un punto de vista temático, este trabajo plantea el análisis de los contenidos líricos a través de una división de la lucha por los derechos civiles en cuatro

momentos. En primer lugar, la descripción de la segregación racial y su impacto en la vida cotidiana de la comunidad afroamericana, pues entendemos que este régimen de desigualdad racial constituye la causa inmediata del nacimiento del movimiento por los derechos civiles. En segundo lugar, las respuestas emitidas tanto desde el propio movimiento por los derechos civiles —*sit in*, *freedom riders*, manifestaciones, etc.— como desde el propio gobierno federal, a través de diferentes iniciativas legislativas que pretendían acabar con el sistema segregacionista. Ello generó una reacción por parte de los estados sureños a la intromisión del gobierno federal que será igualmente ponderada. Por último y una vez alcanzada la igualdad jurídica, se analizará el impacto musical de las diferencias que pervivieron en Estados Unidos. Todo ello permitirá, en su conjunto, analizar el posicionamiento político de los artistas escrutados.

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO Y MUSICAL: DERECHOS CIVILES Y MÚSICA EN ESTADOS UNIDOS

### 2.1. *De la segregación al movimiento de los derechos civiles*

La supresión de la esclavitud no trajo consigo la igualdad racial al concluir la Guerra Civil estadounidense. Los estados sureños, antiguo bastión de la institución esclavista y de la gran masa de población negra, desarrollaron una serie de iniciativas legales que, conocidas genéricamente como Leyes Jim Crow, establecieron la segregación racial. Entre 1887 y 1891, estados como Florida, Misisipi, Tejas, Luisiana o Alabama abrazaron esta legislación. Poco después, la histórica sentencia del caso Plessy contra Ferguson (1896) amparó este régimen en diferentes ámbitos tales como el transporte, lugares públicos, hospedaje, sanidad o entretenimiento bajo el siguiente principio: «iguales, pero separados».

La implantación de la segregación racial generó las primeras respuestas por parte de la comunidad afroamericana en forma de organizaciones que cuestionaban el sistema y propugnaban su fin. En 1905, por ejemplo, nació el pionero Movimiento Niágara, precursor de la National Association for the Advance of Coloured People (N. A. A. C. P.). A pesar de ello, el régimen segregacionista prevaleció durante las siguientes dos décadas sin producirse progresos sustanciales para la población afroamericana. Sin embargo, podemos concretar varias circunstancias que propician la eclosión del movimiento por los derechos civiles a mediados de la centuria (Reed, 2005, pp. 7-10). En primer lugar, la mecanización de la agricultura sureña y el incremento de la oferta de trabajo urbano industrial obligaron a miles de familias afroamericanas a desplazarse hacia áreas urbanas del sur, pero, sobre todo, a los estados septentrionales. Este fenómeno, denominado como Gran Migración afroamericana, acabó por crear amplias comunidades negras en ciudades como Chicago,

Detroit o Nueva York en las que los afroamericanos pudieron organizarse, por ejemplo, a través de sindicatos, y desarrollar un mayor sentimiento de comunidad que en las aisladas regiones rurales del sur.

En segundo lugar, la llegada de Franklin D. Roosevelt a la Casa Blanca en 1933 produjo algunos progresos, no tanto en la consecución de derechos civiles como en las ayudas económicas que el *New Deal* proporcionó a las familias afroamericanas. La presión de líderes sindicales como Asa P. Randolph produjo su efecto cuando, en vísperas de la participación estadounidense en la conflagración mundial, Roosevelt promulgó la orden ejecutiva 8.802. A través de esta medida, se puso fin a la discriminación racial en el sector productivo bélico. La entrada del país en la Segunda Guerra Mundial propició algunos avances, ya que llevó a muchos afroamericanos a combatir en la contienda, aunque todavía en unidades segregadas. No obstante, desde su perspectiva la lucha contra el nazismo y su racismo resultaba paradójica, pues se hacía en nombre de unas libertades que les eran privadas en su país.

El nuevo orden bipolar emanado de la contienda mundial proporcionó una tercera circunstancia. El liderazgo de Estados Unidos como campeón del mundo libre frente a la tiranía soviética quedó en entredicho a través de la discriminación racial, por lo que, desde este momento, el gobierno federal estadounidense realizó esfuerzos que continuaban en la línea iniciada una década atrás por Roosevelt. De este modo, la Orden ejecutiva 9981 promulgada por el presidente Harry Truman prohibió la discriminación racial en el ejército y en 1954, el Tribunal Supremo decretó que las escuelas segregadas eran anticonstitucionales en el caso de Brown contra el Consejo de Educación de Topeka (Kennedy, 2005, pp. 898-903). Evidentemente, este impulso en el ámbito educativo empujó a no pocos a activistas hacia la protesta contra la segregación en otras cuestiones cotidianas como el transporte o la restauración.

En cuarto lugar, la lucha anticolonial en Asia y África durante las décadas de 1950 y 1960, inspiró a los afroamericanos, que identificaron la subyugación de los territorios africanos a potencias europeas con la segregación que experimentaban en Estados Unidos. En este sentido, la lucha anticolonial también proporcionó el ejemplo exitoso de la desobediencia civil de Mahatma Gandhi, cuyas estrategias fueron añadidas a las efectuadas por cuáqueros, abolicionistas y sufragistas estadounidenses en el pasado. Esta fusión fue gestionada por el Congress of Racial Equality (C. O. R. E.), organización cristiana fundada en 1942 que, a partir de entonces, puso en práctica tácticas de boicot económico y resistencia pacífica, primero en el norte y más adelante en el sur a través de un nutrido grupo de activistas. Los boicots de Baton Rouge, Tallahassee y Montgomery constituyen buena prueba de ello.

Estas acciones colectivas reforzaron la cohesión de su militancia a través del uso de obras musicales entonadas como parte del ritual de resistencia. El activista

John Lewis, por ejemplo, llegó a afirmar que un «ejército que canta es un ejército victorioso» (Korstad, 2003, p. 238). Ahora bien, ¿cuál era el objeto de canto? ¿inspiraba con su ejemplo a compositores para denunciar la segregación racial? Para responder estas preguntas, debemos hallar el origen y el modo en que se expandieron estas composiciones.

## 2.2. *Del Highlander Folk School a Greenwich Village: el renacimiento de la música folk*

La Gran Depresión generó unas condiciones de miseria casi desconocidas en la historia de Estados Unidos. Bajo esta situación, el musicólogo John Avery Lomax y el cantautor Woody Guthrie mostraron un creciente interés en las inquietudes de las clases populares y en los problemas del movimiento obrero, especialmente afectados por la recesión económica. Al recopilar e interpretar las melodías, valores, creencias y tradición musicales de estos grupos, sustentaron los cimientos del género folk (Forcucci, 1984, pp. 223-224). Su amplia temática incluía cuestiones tales como la reclamación de trabajo, derechos laborales o el rechazo a los conflictos armados (Fernández Ferrer, 2007, p. 24). Al respecto, formaciones musicales como Alamanac Singers y solistas como Paul Robertson, Burl Ives y Molly Jackson actuaron y participaron en mítines y manifestaciones de sindicatos y trabajadores (Greenway, 1953, pp. 243-302).

De esta forma, numerosos cantautores siguieron la estela marcada por Lomax y Guthrie durante las décadas siguientes. Por lo general, eran jóvenes y entusiastas estudiantes universitarios, de clase media y procedentes de zonas urbanas del nordeste de los Estados Unidos. Como parte de su tarea compositora, estos cantautores se documentan e investigan las músicas populares, momento en el que simpatizan con los sectores más humildes y oprimidos de la sociedad. El resultado es la canción-protesta, es decir, una composición con un fuerte contenido reivindicativo que ejerce como arma lírica e instrumento de transmisión del legado cultural de estos grupos. Como participante del género folk, el cantautor crea una letra que, sobre una melodía, plasma las reivindicaciones de estas clases y adquiere posicionamientos progresistas. A través de su reivindicación de justicia y libertad, establece la esperanza de conquistar un futuro que mejora el sufrimiento presente. Entre el punto de partida y el horizonte de libertad, la represión no es más que un peaje a pagar por la liberación. En consecuencia, el género folk se convierte en la forma musical favorita de los intelectuales progresistas de las zonas urbanas septentrionales de Estados Unidos (Mitchell, 2007, pp. 9-10).

Este creciente interés cristalizó, al mismo tiempo, en el desarrollo de centros educativos como el Highlander Folk School (Tennessee), fundado en 1932. Su creador fue un educador sureño llamado Myles Horton, quien concibió la escuela con la siguiente idea:

To provide an educational centre in the South for the training of rural and industrial leaders, and for the conservation and enrichment of the indigenous cultural values of the mountains (Horton y Freire, 1990, p. 23).

El centro, creado como un liceo sindical con especial atención a las tradiciones populares, no tardó en evolucionar bajo la dirección de Zilphia Horton, esposa de Myles, y plantearse como una academia que superara los prejuicios raciales y avanzara hacia una educación integrada (Glen, 1988). Para ello, Horton comprendió la utilidad de una tradición musical afroamericana que, en gran parte elaborada en torno a sus comunidades religiosas, incluía géneros como el góspel y los cantos espirituales<sup>1</sup>. Estos, diseminados a lo largo y ancho del país durante la Gran Migración de la población afroamericana, requerían de un pequeño empujón que los ubicara en el camino de la defensa de los derechos civiles. En opinión de Horton, estos géneros funcionaban como elementos de cohesión grupal durante acciones colectivas y con ciertos retoques, podrían hacerlo como música de protesta. En consecuencia, no resulta extraño el esfuerzo llevado a cabo por Horton, quien recopiló 1300 canciones, muchas de las cuales eran antiguos himnos sindicales, música afroamericana y folk sureña (Dunson, 1965, p. 28). Una de sus mayores contribuciones fue, por ejemplo, la rescritura de la canción *We Shall Overcome*. Compuesta en 1901 por el reverendo Charles Tindley como un himno góspel bajo el título de *I'll Overcome Some Day*, la obra fue entonada por trabajadores afroamericanos durante una huelga en 1946. Horton añadió varios versos y cambió el título introduciendo la primera persona del plural, con lo que le entregó un sentido colectivo que proporcionaba familiaridad a la protesta (Turck, 2009, pp. 54-56).

Con estas credenciales, no resulta extraña la visita que Rosa Parks realizó al Highlander Folk en vísperas de su protesta en Montgomery, o del propio Martin Luther King dos años después. Como consecuencia lógica, canciones como *Onward Christian Soldiers* u *Oh Freedom* se extendieron por la geografía sureña e incluso fueron entonadas durante el boicot a la compañía de autobuses en Alabama en 1955. Horton falleció en 1956, por lo que fue su sucesor Guy Carawan quien, desde su posición, enseñó esta y otras obras a los activistas con el fin de entonarlas durante sus acciones de protesta en el sur frente a las autoridades estatales (Malone, 2008, p. 104).

---

<sup>1</sup> Hasta la fecha, la población afroamericana había desarrollado diversos géneros musicales como el jazz y el blues, pero, sobre todo, cantos grupales religiosos. Esta tradición hundía sus raíces en tiempos pretéritos a través de un repertorio que se había desarrollado en las pequeñas comunidades eclesíásticas del sur del país, donde había servido a muchos afroamericanos para reforzar los lazos de su comunidad. Entre los estilos forjados en estas reuniones, se encontraban los cantos espirituales, específicos de las zonas rurales del sur anterior a la Guerra de Secesión, pero también el góspel, género establecido en las comunidades urbanas posteriores al conflicto mencionado y que se diferenciaba del primero tanto en la improvisación interpretativa como en el uso de palmas, golpeo con los pies y cantos en forma de llamada-respuesta (Barkley, 2007, p. 145).

Durante los siguientes años, los activistas redoblaron sus esfuerzos por extender este repertorio musical. De este modo, el VII Congreso anual del Highlander Folk School atrajo a ochenta líderes pro-derechos civiles en abril de 1960. En él se enseñaron no solo conocimientos musicales, sino también tácticas de desobediencia civil. Unas semanas más tarde, el propio Carawan viajó a Raleigh (Carolina del Norte), donde impartió lecciones musicales ante doscientos estudiantes convocados por la recién creada Southern Christian Leadership Conference (S. C. L. C.). Esta reunión alumbró un año después el Student Nonviolent Coordinating Committee (S. N. C. C.), organización fundada con el objetivo de extender pequeñas células locales de activistas por los derechos civiles y que contribuyó a la difusión de las protestas por los campus universitarios del sur durante los dos años siguientes (Reed, 2005, p. 12). Como colofón, Carawan organizó un taller titulado «Sing For Freedom» en Highlander en agosto de 1961, al que acudieron activistas blancos y negros de todo el país (Spener, 2016, pp. 62-66). Entre ellos, se encontraban Pete Seeger, pero también Bernice J. Reagon, quien poco después creó el cuarteto S. N. C. C. Freedom Singers en el Albany State College (Georgia) como vehículo para diseminar el mensaje del movimiento por los derechos civiles a lo largo y ancho del país.

Ahora bien, ¿en qué circunstancias se produjo esta eclosión? Estos cantautores tan solo necesitaban un paisaje de opresión que denunciar. Al concluir la Segunda Guerra Mundial, el comienzo de la Guerra Fría impuso un severo conservadurismo moral en Estados Unidos que acabó por resultar contraproducente (Jones, 1995, pp. 485-490). La derechización del Partido Demócrata y la caza de brujas anticomunista iniciada por el senador Joseph McCarthy no hicieron sino crear una atmósfera asfixiante. Una vez superada la fiebre mccarthysta, ni siquiera el Nuevo Conservadurismo predicado por Eisenhower, liberal en lo referente a las personas, pero conservador en materia económica, ocultaba la tendencia en que el país navegaba (Tindall y Emory Shi, 2007, p. 920).

Así las cosas, la generación nacida y crecida en albores de la contienda mundial no tardó en alejarse de un modelo de sociedad cargado de unas normas y comportamientos rígidos. Este distanciamiento les condujo a criticar el orden político doméstico e internacional, basado a la sazón en la segregación racial y la defensa activa del bloque capitalista occidental a través de aventuras militares, primero en Corea y más adelante en Vietnam. El resultado fue una reacción en forma de contracultura que exploraba los límites de las reglas sociales impuestas y desafiaba el conformismo generado por el bienestar de la década de 1950, pero también la forma en la que éste se había alcanzado. La solución era en consecuencia, el retorno a la simpleza de las clases más humildes y reivindicar sus formas de expresión (Forcucci, 1984, pp. 229-230). De esta manera, esta contracultura invirtió los valores existentes a lo largo de la década de 1960. El imperialismo militar y el belicismo fueron relevados por la demanda de paz y hermandad; la tradición judeo-cristiana fue puesta en cuestión mediante el interés en religiones asiáticas; la segregación racial

fue denostada a favor de la igualdad y la convivencia. Detectada por lo tanto la injusticia racial, diversos cantautores no tardaron en hacerse eco de ello y utilizaron la música folk como vehículo de denuncia para expresar las reivindicaciones de los oprimidos. Su denuncia tuvo lugar primero, a través de reuniones en cafés, universidades y conciertos, para acabar culminando en el renacimiento de la música folk en festivales como el de Newport (Rhode Island) o Greenwich Village (Nueva York) (Fernández Ferrer, 2007, pp. 24-30).

### 3. LAS PRIMERAS PROTESTAS MUSICALES: SEGREGACIÓN COTIDIANA Y VIOLENCIA RACIAL

Desde la promulgación de las Leyes Jim Crow a finales del siglo XIX hasta las posimerías de la Segunda Guerra Mundial, la vida cotidiana de la comunidad afroamericana se encontraba condicionada por el régimen de segregación racial existente en Estados Unidos. Esta legislación provocó el masivo desplazamiento de población afroamericana hacia ciudades del norte durante la primera mitad de la centuria. En ellas, los recién llegados encontraron la desconfianza de sus vecinos blancos, que evitaban el contacto. Del mismo modo, las autoridades limitaron la financiación en el acceso a la vivienda a estos colectivos, disparando los índices de segregación en las treinta áreas metropolitanas más pobladas del país (Maly, 2005, pp. 9-12). La segregación resultante no era homogénea en el territorio estadounidense, ya que donde los estados meridionales practicaban una discriminación de los afroamericanos de *iure*, en los estados septentrionales la segregación era de *facto*. En otras palabras, mientras los estados sureños no sólo permitían, sino que requerían la diferenciación entre la comunidad blanca y negra, los estados norteros practicaban la segregación no tanto a través de la ley, como de una serie de prácticas restrictivas que, aplicadas por ejemplo al campo del alquiler y venta de vivienda, concentraban a la población afroamericana en barrios separados (Turck, 2009, pp. 7-8).

