

LA MÚSICA CONTRA LA SEGREGACIÓN RACIAL DURANTE LA PRESIDENCIA DE FRANKLIN D. ROOSEVELT: ¿MÚSICOS O PIONEROS CONTRA LA DISCRIMINACIÓN RACIAL?

MUSIC AGAINST RACIAL SEGREGATION DURING FRANKLIN D. ROOSEVELT'S TERM: MUSICIANS OR PIONEERS AGAINST RACIAL DISCRIMINATION?

Juan Andrés García Martín*
Universidad Rey Juan Carlos - España

RESUMEN: El presente artículo estudia el crecimiento de las canciones contra la segregación racial bajo la presidencia de Franklin Delano Roosevelt (1932-1945). Impulsados por un ambiente creativo favorable pero también por las nuevas condiciones aportadas por el New Deal, diferentes artistas de música *blues*, *jazz* o el *gospel* se atrevieron a abordar cuestiones hasta entonces apenas exploradas vinculadas a la separación racial cotidiana y a la violencia racial.

En consecuencia, el objetivo del texto es recopilar las obras grabadas existentes sobre esta cuestión y examinar el retrato que las composiciones ofrecieron sobre la segregación racial. Para ello, este artículo analiza los contenidos líricos de las canciones que incluyen referencias al régimen segregacionista y a la violencia física contra afroamericanos. En última instancia, ello permitirá determinar qué aspectos concretos de ambas cuestiones eran objeto de denuncia, así como conocer en qué manera dichas obras reflejaban la realidad en la que se desarrollaron y si, por lo tanto, fueron innovadoras.

PALABRAS CLAVE: segregación racial, canciones, música, Roosevelt, New Deal.

ABSTRACT: *This article studies the growth of songs against racial segregation under the presidency of Franklin Delano Roosevelt (1932-1945). Driven by a favorable creative environment but also by the new conditions provided by the New Deal, different blues, jazz and gospel artists dared to address barely explored issues linked to everyday racial separation and racial violence.*

Consequently, the purpose of this research is to compile the existing recorded songs on this topic and to examine the portrait that these compositions offered of racial segregation. In order to do so, this article analyzes the lyrical contents of the songs that include references to segregation and to physical violence against African Americans. Ultimately, this

*** Correspondencia a / Corresponding author:** Juan Andrés García Martín, Despacho 091, Universidad Rey Juan Carlos, Edificio Departamental, Campus de Vicálvaro-Madrid, Paseo de los Artilleros s/n, 28032, Madrid — juan.garcia.martin@urjc.es — <https://orcid.org/0000-0001-8672-5149>

Cómo citar / How to cite: García Martín, Juan Andrés (2026). «La música contra la segregación racial durante la presidencia de Franklin D. Roosevelt: ¿músicos o pioneros contra la discriminación racial?», *Historia Contemporánea*, 82, 915-955. (<https://doi.org/10.1387/hc.25868>).

Recibido: 28 diciembre, 2023; aceptado: 16 octubre, 2025.



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

will help to determine which specific aspects of these matters were denounced as well as to know in what way these songs reflected the reality in which they were developed and if they were pioneering works.

KEYWORDS: *racial segregation, songs, music, Roosevelt, New Deal.*

LABURPENA: Artikulu honek Franklin Delano Roosevelt (1932-1945) presidente zela arraza-segregazioaren aurkako abestiek izan zuten hazkundera aztertzen du. Aldeko giro sortzaileak bultzatuta, baina baita New Dealek sortutako baldintza berriek lagunduta ere, bluesa, jazza edo gospela egiten zuten zenbait artista, ordura arte inoiz ez bezala, egunero arraza-banaketari eta arraza-indarkeriari lotutako gaiak jorratzera ausartu ziren.

Hortaz, testuaren helburua da gai horiei buruz dauden grabazioak biltzea eta konposizioek arraza-segregazioari buruz aurkeztu zuten erretratua aztertzea. Horretarako, artikulu honetan erregimen segregazionistari eta afroamerikarren aurkako indarkeria fisikoari buruzko aipamenak biltzen dituzten abestien eduki lirikoak aztertzen dira. Azken batean, horrela zehaztu ahal izango da bi gai horien zer alderdi zehatz salatzen zituzten, eta, era berean, kantu horiek inguruko errealitatea nola islatu zuten jakin ahal izango da, eta, beraz, lan berritzaileak izan ote ziren.

GAKO-HITZAK: arraza-segregazioa, abestiak, musika, Roosevelt, New Deal.

Introducción

El final de la Guerra Civil estadounidense supuso la liberación de los esclavos, pero ello no implicó ni que fueran considerados libres en la práctica ni su igualdad inmediata con la población blanca. A pesar de la aprobación de las enmiendas decimotercera, decimocuarta y decimoquinta, la pervivencia de ex esclavistas tanto en el poder como en las instituciones provocó que los estados sureños pronto desarrollaron una serie de iniciativas legislativas para mantener a blancos y afroamericanos separados y que, conocidas genéricamente como Leyes Jim Crow, establecieron la segregación racial. Así, Florida marcó el camino a seguir al resto de estados al aprobar varias de estas disposiciones en 1887. A continuación, Misisipi, Texas, Luisiana y Alabama siguieron su ejemplo e implantaron unas normas que afectaron a diferentes aspectos de la