La segregación, por lo tanto, se extendía a todos los ámbitos de la vida diaria. Empobrecidos en gran parte del país, el 75 % de los negros adultos carecían de estudios secundarios y un 10 % no había cursado ningún tipo de educación. Estas limitaciones tenían su repercusión también en el ámbito laboral. Los afroamericanos no solo desempeñaban empleos sin capacitación requerida —tareas domésticas y agrícolas— sino que, además, sus oficios apenas producían de media el 39 % de las ganancias de los blancos (Kennedy, 2005, pp. 898-903).

Esta situación también se trasladó a instituciones como el ejército. En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, la Ley de Servicio Activo de 1940 logró las cifras más elevadas de alistamiento de reclutas afroamericanos. Sin embargo, estos sufrían prácticas segregacionistas que abarcaban diversos ámbitos del estamento militar. En primer lugar, ésta comprendía los oficios a desempeñar. Determinadas

especialidades tales como inteligencia, ingeniería, lenguas o aviación contaban con plazas limitadas para afroamericanos, lo que les desplazaba a oficios de cocina y limpieza alejados del frente. Cuando se aproximaban a éste, eran relegados a unidades que cumplían tareas de abastecimiento, con escasa involucración en combate y con servicios y comodidades de calidad inferior. Por último, en no pocas ocasiones los soldados afroamericanos contaban con la difamación y rechazo verbal por parte de los oficiales blancos (McGuire, 1983, pp. 1-5, 59-60, 99-100 y 227).

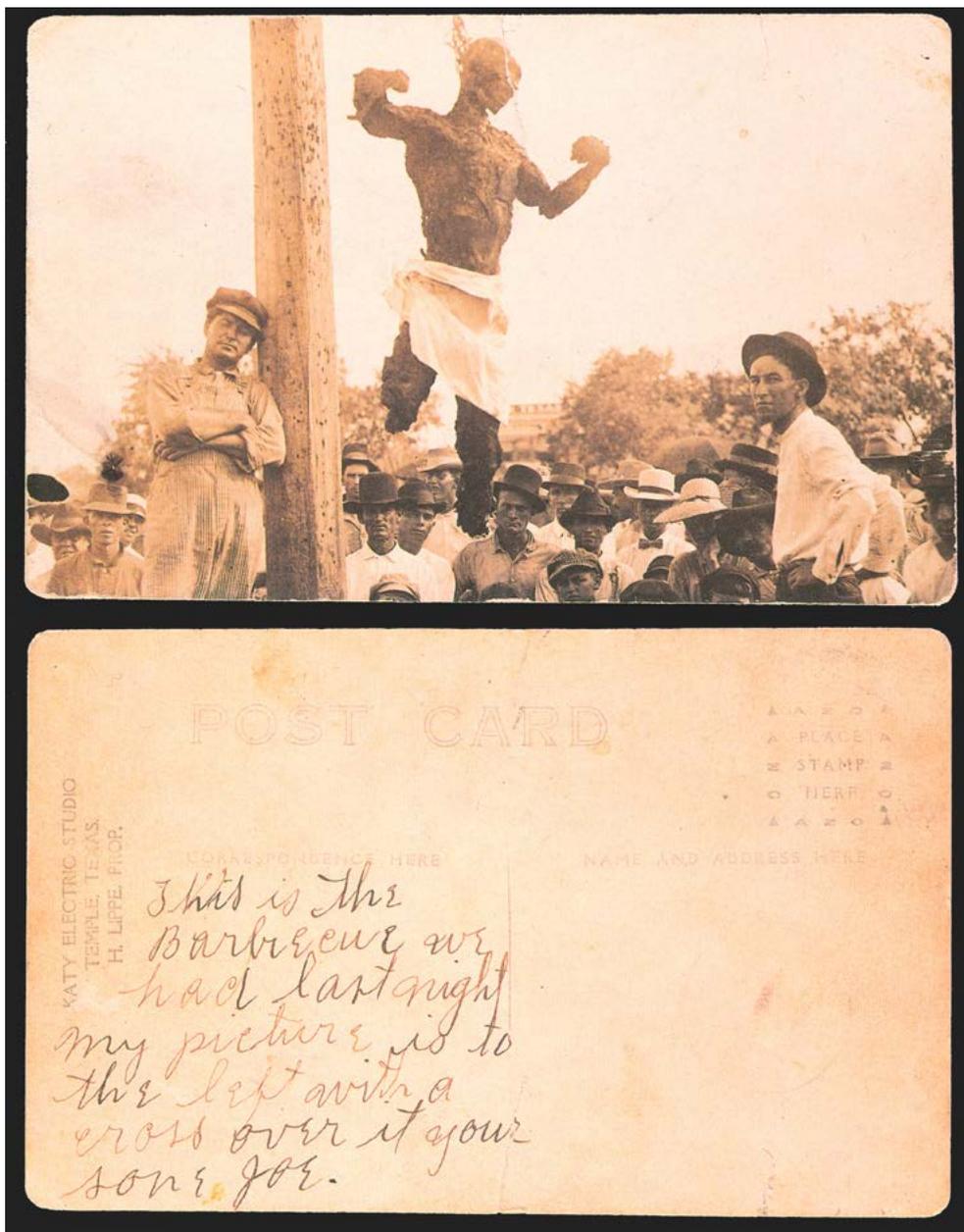
Semejante realidad no escapó a los ojos de algunos compositores que abrieron la senda de la protesta. El retrato de aquellos que tuvieron que abandonar el sur en dirección a las ciudades septentrionales fue recogido tanto por la cantante de blues tejana Maggie Jones en *Northbound Blues* (1925) como por Charles «Cow Cow» Daventport, quien plasmó el hastío de un afroamericano que dejaba atrás el sur y ponía rumbo al norte en *Jim Crow Blues* (1927). Aquellos que permanecieron y siguieron padeciendo la legislación segregacionista, proporcionaron argumentos a otros cantautores. Sirvan como ejemplo al respecto Huddie W. Ledbetter «Leadbelly», quien expresó su rechazo hacia la legislación segregacionista en *Jim Crow Blues* (1930), o el grupo Almanac Singers que, integrado por Woody Guthrie y Pete Seeger, hizo lo propio en *Jim Crow* (1942).

En este contexto, las agresiones contra la comunidad afroamericana constituían un pilar de la segregación y el odio racial. Entre 1898 y 1908, se produjeron ataques raciales en Wilmington, Nueva Orleans, Atlanta o Springfield. Al mismo tiempo, el linchamiento contra afroamericanos se extendió como método de intimidación e impartir justicia, por lo general después de un juicio. Entre 1882 y 1956, 4700 individuos fueron linchados en Estados Unidos, de los cuales un 80 % eran afroamericanos. La práctica llegó a estar tan extendida que incluso se emitían postales de tales acontecimientos (Wood, 2009, pp. 214-215).

El ámbito musical tampoco escapó a este tipo de prácticas discriminatorias y los cantantes afroamericanos vieron limitado su campo de acción en no pocas ocasiones. Por ejemplo, la organización Daughters of American Revolution censuró la actuación de Marian Anderson en abril de 1939 en el Constitution Hall de Washington, centro que administraban. En su lugar, la contralto filadelfiana realizó un concierto en el Lincoln Memorial. Ante 75 000 personas, la interpretación de Anderson se convirtió en alegato y protesta por los derechos civiles afroamericanos (Broadwater, 2015, pp. 42-46).

A pesar de estas prácticas, también existieron algunos recintos integrados racialmente como el neoyorkino Café Society<sup>2</sup>. En él actuaron durante la década de

<sup>2</sup> El Café Society fue un club nocturno abierto en Greenwich Village entre 1938 y 1948. En gran medida concebido como centro para el debate político y musical, no fue el primero en adquirir esta condición. En este sentido, podemos destacar Le Ruban Bleu y The Blue Angel, cabarets abiertos por Harold Jacoby, amigo personal del frentepopulista francés Leon Blum, y Cabaret TAC, fundado por asociaciones de ayuda a los republicanos españoles durante la Guerra



Postal emitida el 30 de julio de 1915 en Temple (Tejas) con la siguiente nota: «This is the Barbecue we had last night. My picture is to the left with a cross over it. Your son, Joe».

Fuente: <http://www.lyncingintexas.org/items/show/736> (9 de noviembre de 2020).

Civil. En ambos casos, el diálogo político se orientaba también hacia la crítica contra el ascenso del fascismo (Denning, 1996, p. 326).

1940 dos figuras del blues pioneras en la denuncia de la discriminación racial. La primera de ellas es Billie Holiday quien, a principios de 1939, recibió una propuesta para grabar una canción que tenía por título *Strange Fruit*. La interpretación tuvo lugar en junio de 1939 y entonó las siguientes palabras (Greene, 2007, pp. 59-61; Gourse, 1997, p. 25):

Southern trees bear strange fruit  
 Blood on the leaves and blood at the root  
 Black bodies swinging in the southern breeze  
 Strange fruit hanging from the popular trees.

Con esta obra, Billie Holiday denunciaba los cadáveres de afroamericanos que, linchados, colgaban cual fruta de los árboles sureños. Se trataba de una écfrasis con la que Holiday se convirtió en una de las pioneras a la hora de protestar musicalmente contra la violencia que padecía la comunidad afroamericana (Perry, 2013, pp. 449-474). *Strange Fruit* no era la primera canción protesta escrita en la historia, pero sí la primera en enviar un mensaje político tan explícito a la industria del entretenimiento.

La deslumbrante interpretación de *Strange Fruit* tuvo una recepción dispar. La audiencia del Café Society rompió a aplaudir, pero fuera del cabaret hubo quienes la percibieron como una composición de agitación y propaganda izquierdista. La revista *Time* no dudó en calificarla «propaganda musical de la N. A. A. C. P.»<sup>3</sup>, mientras que las mayores loas procedieron de la prensa progresista. A pesar de este éxito, la canción cayó en cierto desuso posterior (Margolick, 2000, pp. 9-10 y 50-55). Ello no fue óbice para que, en los años siguientes, otros compositores del momento realizaran denuncias similares a la ejercida por Holiday. En este sentido, Woody Guthrie compuso *Hangknot, Slipknot* (1944), obra que, sin la fuerza poética de *Strange Fruit*, resulta clarividente al denunciar lazos y nudos corredizos por doquier contra ciudadanos afroamericanos.

El segundo intérprete en pasar por el Café Society y denunciar a través de sus canciones la segregación racial fue Josh White, un cantante de múltiples estilos — en especial blues y cantos espirituales— y miembro del Partido Comunista Americano. Su crítica al régimen segregacionista se remonta a 1933, cuando compuso *Low Cotton*, obra en la que exponía las penurias que padecían los trabajadores negros que recogían algodón. Sin embargo, cuando White inició sus apariciones en el Café Society a finales de 1940, la coyuntura internacional le proporcionó nuevos argumentos. En 1941, el cantante surcarolinés publicó su tercer álbum con un título incendiario: *Southern Exposure: An Album of Jim Crow Blues*. En él, White incluyó hasta seis obras que, al mismo tiempo que trataban de potenciar el esfuerzo militar,

<sup>3</sup> *Time*, 12 de junio de 1939.

criticaban la segregación racial que dominaba la vida cotidiana estadounidense. Así, por ejemplo, su obra *Uncle Sam Says* denunciaba las diferencias raciales en el ejército estadounidense, posiblemente inspirado por las experiencias de su hermano menor William en el campamento militar de Fort Dix y abogando de manera nítida por un esfuerzo bélico integrado racialmente:

Got my long gov'ment letters, my time to go  
When I got to the Army, found the same old Jim Crow  
Uncle Sam says, «Two camps for black and white»  
But when trouble starts, we'll all be in that same big fight.

En la misma línea se expresaba *Defense Factory Blues*, en la que defendía una industria militar integrada para sus trabajadores. El resto de obras rechazaban la segregación en otros ámbitos: transporte, en el caso de *Jim Crown Train*; vivienda y acceso a las agencias de trabajo temporal como la WPA<sup>4</sup> en el marco del New Deal, en el caso de *Bad Housing Blues*; y condiciones laborales y recorte salarial en *Southern Exposure* y *Hard Time Blues*. A todas ellas, White añadió a finales de la contienda mundial *Free and Equal Blues*, *Freedom Road* y *Dorie Miller* (Wald, 2002, pp. 107-108). Mientras que White defendía una igualdad racial sanitaria que desterrara los tópicos sobre la salud de los afroamericanos en la primera de estas obras, en *Freedom Road*, obra escrita por su amigo Langston Hughes, White retomó la idea de unas fuerzas armadas integradas, al mismo tiempo que equiparaba la lucha por la libertad frente al nazismo con el rechazo a la segregación racial. Por último, White recogió la historia del marinero afroamericano homónimo en *Dorie Miller*. Perteneciente a la tripulación del USS Virginia, este cocinero abandonó los fogones del barco y abatió dos aviones nipones durante el ataque a Pearl Harbor. Condecorado por esta acción, Miller fue nuevamente destinado a las cocinas, lo que fue denunciado por White por cuanto recluía a funciones serviles a un héroe de guerra (Greene, 1943, pp. 112-114):

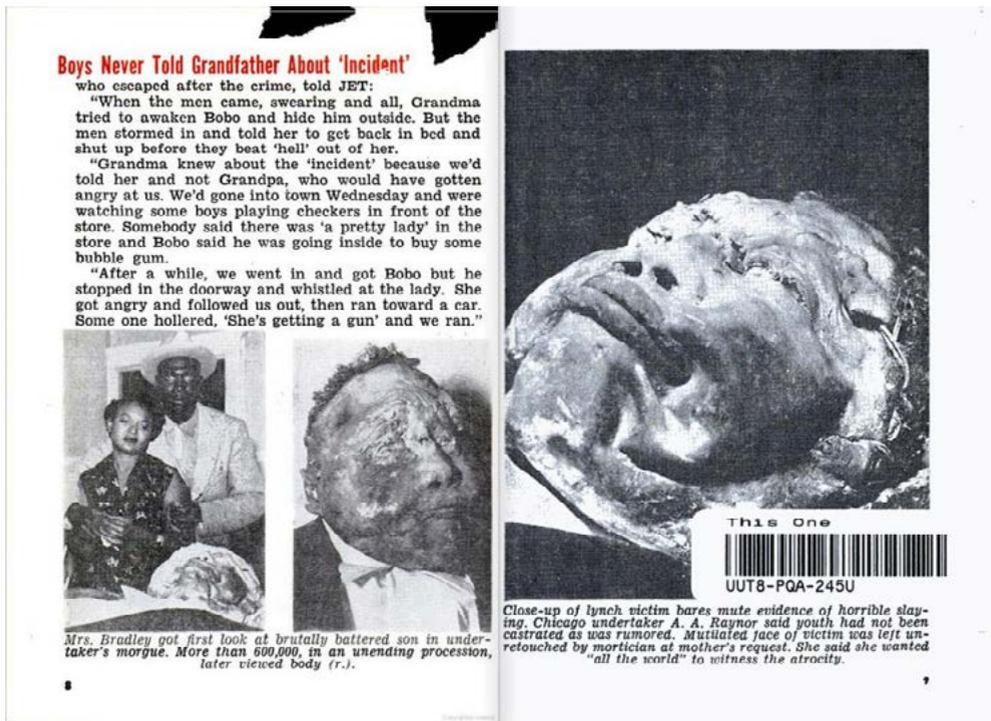
They found Dorie Miller, behind that great big Navy gun  
He made them wish they'd stayed in the land of the risin' sun (...)  
[Sent him] back to the messroom with the Navy Cross he'd won,  
They should have placed him right back behind that big navy gun.  
Now if we want to win this war and sink those U-boats in the tide,  
We've got to have black and white sailors fighting side by side.

---

<sup>4</sup> La Works Projects Administration era una las principales agencias del New Deal y su objetivo era proporcionar empleo a los estadounidenses, especialmente a través de trabajo en obras públicas.

A pesar de los avances realizados durante los mandatos de Franklin D. Roosevelt y Harry Truman para acabar con el régimen segregacionista en la industria militar, la violencia racial no remitió en diferentes puntos de la geografía estadounidense, siendo nuevamente los linchamientos uno de los ejemplos más flagrantes. En agosto de 1955, Emmett Till, un adolescente procedente de Chicago, visitó a sus familiares en Money (Misisipi). Durante estas vacaciones, fue acusado de piroppear a Carolyn Bryant, una mujer blanca cuyo marido, ayudado por su hermanastro, no dudó en linchar al joven afroamericano para a continuación arrojar el cadáver al río local. En el entierro siguiente, la madre de Till pidió que el ataúd no estuviera cubierto con el fin de mostrar a los medios de comunicación las condiciones en las que se encontraba el cadáver de su hijo.

Durante los años siguientes, varios cantautores recogieron este macabro episodio en canciones que abarcaban desde baladas folk, hasta música arraigada en la comunidad afroamericana como blues, jazz, cantos espirituales y góspel. Las primeras composiciones fueran elaboradas inmediatamente después del linchamiento con el objetivo de sensibilizar contra este tipo de ataques y movilizar a los oyentes a favor del movimiento de derechos civiles. De este modo, un primer tributo fue escrito por



Fuente: *Jet Magazine*, 15 de septiembre de 1955, pp. 8-9. Consultado en <https://rosaparksbiography.org/bio/emmett-till/> (1 de agosto de 2020).

Langston Hughes y Jobe Huntley apenas dos meses después del suceso. Su obra *The Money, Mississippi Blues* fue utilizada para recabar fondos para la N. A. A. C. P. En noviembre del mismo año, Aaron Kramer y Clyde R. Appleton, activistas del movimiento por los derechos civiles, escribieron la letra y partitura respectivamente de *Blues for Emmett Till*. También a finales de 1955, el grupo The Ramparts puso música a un poema escrito por A. C. Harris Bilbrew con el título de *The Death of Emmett Till*. En todas ellas, las letras inciden en la juventud e inocencia de Till para reforzar su condición de víctima frente a la violencia inherente al sistema segregacionista. De esta forma, se iniciaron dos relatos en torno a la figura del joven asesinado. Por un lado, las canciones expuestas acentuaban la condición de víctima de Till para convertirlo en un mártir del régimen segregacionista y, en consecuencia, justificar la lucha del movimiento por los derechos civiles, todo ello a pesar de que el propio Till no formaba parte de aquel. Frente a esta perspectiva, el sur incidía en Till como un violador sin educación a punto de mancillar la virginidad de una mujer blanca (Kolin, 2009, pp. 117-118).

Sin embargo, la composición más célebre sobre este acontecimiento estaba todavía por llegar. Siete años después del crimen, Bob Dylan tomó prestada una melodía a su amigo Len Chandler y puso letra a este episodio en *The Death of Emmett Till*. La obra fue interpretada por primera vez en febrero de 1962, en un acto benéfico del C. O. R. E. (Clinton, 2009, pp. 71-72; Hughes, 2009, pp. 44-46). Utilizando una tonalidad menor para proporcionar un ambiente tétrico a la canción, Dylan marcó diferencias con sus predecesores, ya que ponía el foco de atención sobre lo sucedido a partir del secuestro y linchamiento de Till. Primeramente, criticaba la violencia del acto en sí para a continuación, hacer lo propio con la justicia sureña ya que, en el juicio consiguiente, un jurado blanco sureño absolvió a los dos acusados (Riley, 1999, p. 49; Williams, 1990, pp. 45-46).

#### **4. LA EXTENSIÓN DE LA LUCHA POR LOS DERECHOS CIVILES: SITS-IN Y FREEDOM RIDERS**

Los cambios introducidos por Franklin D. Roosevelt y Harry Truman marcaron el principio de la erosión del régimen segregacionista. A partir de la contienda mundial, varios presidentes estadounidenses dieron pasos hacia una mayor integración racial al mismo tiempo que, diversas resoluciones judiciales, declaraban la segregación inconstitucional en determinados ámbitos como el transporte o la educación<sup>5</sup>. A pesar de ello, los estados sureños ignoraron estos dictámenes de manera

---

<sup>5</sup> En 1946, la Corte Suprema de EE. UU. dictaminó en el caso *Irene Brown v. Commonwealth of Virginia* que los autobuses públicos segregados eran inconstitucionales, algo que volvió a reiterar en el caso *Boynton v. Virginia* en 1960 (Jones, 1995, pp. 483 y 491).

continua, desencadenando la reacción de los activistas por los derechos civiles. De este modo, la década que acababa de comenzar, supuso la acentuación de la lucha por los derechos civiles (Reed, 2005, pp. 7-10).

Esta intensificación suponía un salto en las acciones de los activistas del movimiento por los derechos civiles quienes, por otra parte, constataban una progresiva coordinación en sus protestas contra la legislación segregacionista. En palabras de Bernard Lafayette, se trataba de «percutir contra el corazón del Sur segregacionista», poniendo en cuestión dicho sistema de manera pacífica y generando una respuesta desmedida que lo deslegitimara (Lafayette, 2008, p. 10). De este modo, Claudette Colvin y Rosa Parks se negaron a ceder sus asientos de autobús en Montgomery (Alabama) en 1955, lo que fue seguido un año después de un boicot a la empresa de transporte de la ciudad que practicaba la diferenciación de razas (Hendrickson, 2005, pp. 287-288). En febrero de 1960, cuatro estudiantes realizaron la primera sentada —*sit-in*— contra la segregación en un restaurante del centro comercial Woolworth en Greensboro (Carolina del Norte). En mayo del año siguiente, trece activistas, gran parte de ellos perteneciente al C. O. R. E., protagonizaron el primero de varios trayectos que, denominados como Viajes por la Libertad, desafiaban la segregación en desplazamientos interestatales. La protesta, que debía cubrir el recorrido entre Washington D. C. y Nueva Orleans (Luisiana), encontró resistencia en varios estados sureños<sup>6</sup>.

#### 4.1. *Las protestas cantadas*

Estas acciones de protesta contaron en no pocas ocasiones con la interpretación de obras musicales cuyos orígenes se remontaban a cantos góspel. Estas piezas, popularizadas entre las comunidades afroamericanas segregadas, se elevaban a la categoría de rasgo identitario, ya que trazaban en el horizonte un objetivo a conquistar, al mismo tiempo que retrataban las condiciones de la protesta. De manera paulatina, estas composiciones se propagaron gracias a una infraestructura de difusión que se sustentaba en la interacción entre activistas y en la cooperación de cantautores folk, todo lo cual consagraba y reforzaba los lazos de unión durante los actos de desobediencia (Spener, 2016, pp. 118-121). En este sentido, la ya aludida *We Shall Overcome* constituye uno de los ejemplos más clarividentes. La obra había reconfigurada en los alrededores del Folk Highlander de Tennessee y fue difundida por Rosa Parks y Martin Luther King después de sus respectivas visitas a dicho centro en 1955 y 1957. No obstante, ¿donde residía la fuerza de esta melodía? Tres

<sup>6</sup> A pesar de esta protesta, existían precedentes relativamente aislados: el llamado Journey of Reconciliation, llevó a varios activistas en abril de 1947 desde Washington D. C. hasta Durham (Carolina del Norte). Del mismo modo, algunas *sit-in* esporádicas habían tenido lugar en Alejandría (Virginia, 1939), Chicago (1942), San Luis (1949) y Baltimore (1952), todas ellas espoleadas por el C. O. R. E. (Arsenault, 2006, pp. 2-53; McWhorter, 2008, pp. 66-68).

razones justifican el éxito de letra. En primer lugar, el sujeto colectivo *we* -nosotros- enunciaba la fuerza del grupo; en segundo lugar, *shall* supone una promesa de futuro mejor después de un presente repleto de penalidades; por último, *overcome* advertía la capacidad de resistencia y desafío frente a aquéllas (Lynskey, 2011, pp. 33-50). Junto a ella, otras canciones aludieron a protestas concretas como las acciones de los jinetes por la libertad y las sentadas, siendo tarareadas durante las mismas. Entre las primeras, podemos destacar *Buses Are A Comin', Oh Yes* o *Hallelujah I'm A-Travelin'*, y entre las segundas, cabe señalar *I'm Gonna Sit at the Welcome Table*:

I'm gonna sit at the welcome table,  
I'm gonna sit at the welcome table one of these days (...)  
I'm gonna get my civil rights,  
I'm gonna get my civil rights one of these days, Hallelujah!

Como podemos observar, la canción plantea un doble objetivo a conseguir: de manera inmediata, acceder al servicio en las mesas de los restaurantes reservadas para blancos en las que los afroamericanos se sentaban en desafío a las Leyes Jim Crow; a largo plazo, alcanzar la igualdad de derechos civiles. En la misma línea se utilizó *We Shall Not Be Moved*. Antiguo himno sindicalista, esta canción fue interpretada por estudiantes durante unas protestas contra la segregación racial en Talladega (Alabama) en abril de 1962. Al negarse aquellos a disolver la manifestación, la obra se recicló y adquirió un significado de resistencia pacífica favorable a los derechos civiles. A estas composiciones, cabe añadir *Ballad of the Student Sit-ins*, en la que se constata la fiebre de sentadas que llevó la protesta a otras 150 ciudades sureñas y a 5000 activistas a cárceles de la región (Carawan y Carawan, 1992, pp. 20-40, 50 y 54):

From Mobile, Alabama to Nashville, Tennessee,  
From Denver, Colorado to Washington D. C.,  
There rose a cry for freedom, for human liberty  
Oh, come along my brother and take seat with me.

Ahora bien, si los activistas del C. O. R. E. y otras agrupaciones similares constituían la infantería de choque del movimiento por los derechos civiles en el sur, grupos como S. N. C. C. Freedom Singers eran su artillería musical. El cuarteto integrado por Cordell Reagon, Ruth M. Harris, Bernice J. Reagon y Charles Neblett tenía como cometidos tanto educar a la comunidad afroamericana sobre sus derechos y libertades como acompañar las campañas de activistas antisegregacionistas en el sur. Esta tarea fue ejecutada a través de una serie de composiciones que no solo retrataban las acciones de protesta en sí, sino que pregonaban la voluntad de acción y la disposición al sacrificio. En otras palabras, las canciones constataban el riesgo que asumían los manifestantes de dar con sus huesos en cárceles sureñas por llevar

a cabo este tipo de acciones de resistencia. De este modo, la represión y los encarcelamientos fueron anunciadas en obras como *Governor Wallace* y *Keep Your Eyes on the Prize*, las cuales incluían una moraleja. Las detenciones no debían distraer del fin último de la protesta: quebrar el régimen segregacionista:

So governor Wallace, oh yeah  
 You never can jail us all  
 Governor Wallace, oh yeah  
 Segregation is bound to fall.

#### 4.2. Cuando las protestas inspiran

La acción de esta vanguardia musical no pasó inadvertida en otras regiones del país y un número creciente de cantautores folk e intérpretes secundaron el movimiento por los derechos civiles y sus protestas. La difusión de los cantos de protesta desde el centro educativo de Highlander, la mayor coordinación entre las células de activistas que intercambiaban tácticas de resistencia y composiciones y la adhesión de prominentes artistas de la comunidad afroamericana al movimiento, acabaron por resultar decisivos en este proceso. Entre estos artistas, encontramos a autores de música góspel como Odetta, Mahalia Jackson o Harry Belafonte, pero también otros cantantes más eclécticos como Chuck Berry o Nina Simone, representantes del jazz como John Coltrane y Art Blakey y del soul como Marvin Gaye (Fernández Ferrer, 2007, p. 34).

Al mismo tiempo, desde el barrio neoyorkino de Greenwich Village, entonces lugar de encuentro de cantautores folk, varios intérpretes como Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez o Phil Ochs apreciaron una injusticia en la coyuntura racial y secundaron la protesta incorporando la cuestión a sus composiciones. Uno de los métodos para llevarlo a cabo consistió en incluir situaciones concretas que, habiendo sido generadas por la discriminación racial, habían concluido de manera dramática. Uno de los primeros en tomar esta senda fue el dúo formado por la voz de Bill McAdoo y el banjo de Pete Seeger, como quedó acreditado en *I Don't Want No Jim Crow Coffee* (1960), obra que rechaza la violencia y las prácticas diarias del régimen segregacionista a través de una mención a dos ejemplos concretos: la protesta de los Cuatro de Greensboro y el linchamiento de Mack Parker, un joven afroamericano que había sido acusado de violar a una mujer blanca encinta y que, tres días antes de comenzar el juicio, fue secuestrado y ejecutado por una muchedumbre en Pearl River (Misisipi). En esta línea, también debemos referenciar la obra *If You Miss Me at the Back of the Bus*, obra escrita por Charles Neblett y grabada por Pete Seeger. En ella, el líder de los S. N. C. C. y el cantante neoyorkino denunciaron en primera instancia las restricciones que experimentaban los afroamericanos en el transporte.

Sin embargo, una lectura más detallada incluye una referencia a la localidad de Cairo (Illinois), en la que un joven afroamericano vio impedido su paso a la piscina municipal y al acudir al río de la localidad en su lugar, murió ahogado en verano de 1962. Con esta inclusión, Neblett y Seeger se posicionan a favor de la campaña de desegregación de lugares públicos que la S. N. C. C. había llevado a cabo en dicha localidad (Martín, 2004, p. 25).

Otros autores denunciaron por igual el régimen segregacionista, optando por encumbrar a los Jinetes por la libertad y a todo aquel que se resistía a aceptar la división racial en el transporte. Así lo hizo, por ejemplo, Marilyn Eisenberg en *Freedom, Freedom Riders (Broadside, 2, 1962, p. 2)*. Publicada en 1961, esta obra recoge el recorrido de los Jinetes por la libertad, desde la compra de su billete de autobús hasta su hipotético juicio por «alterar el orden público» en el sur. Por su parte, las acciones de resistencia de Rosa Parks y el consiguiente boicot a la compañía de autobuses segregacionista también quedaron retratados en *The Ballad of Momma Rosa Parks* de Tom Glazer y en *Walk on Alabama*, del dúo integrado por Bill McAdoo-Pete Seeger. Finalmente, otro tanto fue realizado por Phil Ochs, quien también aportó varias canciones que reflejaban los viajes por la libertad, de las cuales constataremos dos: *Going Down to Mississippi* y, sobre todo, *Freedom Riders*, obra en la que Ochs ensalza la figura de Jimmy Farmer, uno de los organizadores del viaje acaecido en 1961:

They board a bus in Washington D. C.  
to enter a state half slave and half free  
the wheels hummed a song and they sang along  
the song of liberty, the song of liberty  
Jimmy Farmer was a hard fightin' man  
Decided one day that he had to make a stand  
He led them down to slavery town. (*Broadside, 18, 1962, p. 3*).

## 5. EL SUR CREA MÁRTIRES, LA MÚSICA LOS HACE INMORTALES

La emisión de las sentencias judiciales que desautorizaban el sistema racial en los estados sureños llegó acompañada de una extensión de la protesta afroamericana para presionar por su cumplimiento. La segregación racial, por lo tanto, tenía los días contados, más aún con la promulgación de la Ley de Derechos Civiles en 1964 y de la Ley de Derecho al Voto un año después. Mientras que la primera prohibía la discriminación de empleo y en lugares públicos por motivos de raza, color, sexo u origen nacional, la segunda garantizaba el derecho al voto de la comunidad afroamericana a través de un censo. Además, se suprimía la financiación a cualquier institución que apoyara el régimen segregacionista. Sin embargo, los estados

meridionales se mostraron de nuevo reticentes a la aplicación de esta legislación, al considerarla una intromisión en su modelo de vida y en las competencias estatales que lo regían. Como resultado, aparecieron grupos supremacistas blancos como los Consejos de Ciudadanos Blancos, que pretendían velar por el mantenimiento de la segregación e intimidar, a través incluso de la violencia, a la comunidad negra para evitar que ejerciera sus derechos.

Desde que se promulgaran los primeros fallos judiciales, la resistencia sureña no hizo más que incrementarse. A principios del segundo mandato de Eisenhower, esto es, en 1956, apenas un 12 % de los distritos escolares sureños habían sido integrados (Jones, 1991, p. 491). El punto crítico se alcanzó en septiembre de 1957, cuando el gobernador Orval Faubus y la Guardia Nacional de Arkansas impidieron la entrada a varios estudiantes afroamericanos a un instituto en Little Rock. A Eisenhower no le tembló el pulso ante el desafío segregacionista y no solo colocó a la Guardia Nacional bajo autoridad federal, sino que envió a la 101.<sup>a</sup> División Aerotransportada para escoltar a los estudiantes. Desde entonces, el episodio quedó repetidamente recordado en diversas piezas musicales que expresaban su rechazo hacia el desacato sureño. En *State of Arkansas (My Name Is Terry Roberts)*, Pete Seeger inmortalizó a Terrance Roberts, uno de los Nueve estudiantes de Little Rock, al tiempo que denunciaba sus dificultades en acceder al recinto educativo. Por su parte, en su obra titulada *Original Faubus Fables* —«Las mentiras de Faubus»—, Charles Mingus cargó las tintas contra el gobernador sureño. Junto a ellos, el grupo Staple Singers se cuestionó las razones para semejante odio racial en *Why? (Am I Treated so Bad)*. De este modo, los acontecimientos de Arkansas dieron paso a un manantial de composiciones que, durante los años siguientes, retratarían los episodios y tensiones derivados de la resistencia sureña a poner fin a la segregación racial.

### 5.1. La segregación: entre la generalización y la caricatura

Una de las primeras formas en que los cantautores de la década de 1960 se acercaron al régimen segregacionista fue a través de la caricaturización. Muchos de ellos componían a ciegas, ya que por miedo o por distancia, nunca habían visitado los estados meridionales que denunciaban. En consecuencia, la imagen que recibían de aquellos procedía de los medios de comunicación, lo que, paradójicamente, podía generar cierta desinformación sobre la cuestión.

Phil Ochs, cantautor tejano afincado en Nueva York, dejó constancia de la segregación racial en su obra *Coloured Town*. En ella, Ochs critica la segregación racial y los hábitos que imponía en la vida diaria, sin detallar o proporcionar nombres propios y acontecimientos concretos. Esta generalización se lleva a cabo a través de la descripción de determinados estereotipos sobre los trabajos desempeñados por la comunidad negra —servicio doméstico— y sobre el uso de servicios diferentes

–carreteras, transporte– para ambas comunidades. Por último, el compositor de El Paso evita reducir la segregación racial a un mero asunto sureño, para denunciarlo como un mal presente en todo el país:

Come let's open all the doors  
From Birmingham to Harlem's ground  
From Jackson to Chicago's shores  
Let's take a look at coloured town  
Coloured town.

## 5.2. *James Meredith llega a Oxford Town*

Los incidentes acaecidos en Little Rock en 1957 no fueron sino el inicio de un rosario de choques entre gobierno federal y autoridades estatales para aplicar las sentencias judiciales y leyes que asfixiaban a la segregación racial. Durante los siguientes años, se repitieron escenas similares en el Sur profundo. En octubre de 1962, el estudiante James Meredith vio impedido su acceso a la Universidad de Misisipi por el gobernador Ross Barnett. El presidente John F. Kennedy envió agentes federales que obligaron a Barnett a cumplir la integración de Meredith y en el encuentro siguiente, segregacionistas dirigidos por el general Edwin Walker provocaron disturbios en los que fallecieron dos personas, lo que provocó el arresto de este último (Eagles, 2009, pp. 1-53; Bryant, 2006, pp. 60-71)<sup>7</sup>.

Un año después, tuvo lugar una situación similar cuando los estudiantes Vivian Malone y James Hood fueron vetados en la Universidad de Alabama por el gobernador George Wallace. De nuevo, el presidente John F. Kennedy recurrió a la prerrogativa presidencial que ponía a la Guardia Nacional —hasta entonces en manos del gobernador—, bajo mando presidencial, con el fin de que garantizaran su acceso y el cumplimiento de la integración educativa.

Las noticias sobre estos sucesos no tardaron en llegar al resto del país y varios cantautores folk se hicieron eco de ellas, introduciéndolas en repertorios interpretados, por ejemplo, en los festivales musicales de Newport en los veranos de 1963 y 1965, en las reuniones celebradas en Greenwich Village o en varios encuentros en campus universitarios. Una de las primeras composiciones al respecto fue realizada de nuevo por Phil Ochs quien, en su obra *Ballad of Oxford Town (Meredith)*, recoge el episodio de James Meredith<sup>8</sup>. La composición abunda en referencias tanto al gobernador Ross Barnett como a las masas sureñas, retratadas como turbas

---

<sup>7</sup> Los disturbios son conocidos como «Ole Miss Riots of 1962», donde «Ole» es sinónimo de «Old».

<sup>8</sup> *Oxford Town* alude a la ciudad de Oxford, donde se ubica la Universidad de Misisipi.

furibundas y llenas de odio racial que impiden el progreso de la región. De esta manera, Ochs acentúa el papel de víctima de Meredith dentro del opresivo régimen segregacionista:

I'll sing you a song about a southern town where the devil had his rule  
When Marshalls faced an angry mob to send one man to school  
His name was Jimmy Meredith. (*Broadside*, 15, 1962, p. 1).

A pesar del abundante repertorio elaborado por Phil Ochs, este no fue el único en criticar las respuestas llevadas a cabo por los segregacionistas contra las medidas federales que trataban de limitarla. En esta línea, Bob Dylan constituye otro ejemplo de cantautor de música folk al servicio del cambio social. Desde sus inicios, Dylan no había dudado en denunciar las injusticias sociales en sus canciones. Sin embargo, su conversión a la lucha por los derechos civiles se produce de manera un tanto tardía e influenciado por su noviazgo con la activista Suze Rotolo. Desde 1962, el cantautor de Minnesota incrementó su presencia en actos de asociaciones por los derechos civiles y en verano de 1963, por ejemplo, participó en la marcha sobre Washington, al mismo tiempo que incrementó sus contactos con los Freedom Singers de la S. N. C. C., con quienes llegó a actuar en el festival de Newport. A partir de entonces, sus credenciales y compromiso como adalid del movimiento quedaron reforzadas por su creciente producción musical<sup>9</sup> en contra de la segregación racial (Hughes, 2009, pp. 44-49).

Ello se tradujo en un repertorio en el que Dylan exploraba las canciones por la libertad al mismo tiempo que escribía varias obras acusadoras que retrataban los últimos incidentes que el país había atravesado. En la narración que Dylan ofrece, las víctimas desempeñan un papel primordial, siendo inmediatamente después objeto de sus diatribas los jueces e instituciones sureñas, de los cuales desconfía. Esta línea de argumentación se aprecia en *Oxford Town* (*Broadside*, 17, 1962, p. 5), obra con la que rinde tributo tanto al estudiante James Meredith como a las dos víctimas mortales que los disturbios segregacionistas produjeron después de la admisión de aquel en la universidad. Si bien Dylan no menciona abiertamente a Meredith, la alusión a un joven afroamericano cuya asistencia al campus universitario de Oxford Town provocó disturbios raciales no deja lugar a dudas. De esta forma, Dylan conecta racismo y violencia de una manera muy explícita, afirmando que la violencia que siguió a la asistencia de Meredith a la Universidad de Misisipi se debía únicamente al color de su piel. Por lo demás, la obra no profundiza en las causas del racismo ni denuncia la

<sup>9</sup> Algunas de estas canciones recogen la tradición góspel —*Ain't Gonna Grieve*, *Paths of Victory* y *Train A-Travelin'*— o el canto espiritual —*Blowing in the Wind*— y pretenden enardecer a las masas a través de un rechazo a cualquier aflicción o miedo en lo que a la defensa de los derechos civiles se refiere.

injusticia del régimen segregacionista, pero concluye con una petición al gobierno federal de investigar los acontecimientos sin dilación. Por consiguiente, en esta ocasión Dylan simplemente relata unos hechos con el objetivo de que la audiencia se sienta avergonzada (Taylor e Israelson, 2015, p. 56; Heylin, 2009, pp. 107-109).

El episodio de James Meredith atrajo la atención de más cantautores una vez superado el verano de 1962. Al respecto podemos constatar otras seis canciones que recogen este suceso. Algunas de ellas, se centran en criticar al gobernador Ross Barnett y al general Edwin Walker como culpables de los disturbios que siguieron a la entrada de Meredith en la universidad. Son los casos de *Ross Barnett* de Carl Stein, en la que el autor critica la obsesión racial del gobernador y la erosión de los derechos humanos que ello supone; de *Talking Ole Miss*, obra en la que Gene Greenblath define a Barnett como un racista testarudo; y de *The State of Mississippi*, composición de Richard E. Peck que prácticamente olvida a Meredith y pone el foco de atención sobre la masa segregacionista, la cual es retratada como un grupo de *red necks* violentos capitaneados por Barnett y Walker. Otras obras como *James Meredith* de Julius Kogan y *Ballad of James Meredith* de Bruce Jackson se aproximaron a estos acontecimientos a través de la figura del estudiante afroamericano, destacando su valentía y soledad para desafiar las Leyes Jim Crow (*Broadside*, 16, 1962, pp. 3-7). Por último, hubo quienes se aproximaron a la cuestión desde una perspectiva burlesca. Fieles al estilo repleto de sátira que le había caracterizado a la hora de criticar la actualidad estadounidense, The Chad Mitchell Trio compuso *Alma Mater*. En ella, este grupo de música folk dejó de lado la figura de Meredith, prefiriendo condenar los disturbios de «Ole Miss» y parodiar las condiciones educativas del segregacionismo. En última instancia, los autores proporcionaban un argumento hiriente para el orgullo sureño: semejantes algaradas supondrían una lacra en el legado de una universidad de reconocido prestigio.

Las actividades de James Meredith no concluyeron con su tránsito por el campus de Oxford Town y durante los años siguientes, el estudiante continuó su labor como activista por los derechos civiles. En junio de 1966, mientras organizaba la Marcha contra el Miedo, Meredith fue atacado por James Aubrey Norvell, un francotirador que casi logró segar su vida. El estupor que provocó el atentado fue recogido por J. B. Lenoir en su obra *Shot on James Meredith*, en la cual el guitarrista instó al presidente Lyndon B. Johnson a tomar acciones contundentes para frenar la violencia segregacionista.

### 5.3. Una carta para Ross Barnett

Los acontecimientos del otoño de 1962 desplazaron el foco de atención hacia el sur de los Estados Unidos, atrayendo a un creciente número de activistas por los derechos civiles que eran vistos con hostilidad por los sureños. Uno de estos activistas fue William L. Moore, un veterano de la Segunda Guerra Mundial convertido en

funcionario de correos y miembro del C. O. R. E. Moore se propuso caminar las casi 400 millas que separaban Chattanooga (Tennessee) y Jackson (Misisipi) para entregar una carta en la que solicitaba la integración racial al gobernador Ross Barnett. Sin embargo, el cartero fue asesinado por el Ku Klux Klan en abril de 1963 (Stanton, 2003).

El trágico episodio fue retratado en tres composiciones a lo largo de este mismo año. Don West arregló *Ballad for Bill Moore* (*Broadside*, 26, 1963, p. 2) y Pete Seeger hizo lo propio en *William Moore The Mailman*, obra en la que encumbra la figura del cartero, no tanto centrándose en su periplo como en el mensaje de «paz, amor y hermandad» que le costó la vida (*Broadside*, 28, 1963, p. 6).

Por su parte, en su obra *William Moore*, Phil Ochs abordó el suceso a través de tres ideas. En primer lugar, ensalza la trayectoria del cartero, al que convierte en héroe de los derechos civiles por su condición de víctima de la violencia segregacionista; en segundo lugar, critica el asesinato por parte de un sujeto colectivo, en este caso una sociedad sureña cómplice en tanto que apoya la segregación; y, por último, se mofa de la sinceridad del fervor religioso de los estados del Cinturón bíblico, toda vez que permite semejantes acciones violentas:

Remembering the time in World War Two  
And the South Pacific Island that he knew (...)  
And they shot him on the Alabama road  
Forgot about what the Bible told  
They shot him with that letter in his hand  
As though he weere a dog and not a man  
And they shot him on the Alabama road (*Broadside*, 28, 1963, p. 4).

#### 5.4. La muerte de Hattie Carroll

La segregación racial no solo condicionó a la población afroamericana en la esfera pública, sino también en la imposición de unas condiciones laborales draconianas. Las prácticas discriminatorias educativas se traducían en la ausencia de estudios secundarios, lo que a la postre lastraba las posibilidades laborales de muchos afroamericanos adultos. Este déficit colocaba a no pocos afroamericanos al servicio de blancos para desempeñar labores agrarias o domésticas que requerían escasa capacitación. Uno de ellos fue Hattie Carroll, una madre de diez hijos que trabajaba como criada en un hotel de lujo de Baltimore (Maryland). En febrero de 1963, un joven plantador de tabaco de la región llamado William Zantzinger agredió con su bastón a Hattie Carroll y a otros dos criados del hotel, causándole la muerte a Carroll ocho horas después. Como resultado, Zantzinger fue condenado a seis meses de prisión por homicidio involuntario y asalto, con atenuante por consumo de alcohol. La noticia fue recogida por la prensa local, en particular en un texto escrito por el periodista Roy H. Wood que contó con cierta difusión en la época.

## Rich Brute Slays Negro Mother of 10

By ROY H. WOOD

BALTIMORE — Mrs. Hattie Carroll, 51, Negro waitress at the Emerson Hotel, died last week as the result of a brutal beating by a wealthy socialite during the exclusive Spinners' Ball at that hotel. Mrs. Carroll, mother of 10 children, was the deacon of the Gibbs Memorial Church. She died in the hospital where she had been taken after being felled from blows inflicted by William Devereux Zantzinger, 24, owner of a 600-acre tobacco farm near Margisboro, Md.

Mrs. Carroll was one of two waitresses whom Zantzinger struck with a wooden cane at the society affair. He first struck at Mrs. Ethel Hill, 30, Negro waitress who was cleaning a

table near him, then, without being restrained by any of the other members of the social register present at the white-tie affair, he strode to the bar and rained blows on the head and back of Mrs. Carroll who was working there. The cane was broken in three pieces.

At this point other hotel employees called the police.

Mrs. Carroll was taken to the hospital, where she died from internal hemorrhages.

As police were taking Zantzinger down the stairs from the ballroom, his wife, one of the socially prominent Duvall family, leaped from the landing and struck a policeman, who had to be hospitalized with a leg injury.

A Negro bellman at the hotel reported that earlier in the eve-

ning, Zantzinger struck him across the buttocks with his cane.

Zantzinger's father is a member of the state planning commission in Maryland. Others of his relatives in the Devereux family are prominent in politics here.

The judge who released Zantzinger on bond has already permitted his attorney to claim that Mrs. Carroll died indirectly as a result of the attack rather than directly.

There is speculation here that attempts will be made to get Zantzinger off with a slap on the wrist.

Recently a "cat burglar" caught in the wealthiest section here, Guilford, received a 99-year sentence. He never once committed violence.

Fuente: *Broadside*, nº 23, marzo de 1963, p. 5.

Apenas un mes después del asesinato, el cantautor Don West puso letra a una música compuesta por su hija Hedy y calificó el suceso como un crimen racial y de clase. La tonada sirve para poner el foco de atención sobre la condición humilde de la víctima, a la cual define como una trabajadora honesta:

A story of a brutal murder,  
Done by a rich and powerful man,  
Who beat to death a maid of colour,  
With stylish cane held in his hand. (*Broadside*, 23, 1963, p. 5).

Un año más tarde, esta canción y la noticia redactada por Wood llegaron a manos de Bob Dylan, quien montó en cólera y se propuso componer una obra al respecto. En *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (*Broadside*, 43, 1964, p. 1), Dylan unió los conceptos de raza e injusticia social. Los contenidos líricos de la obra rebosan un vocabulario típicamente afroamericano, con lo que Dylan empuja a la audiencia hacia dos conclusiones: la criada es afroamericana, lo cual nunca menciona explícitamente; y la muerte fue causada por la agresión (Taylor *et al.*, 2015, pp. 99-100; Heylin, 2009, 161-167). Por lo demás, la denuncia de Dylan va más allá de la realizada por West y crítica el sistema judicial por la condena impuesta a Zantzinger. En esta ocasión, por lo tanto, su vehemente denuncia de injusticia se centra en las diferencias sociales entre víctima y agresor —género, clase, edad y raza— (Brown, 2004, pp. 42-43).

### 5.5. El asesinato de Medgar Evers

A pesar de que la Decimoquinta Enmienda garantizaba desde 1870 que los gobiernos de Estados Unidos no podían impedir a un ciudadano votar por razones

de raza, color o condición previa de esclavitud, el ejercicio del derecho al voto era obstaculizado constantemente no solo por la legislación Jim Crow, sino también por las autoridades estatales sureñas y los propios ciudadanos del sur (Jones, 1995, pp. 491-492). En algunos lugares de esta región, estos recurrieron a la violencia para disuadir a la población afroamericana de ejercer el derecho al voto. Como resultado, los porcentajes de participación afroamericana eran minúsculos en las citas electorales en los estados meridionales. A principios de la década de 1960, solo 156 de los 15 000 negros con derecho a voto en el condado de Dallas (Tejas) se habían registrado con éxito, es decir, apenas 1,5 % del total (Lafayette, 2013, p. 7). Por su parte, los porcentajes oscilaban entre el 1 y el 13 % en varios condados de Misisipi en 1962, habiéndose incrementado hasta un 23 % en el mejor de los casos dos años después (Morrison, 1987, p. 49). Ante esta situación, organizaciones como la N. A. A. C. P. redoblaron sus esfuerzos para inscribir a la población afroamericana en el registro electoral. Sin embargo, ello suponía convertirse en objetivo de la violencia segregacionista. En este sentido, el ejemplo más notorio fue el de Medgar Evers, un veterano de la Segunda Guerra Mundial y activista de la N. A. A. C. P. que resultó asesinado en Jackson (Misisipi) en junio de 1963 por Byron De La Beckwith, un miembro del Consejo de Ciudadanos Blancos de la localidad.

El asesinato de Evers conmocionó al país y rápidamente atrajo la atención de diversos cantautores, que dejaron constancia de la tragedia a través de varias composiciones. Uno de los primeros en hacerlo fue Bob Dylan en su obra *Only a Pawn in Their Game*. La canción está compuesta de forma apresurada, como demuestra el escaso trabajo de documentación sobre el asesino realizado por Dylan. Sin embargo, esta pieza no es una simple loa al activista asesinado o una diatriba contra la violencia racial sureña. En primera instancia, Dylan analiza los conceptos de clase, poder y raza en el sur. Desde la segunda estrofa, el cantautor explora la idea del racismo arraigado en las elites sureñas contra los afroamericanos. En consecuencia, Dylan no culpa a De la Beckwith de la acción, sino que pone el foco de atención sobre las elites económicas y políticas sureñas. Para Dylan, el asesino no sería más que un peón de aquellas, como bien indica el título de la obra. El argumento clasista de Dylan se aprecia en sus constantes referencias —hasta en tres ocasiones— a los «pobres sureños» —«poor White»— y cómo estos escondían su identidad en el Ku Klux Klan. De este modo, los «sureños pobres» aparecen retratados como víctimas de un racismo institucionalizado y adoctrinados en un odio irracional hacia los afroamericanos (Browning, 2004, p. 110; Boucher, 2004, p. 158). Sin embargo, Dylan yerra el tiro en esta ocasión, ya que De la Beckwith gozaba de buenos contactos con las elites del estado, con el K. K. K. y no padecía dificultades económicas (Heylin, 2009, pp. 144-145).

El ejemplo de Dylan fue imitado por varios cantautores que, entre finales de 1963 y principios de 1964, abordaron la cuestión desde diferentes perspectivas. Algunos elevaron al activista a la categoría de mártir. Este fue el caso de Malvina Reynolds en *It Isn't Nice (Broadside, 43, 1965, p. 3)* o de Phil Ochs en *Too Many Martyrs*

(*The Ballad of Medgar*). En esta composición, el cantautor tejano no solo veneraba la figura del activista, sino que también recordaba de forma explícita a Emmett Till y de manera tácita a todos aquellos que habían sido linchados y asesinados:

In the state of Mississippi many years ago,  
A boy of 14 years got a taste of southern law (...)  
His name was Medgar Evers and he walked his road alone  
Like Emmett Till and thousands more whose names we'll never know  
They tried to burn his home and they beat him to the ground  
But deep inside they both knew what it took to bring him down (...)  
While we waited for the future for freedom through the land  
Thee country gained a killer and the country lost a man. (*Broadside*, 29, 1963, p. 2).

Otros como Tom Paxton se centraron en describir el asesinato del activista en su melodía *Death of Medgar Evers* (*Broadside*, 31, 1963, pp. 4-5), mientras que Randall Wilburn prefirió constatar la lucha de Evers para alcanzar sus derechos y su oposición a un K. K. K. que le había amenazado en repetidas ocasiones, en su canción *Medgar Evers* (*Broadside*, 43, 1965, p. 9). Por su parte, Judy Collins compuso *Medgar Evers Lullaby* a modo de arrullo para el hijo huérfano del activista.

Por último, la cantante afroamericana Nina Simone también mostró su indignación hacia lo sucedido en su obra *Mississippi Goddam*. La artista de Carolina del Norte era, tal y como indica en su autobiografía, una ferviente activista de los derechos civiles: «It was dedicated to the fight for freedom and the historical destiny of my people. I felt pride when I thought what we were all doing together» (Simone, 1991, pp. 90-91). Y así lo constató en una canción cuyo título se refiere al Estado de la Magnolia, pero en la que Simone realiza un recorrido por diversos episodios violentos protagonizados por los segregacionistas hacia los afroamericanos en todo el sur, entre los cuales se encuentra la muerte de Medgar Evers. Enumerados uno tras otro, estos ataques son utilizados por Simone para expresar su rechazo hacia la violencia segregacionista:

Alabama's got me so upset  
Tennessee makes me lose my rest  
And everybody knows about Mississippi Goddam (*Broadside*, 44, 1964, p. 5).

## 5.6. Birmingham: la Johannesburgo de Estados Unidos

La resistencia de estados sureños como Alabama a poner fin a la segregación racial en lugares públicos condujo a una intensificación en la estrategia de organizaciones como la S. C. L. C. Durante la primavera de 1963, esta puso su punto de

mira en la ciudad de Birmingham (Alabama), conocida por aquel entonces como la Johannesburgo de Estados Unidos (McWhorter, 2008, p. 67). El nuevo plan de la S. C. L. C. pasaba por la aplicación del Proyecto C (Confrontación), el cual consistía en desafiar las Leyes Jim Crow a través de una serie de protestas que se culminarían con una manifestación de niños y jóvenes, ya que los adultos no se podían permitir una ausencia prolongada de sus puestos de trabajo. Frente a esta convocatoria, el encargado de velar por la seguridad pública en la ciudad era Theophilus Eugene Connor. «Bull» Connor, como se le conocía popularmente, era además un férreo adversario del movimiento por los derechos civiles, cuyas manifestaciones no dudó en reprimir no solo a través del uso de fuerzas policiales, sino de mangueras de agua y perros. Como resultado, casi un millar de niños y adolescentes resultaron arrestados.

Con estas credenciales, el matrimonio Guy y Candie Carawan redactó una canción titulada *Bull Connor's Jail* (*Broadside*, 26, 1963, p. 5), pieza en la que denunciaban la represión y las tácticas llevadas a cabo por Connor. Esta línea fue seguida poco después por Phil Ochs en su obra *Talking Birmingham Jam*<sup>10</sup>. En ella, la ciudad de Birmingham era retratada de manera sarcástica como un parque temático del segregacionismo en el que sus simpatizantes podían elegir atacar cualquier iglesia afroamericana o lugar de reunión del movimiento por los derechos civiles con la bendición del oficial Connor y del gobernador George Wallace (Eliot, 1989, pp. 88-89).

Las protestas de primavera dieron paso a acontecimientos aún más dramáticos a finales de verano. En septiembre de 1963, una iglesia baptista situada en la 16th Street y utilizada como centro de reunión de la S. C. L. C. fue objeto de una bomba del Ku Klux Klan, segando la vida de cuatro niñas e hiriendo a veintidós personas más. Las reacciones musicales no se hicieron esperar. La ya mencionada *Mississippi Goddam* de Nina Simone incluyó una alusión a la amargura que el ataque generó a la artista —«Alabama's gotten me so upset». Por su parte, el saxofonista John Coltrane elaboró una obra instrumental titulada *Alabama* y dedicada al suceso. Conocedor de la realidad segregacionista durante sus giras en el sur, el compositor de blues-jazz indicaba así su preocupación hacia las agresiones que sufrían los activistas del movimiento por los derechos civiles (Brown, 2010, pp. 24-26). Por su parte, la cantante Joan Baez aportó un enfoque diferente al poner voz a una obra escrita previamente por Richard Fariña bajo el título de *Birmingham Sunday* (*Broadside*, 48, 1964, p. 4; Fuss, 1996, pp. 9-10). En ella, Baez y Fariña dieron a conocer a las cuatro niñas como víctimas inocentes del ataque segregacionista, lo cual sirvió para condenar el régimen racial en el que tenían lugar estas acciones.

<sup>10</sup> Compuesta a lo largo de 1963, la obra se incluyó en un álbum posterior titulado *I Ain't Marching Anymore*, sobre el cual profundizaremos en las siguientes líneas (*Broadside*, 30, 1963, p. 2).

La versión de este dúo neoyorkino no fue la última dedicada a los trágicos acontecimientos de septiembre de 1963. Al respecto, podemos constatar cuatro protestas musicales que tardaron varios años más en llegar. En primer lugar, *Birmingham Ballad* (*Broadside*, 61, 1965, p. 7), obra escrita por Tim Ryan que describe el atentado como un acto de animadversión racial a manos de segregacionistas repletos de odio. En segundo lugar, *Alabama Blues* es una pieza trazada por el guitarrista y compositor de blues J. B. Lenoir, un afroamericano nacido en Misisipi y conocedor de la realidad del sur. En esta composición, Lenoir aprecia una maldad congénita en el Estado de la Camelia que se traduce en forma de agresiones raciales. En tercer lugar, el cantautor Jerry Moore llevó a la partitura un poema de Dudley Randall titulado *The Ballad of Birmingham* (*Broadside*, 69, 1966, p. 3), en el que el escritor afroamericano estableció un enternecedor diálogo entre una de las víctimas y su madre antes del atentado. Por último, ya en la década de 1970, el compositor Randy Newman aportó una buena dosis de ironía a las letras de su obra *Birmingham* con el fin de recalcar el carácter único y extraordinariamente racista de esta ciudad.

### 5.7. La marcha sobre Washington

El punto álgido de la protesta por los derechos civiles tuvo lugar cuando, en agosto de 1963, el reverendo Martin Luther King y varios activistas como John Lewis y Asa P. Randolph organizaron una marcha pacífica sobre Washington para presionar y poner fin a la segregación racial bajo el lema «empleo, justicia y paz». La reunión fue secundada por más de 200 000 personas, entre las que se encontraban cantantes afroamericanas como Mahalia Jackson y Odetta. No fueron las únicas, ya que también estuvieron presentes eminencias de la música folk como Joan Baez, Bob Dylan o el trío Peter, Paul and Mary. Su asistencia constató que la cuestión de los derechos civiles no era un asunto únicamente afroamericano, ya que aproximadamente un 15 % de los asistentes a la marcha eran blancos (Lowery y Marszalek, 1992, pp. 204-205 y 242-243).

Durante la protesta, Mahalia Jackson entonó un antiguo canto espiritual titulado *I've Been Buked and I've Been Scorned*<sup>11</sup>, a través del cual recogía no solo la humillación de la comunidad negra en general, sino también de la cantante en particular, ya que había sido amenazada y su domicilio tiroteado en Chicago (Jackson y McLeod, 1966, pp. 118-130). Del mismo modo, Joan Baez interpretó *Oh Freedom*, canto góspel extendido por miembros de la S. N. C. C. y popularizado por Odetta. Precisamente la cantante de Alabama unió su voz a las de Marian Anderson y Eva Jessye para entonar *Lift Every Voice and Sing*, obra compuesta en 1900 por

---

<sup>11</sup> Consultar actuación en [https://www.youtube.com/watch?v=rZck6OXR\\_wE](https://www.youtube.com/watch?v=rZck6OXR_wE), consultado el 16 de diciembre de 2019.

los hermanos James W. Johnson y John R. Johnson con motivo del aniversario del cumpleaños del difunto Abraham Lincoln. Desde entonces, esta pieza musical fue transmitida de generación en generación hasta ser asumida como himno no oficial nacional negro (Southern, 1997, pp. 477-478; Peretti, 2009, pp. 52-53).

Una vez concluida la marcha, esta quedó inmortalizada en varias ocasiones. Un año después, el grupo productor de música góspel y soul The Impressions grabó *March on Washington*, pieza que había sido compuesta por su guitarrista Curtis Mayfield. En ella, la formación de Chicago instó a los integrantes del movimiento por los derechos civiles a mantener la fe en la causa, al mismo tiempo que animaba a una participación constante que alimentara la lucha. La obra no vio la luz hasta 1965, fecha en la que Shawn Phillips también elaboró *Theme From the March on Washington*. En esta canción, el compositor tejano prefirió incidir más en los valores que transmitía la reunión —igualdad, hermandad y libertad— que en describir el acontecimiento en sí.

### 5.8. 1964: un verano dramático

A pesar de las experiencias del verano de 1963, una coalición de organizaciones por los derechos civiles llamada Council of Federated Organizations (C. O. F. O.)<sup>12</sup> planificó una acción a gran escala para el siguiente estío. En esta ocasión, el plan tomó el nombre de «Verano por la Libertad»<sup>13</sup> y consistía en una campaña para inscribir al mayor número de votantes afroamericanos posible en el estado de Misisipi. De esta forma, desde junio de 1964 un millar de voluntarios se desplazaron al Estado de la Magnolia (McAdam, 1988).

El proyecto se completó en esta ocasión a través una actividad innovadora y junto a los activistas enviados, Guy Carawan organizó la «Caravana de música de Misisipi». Se trataba de una suerte de expedición musical que viajaría a las ciudades sureñas realizando conciertos benéficos y contactando con los activistas locales. Entre los participantes se encontraban Pete Seeger, Gil Turner, Phil Ochs o Len Chandler. No obstante, el viaje tenía en mente también objetivos secundarios. Hasta la fecha, los cantautores como Ochs o Seeger percibían el régimen segregacionista únicamente a través de los medios de comunicación, de modo que el proyecto de Carawan pretendía solucionar esta carencia. La experiencia resultante fue demoleadora ya que, desde este momento, Ochs y los demás cantautores fueron testigos de la segregación racial a través de varios incidentes que marcaron un antes y un después en su evolución como compositores.

<sup>12</sup> El C. O. F. O. englobaba a una serie de organizaciones nacionales como el S. N. C. C., C. O. R. E., S. C. L. C. y la N. A. A. C. P.

<sup>13</sup> Mississippi Summer Project.

El más traumático de estos sucesos fue la historia de tres activistas pro derechos civiles —dos judíos y un afroamericano— que recorrieron Misisipi durante el verano de 1964 alentando a la población negra a registrarse para votar y que, después de ser arrestados y liberados por la policía local, fueron secuestrados, linchados y arrojados a un río en Neshoba (Misisipi) por miembros del Ku Klux Klan, con la connivencia de las fuerzas del orden de la región. Después de un arduo proceso para encontrar a los culpables, las autoridades estatales se negaron a juzgarles por asesinato, obligando a las autoridades federales a intervenir unos años después.

Las experiencias del viaje, unidas a este tipo de acontecimientos multiplicaron la producción de denuncia de la segregación racial en el sur<sup>14</sup>. De este modo, poco después de su regreso de esta región, Ochs publicó un álbum titulado *I Ain't Marching Anymore* en el que incluyó varias melodías que denunciaban la violencia y discriminación racial en los estados meridionales. En concreto, la evolución de Ochs se aprecia en dos obras: *Days of Decision* y *Here's to the State of Mississippi* (*Broadside*, 55, 1965, p. 6). En ellas, Ochs ya no ridiculizaba dicho régimen, sino que realizó agrias acusaciones y un lúgubre retrato del estado sureño como resultado de su propia experiencia. En este sentido, *Here's to the State of Mississippi* resulta especialmente clarificadora, ya que con ella el cantante tejano lanzó una filípica musical contra el Estado de la Magnolia por varias razones (Schumacher, 1996, pp. 85-88). Cada una de las ocho estrofas que integran esta melodía denuncia cada uno de los pilares que sustentan el régimen segregacionista en las localidades sureñas. La primera, por ejemplo, describe Misisipi como una tierra cuyos ríos y bosques escondían crímenes raciales y cadáveres. La segunda critica a las gentes del estado por su apoyo al régimen segregacionista y por la complicidad con organizaciones como el Ku Klux Klan. La tercera hace lo propio contra la segregación escolar, mientras que la cuarta y la quinta reprenden a policías y jueces por ocultar asesinatos y blindar los ataques raciales en farsas judiciales. La sexta y la séptima estrofas, por su parte, critican a las autoridades estatales como Ross Barnett y a la panoplia de leyes destinada tanto a preservar la segregación racial como a mantener la presencia de segregacionistas en instituciones locales. La octava estrofa retoma la crítica al cristianismo sureño por entenderlo como una práctica hipócrita, una idea que el autor ya había esbozado en *William Moore* un año antes. Al final de cada una de ellas, Ochs retira la condición de estadounidense a aquellos habitantes de Misisipi que apoyan la segregación por entender que es incompatible con los valores de libertad sobre los que se construye su país.

---

<sup>14</sup> Al respecto y por cuestiones de espacio, en este artículo analizaremos algunas de estas obras: *The Ballad of Medgar Evers*, *The Ballad of Oxford*, *Colored Town*, *Days of Decision*, *Freedom Riders*, *Going Down to Mississippi* y *William Moore*.

THE STATE OF MISSISSIPPI By Richard E. Peck  
c 1962 by author  
(To the tune of "Clementine")

1. In the state of Mississippi,  
At the University,  
Stood that blighted State's militia,  
And sang their song of bigotry.  
Chorus: We got guns an' we got tear-gas,  
An' we'll stan' here 'till we fall;  
We got orders from the gov'ner  
An' we gon' perfect y'all.
2. As the crowd stood in the lamplight,  
Growling in their growling rage,  
Came the chorus written for us  
Under Barnett's tutelage: (Cho.)
3. Then the red-necks with their shotguns  
Took to passing 'round the cup;  
Filled with liquor they could quicker  
Build their coward's courage up. (Cho)
4. Next, to rouse them, and to urge them  
On to violence in the night,  
Came the talker, Edwin Walker,  
With his gospel of the right. (Cho)
5. They shot a Frenchman, shot George Gunter,  
Wounded others by the score,  
And they ranted, sang and chanted,  
Forgot what they were fighting for. (Cho)
6. Came the Guard of Mississippi--  
"Federalized" to keep the peace--  
Had as their leader young Ross Junior,  
'gainst his daddy's state police. (Cho)
7. So the red-necks and the troopers,  
Scared to face the light of day,  
Like their hero, Edwin Walker,  
Hung their heads and skulked away. (Cho)
8. What did they fear? Why draw hate near,  
And extinguish freedom's breath?  
The reason you know -- one lone Negro,  
By the name of Meredith.



Publicación de la canción *The State of Mississippi* en *Broadside*, acompañada de una caricatura sobre el K. K. K.  
Fuente: *Broadside*, n.º 16, noviembre de 1962, p. 5.

A pesar de que la obra descrita de Ochs constituye, en nuestra opinión, la más contundente de las denuncias realizadas sobre el asesinato de los tres activistas en Misisipi, no fue la única. En los meses siguientes, varios cantautores expresaron

su repulsa ante estas acciones desde diferentes perspectivas: en *In the Mississippi River*, el grupo S. N. C. C. Freedom Singers denunció la impunidad de los asesinos dentro de Misisipi; Malvina Reynolds criticó el colaboracionismo de la población sureña y la ocultación del crimen en *What's Goin' on Down There*; Richard Fariña puso el foco de atención en *Michael, Andrew and James* en el abandono de los cadáveres y la pertenencia de varios de los policías y asesinos al Ku Klux Klan; Tom Paxton ridiculizó a los sureños en *Goodman and Schwerner and Chaney*, al mismo tiempo que instó al gobierno federal a acciones contundentes hacia los asesinos dada la inoperancia estatal (*Broadside*, 56, 1965, p. 4); o Pete Seeger, quien acusó tanto a los asesinos como a los segregacionistas de no estar ni a la altura ni en concordancia con los valores de libertad sobre los que habían fundado el país en *Those Three Are on My Mind* (*Broadside*, 75, 1966, p. 7). Además, podemos incluir en esta temática la obra *Your Friendly Liberal Neighborhood Ku-Klux-Klan*, compuesta por The Chad Mitchell Trio. A pesar de que la canción no contiene menciones explícitas hacia los activistas asesinados, fue compuesta apenas unos meses después y constituye una ácida crítica a la complicidad cotidiana entre Ku Klux Klan y sociedad sureña.

Por último, no solo los acontecimientos del verano de 1964 sino también la represión que acompañó las protestas de los activistas por los derechos civiles condujeron a varios artistas afroamericanos a reflejarlo en sus composiciones. Por un lado, J. B. Lenoir compuso *Down in Mississippi*, estremecedora descripción de Misisipi como una tierra de caza contra los afroamericanos. Por otro lado, Nina Simone escribió dos composiciones al respecto: *Old Jim Crow* y *Go Limp*. Mientras que Simone documenta el final de la segregación racial en la primera obra, la segunda se inspira en una canción folk compuesta por Alex Confort (*Broadside*, 5, 1962, p. 5; 18, 1962, p. 5). Para distinguirla del original, Simone sustituyó las alusiones antibélicas sobre el C. N. D. (Campaign for Nuclear Disarmament) por la N. A. A. C. P. En otras palabras, donde Confort denunciaba la represión hacia las manifestaciones antimilitaristas, Simone empleó la voz de una madre que aconsejaba a su hija distanciarse de la N. A. A. C. P. para evitar represalias físicas durante las manifestaciones. Además, Simone aportó, no sin cierta ironía, un conjunto de consejos para los manifestantes pacíficos cuando fueran arrestados: *Go Limp*, cuya traducción es flácido o renqueante, es una propuesta para que los activistas no provocasen ni arriesgaran su integridad física en las protestas (Light, 2016, p. 103).

## 6. ¿Y DESPUÉS DE 1964?

Los ajetreados veranos de 1963 y 1964 tuvieron su continuación en 1965, cuando Martin Luther King trasladó de nuevo la campaña de registro de votantes afroamericanos a Alabama. En marzo de este año, varias organizaciones locales sureñas a favor del voto afroamericano emprendieron tres marchas que, como protesta,

cubrieran el recorrido comprendido entre la población de Selma y Montgomery, capital de Alabama. Si bien la primera marcha acaecida el 7 de marzo fue rechazada con dureza por las fuerzas de seguridad del estado, la segunda fue permitida dos días después. Sin embargo, King decidió no completar el paseo en búsqueda de una mayor protección federal para los manifestantes. Ello no evitó que James Reeb, un ministro religioso y activista de Boston, fuera golpeado hasta la muerte por segregacionistas. De este modo, una tercera marcha se inició el 21 de marzo. En esta ocasión, la manifestación contó con protección del ejército y pudo alcanzar el capitolio de Montgomery cuatro días después.

Las imágenes de la represión en Selma quedaron igualmente reflejadas sobre partituras a través de varias composiciones publicadas en 1965. No resulta extraño, ya que Guy Carawan o Len Chandler se encontraban entre los asistentes. La S. N. C. C., por su parte, publicó varias canciones en las que lamentaba la represión acaecida en Alabama y criticaba la figura del gobernador Wallace, como podemos acreditar respectivamente en *We're Gonna March When the Spirit Says «March»* u *Oh Wallace* (*Broadside*, 57, 1965, pp. 2-3).

Además de estas melodías, podemos citar tres composiciones más. Por un lado, la obra anónima titulada *Marching Round Selma* que, inspirada en el canto espiritual afroamericano *March Down to Jordan*, utiliza la manifestación como martillo contra el régimen segregacionista al comparar la liberación afroamericana con la del pueblo hebreo. Por otro lado, se realizaron dos obras instrumentales más dedicadas a estos hechos. Mientras que el guitarrista de jazz afroamericano Grant Green compuso *The Selma March*, el trompetista de jazz y blues miamense Blue Mitchell hizo lo propio con *March on Selma*.

Esta intensa movilización encontró respuesta por parte del presidente Lyndon B. Johnson y en agosto de 1965, la Ley de Derecho al Voto completó el paquete legislativo que, iniciado el año anterior con la Ley de Derechos Civiles, finiquitaba la segregación racial. Sin embargo, a pesar de la muerte del régimen segregacionista, todavía perduraban desigualdades económicas en el país. Durante los siguientes años, si bien se produjo una incorporación de afroamericanos a empleos que requerían educación universitaria y mejores salarios, en no pocos lugares todavía existían diferencias sustanciales.

De este modo, la separación racial entre comunidades persistía en localidades de todo el país en barrios diferentes que bien podían ser calificados como guetos. En su ensayo *Black Power: The Politics of Liberation in America* (1966), los activistas Stokely Carmichael y Charles Hamilton defienden la existencia de un régimen colonial interno en la sociedad estadounidense. Este quedaría definido por la presencia de guetos afroamericanos en la región industrial circundante a los Grandes Lagos —*Rust Belt*, o Cinturón de Óxido—. En ellos, la comunidad afroamericana generaría una mano de obra barata, pero viviría subyugada por un «racismo institucional» (sic) que impediría a dicha comunidad llevar a cabo una verdadera emancipación

y controlar las instituciones que regían sus vidas diarias (Carmichael y Hamilton, 1992, pp. 4-6). En el sur, la situación tampoco resultaba halagüeña. En ciudades como Charleston (Carolina del Sur), los afroamericanos todavía dominaban oficios manuales, obreros y que exigían asistencia —*blue-collar* y *pink-collar*—, en contraposición a los trabajos intelectuales y mejor remunerados acaparados por los blancos (Estes, 2015, pp. 154-155).

Esta desigualdad fue motivo de preocupación para varios cantautores. Algunos ya se habían percatado de esta situación tiempo ha y realizaron una condena anticipada a su época. Son los casos de Josh White, quien describe en *Nine Foot Shovel* las condiciones laborales de los afroamericanos en la década de 1940, o de *Mendacity*, pieza predominantemente instrumental en la que Max Roach introdujo unas breves estrofas para denunciar la pobreza existente en ciudades de todo el país a principios de la década de 1960.

A finales de los años sesenta, diferentes cantautores proporcionaron su particular punto de vista sobre la desigualdad económica entre razas. En *Blacklash Blues* (1967), Nina Simone y Langston Hughes entrelazaron dos cuestiones de actualidad: los afroamericanos constituían una ciudadanía de segunda categoría al padecer viviendas y escuelas de baja calidad mientras que los jóvenes negros eran igualmente reclutados para luchar en Vietnam. Un año después, el grupo The Impressions realizó una denuncia similar en *This Is My Country*, por cuanto en ella atacaba las condiciones de desigualdad y sometimiento histórico —esclavitud y trabajo deva-luado— de los afroamericanos. Sin embargo, el grupo de la Ciudad del Viento introdujo un elemento identitario innovador al vincular dicha explotación histórica con el desarrollo de una conciencia u orgullo racial que les hacía igualmente merecedores de formar parte del país en igualdad de condiciones.

Superada esta crítica inicial, los guetos se convirtieron en el siguiente objeto de censura musical de diversas agrupaciones afroamericanas de soul y jazz. En *Woman of the Ghetto*, la cantante neoyorkina Marlena Shaw lanzó un grito de denuncia contra las condiciones de vida en los guetos, protestando contra la pobreza, hambruna y drogas que inundaban estos barrios. Poco después, Roberta Flack y Baby Huey & The Babysitters hicieron lo propio respectivamente en *Tryin' Times* y *Hard Times*. Por su parte, Diana Ross & the Supremes lanzaron *Love Child*, canción en la que el grupo de Detroit describía la ausencia de oportunidades que suponía crecer en un gueto. Junto a todos ellos, Syl Johnson puso el dedo en la llaga en *Is It Because I'm Black?*,<sup>15</sup> pieza musical que en la que se cuestionaba si la ausencia de progreso y de oportunidades de los afroamericanos radicaba en el color de su piel<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Varias de las canciones descritas en este bloque tuvieron dificultades para ser publicadas, pues eran consideradas demasiado «negras», o subversivas. Este problema quedó relativamente solucionado con la fundación de la discográfica Motown por Berry Gordy en 1959. Su posterior ascenso durante la década de 1960 en la ciudad de Detroit permitió dar a conocer estilos afroamericanos como el soul o el jazz, si bien no se circunscribió únicamente a estos. Canciones

Esta desigualdad también acabó por influir y proyectarse hacia otros ámbitos. No fue extraño tampoco hallar prejuicios raciales en las actuaciones policiales, que se extralimitaban en la aplicación de la fuerza y en las detenciones de sospechosos afroamericanos. En agosto de 1965, esto es, apenas unos días después de que la Ley de Derecho al Voto entrara en vigor, un joven motorista afroamericano llamado Marquette Frye fue detenido por la policía del vecindario de Watts (Los Ángeles) bajo la acusación de conducir ebrio, cargo que fue rechazado por la familia. En un contexto de pobreza y analfabetismo galopantes, no tardó en forjarse una rebelión racial violenta que seleccionó sus objetivos cuidadosamente —evitando escuelas, iglesias y edificios públicos— en lo que suponía ya no solo una toma de conciencia por parte de la comunidad negra, sino el desarrollo de una alternativa violenta a unos métodos de lucha de Martin Luther King que habrían quedado obsoletos. Ejemplo de este cambio fue el propio King quien, al acudir como mediador a los disturbios, fue recibido entre abucheos. Como colofón a las revueltas, la Guardia Nacional hubo de ser movilizada y habilitada para hacer uso de fuerza letal.

Los disturbios de Watts no tardaron en encontrar eco musical entre varios cantautores que, no obstante, observaron en ellos una forma de la comunidad afroamericana de llamar la atención por años de opresión y desigualdad económica. Este fue el caso de *In the Heat of the Summer*, de Phil Ochs; o de *Burn, Baby, Burn*, compuesta por Fred Stanton quien, bajo el seudónimo de Bill Frederick, comparó a los gobernantes del país con soberanos como Nerón o Luis XVI nadando en opulencia mientras los afroamericanos angelinos lo hacían en la miseria (*Broadside*, 73, 1966, p. 5).

En esta línea, las actuaciones policiales volvieron a quedar en entredicho el 9 de mayo de 1970 cuando Charles Oatman, un adolescente afroamericano de Augusta (Georgia), fue arrestado y falleció en comisaría en extrañas circunstancias que indujeron a no pocos a pensar en torturas policiales. Ello generó una oleada de altercados durante los días siguientes, los cuales captaron la atención de Anne Romaine. Esta cantautora de folk georgiana compuso *The Backstreets of Downtown Augusta*, obra en la que realiza una descripción de los hechos desde la notificación de la muerte del joven hasta el final de las revueltas. Sin embargo, Romaine no culpabiliza a la policía de la muerte de Oatman, sino que cuestiona la idoneidad de encerrar a un adolescente en una cárcel para adultos. Por lo demás, la crítica formulada por Romaine se centró en retratar una coyuntura condicionada por la pervivencia de los hábitos segregacionistas en el tiempo e instituciones georgianas, ya fuera por parte de la policía, de los gobernantes o de símbolos que evocaban al racismo de tiempos pasados:

---

como *Love Child*, grupos como Diana Ross & the Supremes y The Temptations, o artistas como Edwin Starr grabaron con esta productora musical.

But over their heads waving proudly  
The Confederate stares were massed  
The symbol of death and of slavery  
Of the present as well as the past.

Dadas las condiciones descritas anteriormente, muchos afroamericanos consideraban que la batalla para alcanzar la igualdad distaba de haber concluido y requerían acciones de mayor contundencia en la lucha nacional de los afroamericanos. Como resultado, fueron alumbradas una serie de formaciones afroamericanas de diferentes perfiles que trataban de defender sus comunidades y poner en valor la cultura negra. Entre ellas, hallamos grupos de autodefensa como los Diáconos para Defensa y Justicia, nacidos en Luisiana en 1964 para protegerse de los ataques del Ku Klux Klan y que contaron con una rápida expansión por varias localidades sureñas (Hill, 2004, pp. 30-35); el Orgullo Negro, que trataba de promover el legado africano; o el Partido de los Panteras Negras, formación nacionalista revolucionaria nacida en principio para proteger barrios negros de los abusos policiales y que acabó por desarrollar una intensa actividad social sanitaria y alimenticia.

Entre finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, todas estas formaciones y sus líderes fueron retratados musicalmente en varias composiciones que constataron las nuevas inquietudes y perspectivas sobre la pugna por la igualdad racial. Frederick Douglass Kirkpatrick, uno de los fundadores de los Diáconos para Defensa y Justicia, compuso la canción *Ballad of the Deacons* (1972), en la que justificaba la creación de la formación —«For decent homes and schools and to combat Jim Crow rules, That is why the Deacons was born»—, pero también proporcionaba una explicación interesante del origen del nombre del grupo de autodefensa: al tomar el nombre de clérigos o diáconos, pretendían confundir a los rivales segregacionistas, pues las Iglesias afroamericanas «nunca habían hecho mucho» (Hill, 2004, p. 46).

Por su parte, el movimiento Orgullo Negro redibujó la estética afroamericana en torno a la aceptación y ensalzamiento del legado cultural afroamericano. Las normas estéticas y artísticas blancas fueron soslayadas y, en su lugar, elementos como el ropaje, la peluquería o la música adquirieron una influencia propiamente negra. Lógicamente, cada grupo musical realizó su aportación a esta corriente. Algunos como la formación de funk californiana Sly and the Family Stone rechazaron el uso de determinados vocablos ofensivos para la raza negra en *Don't Call Me Nigger, Whitey*. Otros como The Impressions renovaron su compromiso en la lucha contra la desigualdad y, después de haber publicado *Keep on Pushing* y *People Get Ready*, lanzaron *We're Winner*, una canción soul con la que el grupo chicagüense generaba un discurso afrocéntrico con el que insuflaba ánimo y orgullo racial a los afroamericanos en un momento en el que este tipo de obras escaseaban (Cohen, 2019).

Pero de entre todas las contribuciones realizadas, merecen una mención especial dos artistas. Por un lado, James Brown, cantante y autor de *Say It Loud: I'm Black and I'm Proud* y *I Don't Want Nobody to Give Me Nothing*. Nos encontramos ante dos auténticos himnos a la emancipación negra. *Say It Loud* fue compuesta como respuesta no solo al estado de la vida afroamericana, sino a aquellos que ponían en cuestión la *negritud* de Brown. A través de un planteamiento de pregunta —«Say It Loud»— y respuesta de un coro infantil —«I'm Black and I'm Proud»—, el tema acabó por ser un éxito que recogió los deseos de las generaciones más jóvenes de afroamericanos que empleaban sin ambages y orgullo racial la palabra *black* —negro—. En cuanto a *I Don't Want Nobody to Give Me Nothing*, se trata no tanto de una celebración de identidad colectiva como de una expresión de las posibilidades de la raza negra en un panorama de igualdad de medios (Smith, 2012, pp. 210-215 y 217-220). Por otro lado, *To Be Young, Gifted and Black* fue una canción que Nina Simone interpretó en no pocas actuaciones ataviada con una estética que incluía maquillaje de Cleopatra, botas altas y corte de pelo en estilo afro. En ella, Simone trató de motivar a las jóvenes generaciones que asistían a la universidad sobre su condición de afroamericanos (Gaines, 2013, pp. 250-252).

Por último, ciertas canciones sirvieron para rendir tributo al Partido de los Panteras Negras y sus integrantes, o incluso para ejercer como altavoz de las ideas de la formación. Entre las primeras, encontramos aquellas que referencian a George Jackson, un joven afroamericano que, después de una vida en correccionales, se unió a la formación nacionalista negra. Sin embargo, su última condena en la penitenciaría californiana de San Quintín se saldó con un intento de fuga en el transcurso del cual fue abatido. Los hechos fueron rápidamente immortalizados en *George Jackson* (1971) por un Bob Dylan que observó un abuso de poder contra los reclusos afroamericanos, pero, sobre todo, una forma autoritaria de silenciar una voz incómoda. Entre las segundas, debemos mencionar la figura de Elaine Brown, cantante y activista del partido que no dudó en prestar su voz como parte de su compromiso con este último. En su obra *Seize the Time*, la cantante tomó uno de los lemas del partido para llamar a filas a los activistas y extender la base social del movimiento.

## 7. EL ASESINATO DE MARTIN LUTHER KING

La ramificación de la lucha por la igualdad racial en diversas corrientes no hizo que aquella perdiera intensidad. Durante los años finales de la década de 1960, las manifestaciones y protestas se mantuvieron como ruego de completar una ansiada igualdad racial que se tradujera, por ejemplo, en mejores condiciones laborales. Sin embargo, la situación alcanzó cotas dramáticas a principios de 1968 cuando dos trabajadores del servicio de recogida de basuras de Memphis (Tennessee) fallecieron durante una tormenta. Imposibilitados para refugiarse en los entornos residenciales

habitados mayoritariamente por blancos debido a la legislación municipal, ambos trabajadores buscaron cobijo dentro del camión, donde murieron aplastados por el peso de la basura. Durante los siguientes meses, se organizaron varias huelgas y protestas para denunciar esta precariedad hasta que, en abril de 1968, el reverendo Martin Luther King se desplazó a Memphis para apoyar una huelga de los basureros afroamericanos que pretendían mejorar sus condiciones de trabajo. El día 4 de este mes, encontrándose en la terraza del Hotel Lorraine, King fue abatido por los disparos de James E. Ray.

El funeral de King tuvo lugar en Atlanta cinco días después y demostró hasta qué punto determinados artistas estaban comprometidos en la lucha por la igualdad racial. Apenas unas horas después del asesinato de King, Nina Simone y su bajista Calvin E. Taylor compusieron *Why? (The King of Love is dead)* (*Broadside*, 92, 1968, p. 7). En esta obra escrita a modo de cuento, Simone recordaba a King y su lucha pacífica por la igualdad racial, llegando a cuestionarse si el líder afroamericano habría muerto en vano. Observadora de las protestas y rabia existente entre la comunidad afroamericana, Simone no pudo evitar preguntarse por el destino del país una vez la figura unificadora de King había desaparecido (Cahodas, 1998, pp. 210-212).

El asesinato de Martin Luther King generó una riada de composiciones durante los meses siguientes por parte de diferentes cantautores que, de un modo otro, expresaron su rechazo hacia el atentado. En primer lugar, Otis Spann escribió *Blues for Martin Luther King* y Poor Boy Michael Strange hizo lo propio con *The Ballad of Martin Luther King*, obras que recordaban el asesinato, la trayectoria del reverendo y su lucha no violenta (*Broadside*, 91, 1968, p. 1). Por su parte, el pianista sureño Dick Holler compuso *Abraham, Martin and John*, obra versionada poco después por el cantante neoyorkino Dion DiMucci (Collins, 2003, pp. 2-6). Esta canción sirve para recordar a cuatro líderes estadounidenses que habían luchado por la población afroamericana, destacando sus logros por orden cronológico: Abraham Lincoln, presidente que abolió la esclavitud; Martin Luther King, líder del movimiento por los derechos civiles; y los hermanos John F. y Robert F. Kennedy. Resulta curiosa la inclusión y equiparación de ambos ya que, si bien Robert F. Kennedy empleó su posición de fiscal general para acabar con la segregación escolar y en transportes, John F. Kennedy apenas consiguió culminar avances significativos durante su breve presidencia (Jones, 1995, p. 504). A pesar de ello, Holler retrató a los cuatro líderes como emancipadores que fallecieron antes de que llegara su hora, dejando su obra incompleta. Holler no fue el único en adoptar esta visión, ya que el pianista neo-orleanés Champion Jack Dupree compuso *Death of Martin Luther King*, en la que también comparaba los magnicidios de Abraham Lincoln, John F. Kennedy y el propio Martin Luther King. Por lo tanto, la influencia y recepción de la canción de Holler fue notable (Barnet, Nemerov y Taylor, 2004, pp. 280-282) y prueba de este éxito inequívoco es que, al año siguiente, fue reinterpretada por Marvin Gaye y Harry Belafonte, en estilos soul y pop respectivamente.

Por último, resta analizar las consecuencias del asesinato y su impacto musical. El magnicidio sumió a la comunidad afroamericana entre el luto y la ira, desencadenando protestas en las principales ciudades del país: Washington, Chicago, Baltimore, Pittsburgh, Detroit o Cincinnati se vieron envueltas en disturbios protagonizados principalmente por afroamericanos, con un saldo final de casi medio centenar de muertos y 27 000 detenidos (Levy, 2018, p. 6). De este modo, la situación se volvió dramática durante la primavera de 1968 y ello no escapó a los ojos de algunos compositores que ofrecieron su visión particular de las protestas. En este sentido, Dudley Randall publicó *Roses and Revolution*. En ella, el poeta afroamericano colocó el foco de atención no tanto sobre la destrucción material o las causas de las protestas, sino en la tristeza que embargó a la comunidad afroamericana.

## 8. CONCLUSIONES

La recopilación y análisis ofrecidos a lo largo de este texto nos permite establecer una evolución temporal y una diferenciación de varias categorías de expresión de protesta musical en relación con la consecución de los derechos civiles por la población afroamericana durante las décadas de 1950 y 1960.

Las primeras canciones de protesta contra la segregación racial datan de finales de la década de 1920 y se prolongaron durante la presidencia de Franklin D. Roosevelt. En principio, estas composiciones realizaban denuncias en mayor o menor medida tan abstractas como genéricas ya que, a pesar de que existían agresiones raciales, estas apenas quedaron reflejadas en aquellas. A finales de la década de 1930 y comienzos de la de 1940, solo composiciones como *Strange Fruit* y la producción de Josh White supusieron una denuncia de aspectos explícitos del régimen segregacionista tales como la violencia y la separación racial en ámbitos laborales e institucionales como el ejército, hospitales o transportes.

Sin embargo, el nuevo panorama nacional e internacional generado en la década de 1950 alteró la situación. El activismo afroamericano redobló esfuerzos y encontró una forma de comunicación en aquellas obras que hundían sus raíces en la tradición musical afroamericana y que fueron diseminadas a través de instituciones educativas primero, y actos de protesta, después. Estas obras, denominadas generalmente como *freedom songs*, eran entonadas durante los actos de protesta, adquiriendo de inmediato un doble significado: identidad colectiva y acto de resistencia frente al régimen segregacionista. En consecuencia, esta música era utilizada para organizar, concienciar y movilizar, ya que ofrecía diferentes narrativas que incluían una estrategia de lucha o una represión cuya superación fomentaba los lazos en la comunidad y de identidad colectiva. En este sentido, *We Shall Overcome* sería el ejemplo más nítido. Desde un punto de vista temático, apreciamos varias preferencias. En primer lugar, encontramos aquellas composiciones que aluden a

los cantos religiosos y que cuentan con referencias implícitas a la fundación del país y a los valores de libertad sobre los que se sustenta. En segundo lugar, constatamos las obras que plantean el futuro como un vergel liberador después de atravesar un desierto de opresión. Además, advertimos piezas musicales que expresan la dureza de las condiciones de la segregación racial y, por ende, la rechazan.

Desde este momento, los cantautores de folk estadounidenses añadieron la cuestión racial a obras compuestas con posterioridad al acto de protesta o a determinados acontecimientos. Esta producción musical fue resultado de una investigación y difusión llevada a cabo, con mayor o menor éxito, por los propios cantautores. Estos se documentaban sobre ritmos y melodías enraizadas en las clases populares, a las que adhirieron contenidos líricos que reflejaban la lucha por los derechos civiles. Las canciones, aun guardando formas poéticas, contienen mayores formas de diálogo que la poesía tradicional. Son, por lo tanto, melodías simples sobre las que se levantan versos y entre ellos, se intercala un refrán o una frase crítica. Este proceso de investigación, si bien se produce por inmersión del artista en el movimiento de los derechos civiles a través de sus manifestaciones y reuniones, no es uniforme en todos los artistas. Algunos como Bob Dylan lo experimentaron gracias a relaciones personales entabladas al llegar a Greenwich Village. Otros como Phil Ochs participaron en actividades como el Freedom Summer de 1964, cuyas experiencias resultaron traumáticas.

Con estas elecciones temáticas, el objetivo de estas composiciones es denunciar los abusos del régimen segregacionista. Los cantautores ejercieron una función pedagógica, pues a través de sus composiciones daban a conocer acontecimientos y experiencias sobre la segregación en el resto del país. Para ello, empleaban figuras relevantes de la lucha por los derechos civiles o víctimas de la discriminación racial. Al respecto, encontramos escasas referencias a líderes como Malcolm X y abundantes a Martin Luther King. En ocasiones, también criticaban episodios violentos y, por lo general, trágicos llevados a cabo por los segregacionistas. En este sentido, es habitual contemplar un proceso de mitificación de las víctimas, si las hubiere. Estas, aunque no hubieran formado parte del movimiento por los derechos civiles como tales, quedaron ubicadas en el santoral de mártires por la igualdad racial. Sirvan como ejemplo al respecto piezas musicales como *The Death of Emmett Till* y *The Lonesome Death of Hattie Carroll* de Bob Dylan. En otras ocasiones, las canciones de protesta criticaban la capacidad del régimen segregacionista para protegerse a sí mismo, pues amparaba la impunidad de los acusados para cometer abusos hacia la población afroamericana. Ello, en última instancia, suponía un obstáculo hacia el progreso del país.

La erradicación del régimen segregacionista no acabó con las desigualdades raciales, cuya máxima expresión fueron los guetos y la violencia policial. Ciertos sectores de la comunidad afroamericana se refugiaron en agrupaciones nacionalistas negras que no solo desconfiaban de las instituciones controladas por blancos, sino

que potenciaron el legado afroamericano. En este sentido, varios artistas negros, entre los que se encontraban James Brown o Dianna Ross & the Supremes, fueron los principales encargados de denunciar estas prácticas y potenciar con orgullo la cultura afroamericana a través de estilos propios de esta raza, tales como el jazz, funk o el soul.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Arsenault, R. (2006). *Freedom Riders: 1961 and the Struggle for Racial Justice*. Nueva York: Oxford University Press.
- Barkley, E. F. (2007). *Crossroads. The Multicultural Roots of America's Popular Music*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.
- Barnet, R. D., Nemerov, B., Taylor, M. R. (2004). *The Story Behind the Song. 150 Songs that Chronicle the 20th Century*. Westport: Greenwood Press.
- Boucher, D. (2004). Images and Distorted Facts: Politics, Poetry and Protest in the Songs of Bob Dylan. En G. Browning, D. Boucher (eds.), *The Political Art of Bob Dylan* (pp. 134-169). Nueva York: Palgrave McMillan. [https://doi.org/10.1057/9780230522541\\_7](https://doi.org/10.1057/9780230522541_7)
- Broadwater, A. (2015). *Marian Anderson. Diva and Humanitarian*. Berkeley Heights: Enslow Publishers.
- Brown Tindall, G. y Emory Shi, D. (2007). *America. A Narrative History*. Londres: W. W. Norton.
- Brown, L. L. (2010). *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom*. Nueva York: Oxford University Press.
- Brown, R. (2004). Bob Dylan's Critique of Judgement: 'Thinking' about the Law. En G. Browning, D. Boucher (eds.), *The Political Art of Bob Dylan* (pp. 34-54). Nueva York: Palgrave McMillan. [https://doi.org/10.1057/9780230522541\\_3](https://doi.org/10.1057/9780230522541_3)
- Browning, G. (2004). Dylan and Lyotard: Is It Happening? En G. Browning, D. Boucher (eds.), *The Political Art of Bob Dylan* (pp. 105-133). Nueva York: Palgrave McMillan. [https://doi.org/10.1057/9780230522541\\_6](https://doi.org/10.1057/9780230522541_6)

- Bryant, N. (2006). Black Man Who Was Crazy Enough to Apply to Ole Miss. *The Journal of Blacks in Higher Education*, 53, pp. 60-71.
- Cahodas, N. (1998). *Princess Noire. The Tumultuous Reign of Nina Simone*. Nueva York: Pantheon Books.
- Carawan, G. y Carawan, C. (1992). *Sing for Freedom. The Story of the Civil Rights Movement Through its Songs*. Bethlehem: A Sing Out Publication.
- Carmichael, S. y Hamilton, C. V. (1992). *Black Power: The Politics of Liberation*. New York: Vintage Books.
- Clinton, H. (2009). *Revolution in the air. The Songs of Bob Dylan. 1957-1973*. Chicago: Chicago Review Press.
- Cohen, A. (2019). *Move on Up: Chicago Soul Music and Black Cultural Power*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226653174.001.0001>
- Collins, A. (2003). *Songs Sung Red, White and Blue: The Stories Behind America's Best-Loved Patriotic Songs*. Nueva York: Harper Collins.
- Denning, M. (1996). *The Cultural Front: The Labouring of American Culture in the Twentieth Century*. Nueva York: Verso.
- Dunson, J. (1965). *Freedom in the Air. Song Movements of the 60's*. Nueva York: International Publishers.
- Eagles, C. W. (2009). The Fight for Men's Minds: The Aftermath of the Ole Miss Riot of 1962. *The Journal of Mississippi History*, 71(1), pp. 1-53.
- Eliot, M. (1989). *Phil Ochs. The Death of a Rebel*. Nueva York: Omnibus Press.
- Estes, S. (2015). *Charleston in Black and White. Race and Power in the South After the Civil Rights Movement*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. <https://doi.org/10.5149/northcarolina/9781469622323.001.0001>
- Fernández Ferrer, A. (2007). *La canción folk norteamericana*. Granada: Universidad de Granada.

- Forcucci, S. L. (1984). *A Folk Song History of America*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Fuss, Ch. J. (1996). *Joan Baez. A Bio-Bibliography*. Westport: Greenwood Press.
- Gaines, M. (2013). The Quadruple Consciousness of Nina Simone. *Women&Performance: A Journal of Feminist Theory*, 23(2), pp. 248-267. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2013.825428>
- Glen, J. M. (1988). *Highlander: No Ordinary School, 1932-1962*. Lexington: University of Kentucky Press.
- Gourse, L. (1997). *The Billie Holiday Companion. Seven Decades of Commentary*. Nueva York: Schirmer.
- Greene, M. (2007). *Billie Holiday. A Biography*. Westport: Greenwood Press.
- Greene, M. E. (1943). Josh White Starts Them Listening. *Opportunity: Journal of Negro Life*, January, 1943, pp. 112-114.
- Greenway, J. (1953). *American Folksong of Protest*. Filadelfia: Pennsylvania University Press.
- Hendrickson, P. (2005). The Ladies Before Rosa: Let Us Now Praise Unfamous Women. *Rhetoric and Public Affairs*, 8(2), pp. 287-298. <https://doi.org/10.1353/rap.2005.0076>
- Heylin, C. (2009). *Revolution in the Air. The Songs of Bob Dylan, 1957-1973*. Chicago: Chicago Review Press.
- Hill, L. (2004). *The Deacons for Defense. Armed Resistance and the Civil Rights Movement*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Horton, M.; Freire, P. (1990). *We Make the Road by Walking: Conversations on Education and Social Change*. Filadelfia: Temple University Press.
- Hughes, Ch. (2009). Allowed to be Free: Bob Dylan and the Civil Rights Movement. En C. J. Sheehy y S. Thomas. *Highway 61 revisited* (pp. 44-59). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jackson, M.; McLeod, E. W. (1966). *Movin' on up*. Nueva York: Hawthorn Books.

- Jones, M. (1995). *Historia de Estados Unidos, 1607-1992*. Madrid: Cátedra.
- Kennedy, D. M. (2005). *Entre el miedo y la libertad. Los EE. UU.: de la Gran Depresión al fin de la Segunda Guerra Mundial (1929-1945)*. Barcelona: Edhasa.
- Kolin, P. C. (2009). Emmett Till in Music and Song. *Southern Cultures*, 15(3), pp. 115-138. <https://doi.org/10.1353/scu.0.0072>
- Korstad, R. R. (2003). *Civil Rights Unionism. Tobacco Workers and the Struggle for Democracy in the Mid-Twentieth Century South*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. <https://doi.org/10.5149/uncp/9780807854549>
- Lafayette, B. (2008). *Freedom Rider Diary*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lafayette, B. (2013). *In Peace and Freedom*. Lexington: University of Kentucky.
- Levy, Peter. B. (2018). *The Great Uprising*. London: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108381659>
- Light, A. (2016). *What Happened, Miss Simone? A Biography*. Nueva York: Crown Publishing Group.
- Lowery, C. D. y Marszalek, J. F. (1992). *Encyclopedia of the African-American Civil Rights*. Westport: Greenwood Press.
- Lynskey, D. (2011). *33 Revolutions per Minute. A History of Protest Songs from Billie Holiday to Greenday*. Nueva York: Harper Collins.
- Malone, B. C. (2008). *The New Encyclopedia of Southern Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Maly, M. T. (2005). *Beyond Segregation: Multiracial and Multiethnic Neighbourhoods*. Filadelfia: Temple University Press.
- Margolick, D. (2000). *Strange Fruit*. Nueva York: The Ecco Press.
- Martin, B. D. (2004). *The Theatre Is in the Street: Politics and Public Performance in 1960s America*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- McAdam, D. (1988). *Freedom Summer*. Nueva York: Oxford University Press.

- McGuire, P. (1983). *A Jim Crow Army. Letters from Black Soldiers in World War II*. Lexington: University Press of Kentucky.
- McWhorter, D. (2008). The Enduring Courage of the Freedom Riders. *The Journal of Blacks in Higher Education*, 61, pp. 66-73.
- Merriam, A. (1964): *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University.
- Mitchell, G. (2007). *The North American Folk Music Revival*. Burlington: Ashgate.
- Morrison, M. K. C. (1987). *Black Political Mobilization. Leadership, Power & Mass Behavior*. Albany: State University of New York Press.
- Peretti, B. W. (2009). *Lift Every Voice. The History of African American Music*. Lanham: Rowman&Littlefield Publishing Group.
- Perry, S. (2013). Strange Fruit, Ekphrasis, and the Lynching Scene. *Rhetoric Society Quarterly*, 43(5), pp. 449-474. <https://doi.org/10.1080/02773945.2013.839822>
- Reed, T. V (2005). *The Art of Protest*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Reiland, R. (2016). *Civil Rights Music. The Soundtrack of the Civil Rights Movement*. Londres: Lexington Books.
- Riley, T. (1999). *Hard Rain. A Dylan Commentary*. Nueva York: Da Capo Press.
- Rotolo, S. (2008). *A Freewheelin' Time. A Memoir of Greenwich Village in the Sixties*. Nueva York: Broadway Books.
- Schumacher, M. (1996). *There but fortune. The Life of Phil Ochs*. Nueva York: Hyperion.
- Simone, N. (1991). *The Autobiography of Nina Simone with Steve Cleary. I Put a Spell on You*. Nueva York: Pantheon Books.
- Smith, R. J. (2012). *The Life and Music of James Brown*. Londres: Penguin.
- Southern, E. (1997). *The Music of Black Americans. A History*. Nueva York: W & W. Norton Company.

- Spener, D. (2016). *We Shall Not Be Moved*. Filadelfia: Temple University Press. [https://doi.org/10.26530/OAPEN\\_605458](https://doi.org/10.26530/OAPEN_605458)
- Stanton, M. (2003). *Freedom Walk: Mississippi or Bust*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Taylor, J.; Israelson, C. (2015). *The Political World of Bob Dylan. Freedom and Justice, Power and Sin*. Nueva York: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137477477>
- Turck, M. C. (2009). *Freedom Voices. Young Voices and the Struggle for Civil Rights*. Chicago: Chicago Review Press.
- Wald, E. (2002). *Josh White. Society Blues*. Nueva York: Routledge.
- Wilde, L. (2004). The Cry of Humanity: Dylan's Expressionist Period. En G. Browning y D. Boucher (eds.), *The Political Art of Bob Dylan* (pp. 79-104). Nueva York: Palgrave MacMillan. [https://doi.org/10.1057/9780230522541\\_5](https://doi.org/10.1057/9780230522541_5)
- Williams, P. (1990). *Performing artist. The music of Bob Dylan. Volume One. 1960-1973*. Lancaster: Underwood-Miller.
- Wood, A. L. (2009). *Lynching and Spectacle. Witnessing Racial Violence in America, 1890-1940*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. [https://doi.org/10.5149/9780807878118\\_wood](https://doi.org/10.5149/9780807878118_wood)

## 10. HEMEROGRAFÍA

*Broadside*, n.º 5, mayo de 1962.

*Broadside*, n.º 15, noviembre de 1962.

*Broadside*, n.º 16, noviembre de 1962.

*Broadside*, n.º 17, diciembre de 1962.

*Broadside*, n.º 18, diciembre de 1962.

*Broadside*, n.º 23, marzo de 1963.

*Broadside*, n.º 26, mayo de 1963.

*Broadside*, n.º 29, julio de 1963.

*Broadside*, n.º 28, junio de 1963.

*Broadside*, n.º 30, agosto de 1963.

*Broadside*, n.º 31, septiembre de 1963.

*Broadside*, n.º 37, enero de 1964.

*Broadside*, n.º 43, abril de 1964.

*Broadside*, n.º 44, abril de 1964.

*Broadside*, n.º 48, julio de 1964.

*Broadside*, n.º 55, febrero de 1965.

*Broadside*, n.º 56, marzo de 1965,

*Broadside*, n.º 57, abril de 1965.

*Broadside*, n.º 61, agosto de 1965.

*Broadside*, n.º 69, abril de 1966.

*Broadside*, n.º 73, agosto de 1966.

*Broadside*, n.º 75, octubre de 1966.

*Broadside*, n.º 91, mayo de 1968.

*Broadside*, n.º 92, junio de 1968.

*Time*, 12 de junio de 1939.

## 11. DISCOGRAFÍA

*Northbound Blues* (Maggie Jones, 1925).

*Jim Crow Blues* (Cow Cow Davenport, 1927).

*Jim Crow Blues* (Leadbelly, 1930).

*Low Cotton* (Josh White, 1933).

*Strange Fruit* (Billie Holiday, 1939).

*Nine Foot Shovel* (Josh White, 1940).

*Bad Housing Blues* (Josh White, 1941)

*Defense Factory Blues* (Josh White, 1941).

*Free and Equal Blues* (Josh White, 1941).

*Freedom Road* (Josh White, 1941).

*Hard Time Blues* (Josh White, 1941).

*Jim Crown Train* (Josh White, 1941).

*Southern Exposure* (Josh White, 1941).

*Uncle Sam Says* (Josh White, 1941).

*Dorie Miller* (Josh White, 1942).

*Jim Crow* (Almanac Singers, 1942).

*Hangknot, Slipknot* (Woody Guthrie, 1944).

*Hallelujah I'm A-Travelin'* (Harry Raymond, 1947).

*We Shall Overcame* (Pete Seeger y Guy Carawan, 1947).

*Blues for Emmett Till* (Aaron Kramer y Clyde R. Appleton, 1955).

*The Death of Emmett Till* (The Ramparts, 1955).

*The Money, Mississippi Blues* (Langston Hughes y Jobe Huntley, 1955).

*Keep Your Eyes on the Prize* (The S.N.C.C. Freedom Singers, 1956).

*State of Arkansas* (My Name Is Terry Roberts) (Pete Seeger, 1957).

*Ballad of the Student Sit-ins* (Guy Carawan, 1960).

*I Don't Want No Jim Crow Coffee* (Bill McAdoo, 1960).

*I Know* (James Bevel y Bernard Lafayette, 1960).

*I'm Gonna Sit at the Welcome Table* (S.N.C.C., 1960).

*Original Faubus Fables* (Charles Mingus, 1960).

*Walk on Alabama* (Bill McAdoo y Pete Seeger, 1960).

*We Shall Not Be Moved* (adaptación anónima, 1960).

*Buses Are A-Comin', Oh Yes* (S.N.C.C., 1961).

*Freedom Freedom Rider* (Marilyn Eisenberg, 1961).

*Mendacity* (Max Roach, 1961).

*Governor Wallace* (The S.N.C.C. Freedom Singer, sin fecha).

*Alma Mater* (The Chad Mitchell Trío, 1962).

*Ballad of James Meredith* (Bruce Jackson, 1962).

*Ballad of Oxford Town (Meredith)* (Phil Ochs, 1962).

*Coloured Town* (Phil Ochs, 1962).

*Freedom Riders* (Phil Ochs, 1962).

- James Meredith* (Julius Kogan, 1962).
- Oxford Town* (Bob Dylan, 1962).
- Ross Barnett* (Carl Stein, 1962).
- Talking Ole Miss* (Gene Greenblath, 1962).
- The Death of Emmett Till* (Bob Dylan, 1962).
- The State of Mississippi* (Richard E. Peck, 1962).
- Alabama* (John Coltrane, 1963).
- Ballad for Bill Moore* (Don West, 1963).
- Ballad of Hattie Carroll* (Don West, 1963).
- Bull Connor's Jail* (Guy y Candy Carawan, 1963).
- Death of Medgar Evers* (Tox Paxton, 1963).
- If You Miss Me at The Back of the Bus* (Charles Neblett, 1963).
- Only a pawn in their game* (Bob Dylan, 1963).
- Talking Birmingham Jam* (Phil Ochs, 1963).
- The Ballad of Momma Rosa Parks* (Tom Glazer, 1963).
- William Moore* (Phil Ochs, 1963).
- William Moore the Mailman* (Pete Seeger, 1963)
- Birmingham Sunday* (Joan Baez y Richard Fariña, 1964).
- Going Down to Mississippi* (Phil Ochs, 1964).
- In the Mississippi River* (The S.N.C.C. Freedom Singers, 1964).
- It Isn't Nice* (Malvina Reynolds, 1964).

- Medgar Evers* (Randall Wilburn, 1964).
- Medgar Evers Lullaby* (Judy Collins, 1964).
- Mississippi Goddam* (Nina Simone, 1964).
- The Lonesome Death of Hattie Carroll* (Bob Dylan, 1964).
- Too Many Martyrs (The Ballad of Medgar)* (Phil Ochs, 1964).
- What's Goin' on Down There* (Malvina Reynolds, 1964).
- Alabama Blues* (J. B. Lenoir, 1965).
- Birmingham Ballad* (Tim Ryan, 1965).
- Burn, Baby, Burn* (Bill Frederick, 1965).
- Go Limp* (Nina Simone, 1965).
- Goodman and Schwerner and Chaney* (Tom Paxton, 1965).
- Here's to the State of Mississippi* (Phil Ochs, 1965).
- In the Heat of the Summer* (Phil Ochs, 1965).
- March on Selma* (Blue Mitchell, 1965).
- Marching Round Selma* (anónima, 1965).
- Michael, Andrew and James* (Richard Fariña, 1965).
- Mississippi* (Charyn Sutton, 1965).
- Oh Wallace* (S.N.C.C., 1965).
- Old Jim Crow* (Nina Simone, 1965).
- People Get Ready* (The Impressions, 1965).
- The Selma March* (Grant Green, 1965).

- Theme from the March on Washington* (Shawn Phillips, 1965).
- Why? (Am I Treated So Bad)* (Staple Singers, 1965).
- We're Gonna March When the Spirit Say "March"* (S.N.C.C., 1965).
- Your Friendly, Liberal, Neighborhood Ku-Klux-Klan* (The Chad Mitchell Trio, 1965).
- Shot on James Meredith* (J. B. Lenoir, 1966).
- Those Three Are On My Mind* (Pete Seeger, 1966).
- Blacklash Blues* (Nina Simone y Langston Hughes, 1967).
- The Ballad of Birmingham* (Jerry Moore, 1967).
- We're a Winner* (The Impressions, 1967).
- Abraham, Martin and John* (Dion DiMucci, 1968).
- Blues for Martin Luther King* (Otis Spann, 1968).
- Death of Martin Luther King* (Champion Jack Dupree, 1968).
- Love Child* (Diana Ross & the Supremes, 1968).
- Roses and Revolution* (Dudley Randall, 1968).
- Say It Loud: I'm Black and I'm Proud* (James Brown, 1968).
- The Ballad of Martin Luther King* (Poor Boy Michael Strange, 1968).
- This Is My Country* (The Impressions, 1968).
- Why? (The King of Love is dead)* (Nina Simone, 1968).
- Tryin' Times* (Roberta Flack, 1969).
- Woman of The Ghetto* (Marlena Shaw, 1969).
- Don't Call Me Nigger, Whitey* (Sly and The Family Stone, 1970).

*I Don't Want Nobody to Give Me Nothing* (James Brown, 1969).

*Seize the Time* (Elaine Brown, 1969).

*Is It Because I'm Black?* (Syl Johnson 1970).

*The Backstreets of Downtown Augusta* (Anne Romaine, 1970).

*To Be Black, Gifted and Black* (Nina Simone, 1970).

*George Jackson* (Bob Dylan, 1971).

*Hard Times* (Baby Huey & The Babysitters, 1971).

*Ballad of the Deacons* (Frederick Douglass Kirkpatrick, 1972).

*Birmingham* (Randy Newman, 1974).

## **12. RECURSOS ONLINE**

<http://www.lynchingintexas.org/items/show/736> (consultado el 9 de noviembre de 2020).

<https://rosaparksbiography.org/bio/emmett-till/> (consultado el 1 de agosto de 2020).

[https://www.youtube.com/watch?v=rZck6OXR\\_we](https://www.youtube.com/watch?v=rZck6OXR_we) (consultado el 16 de diciembre de 2019).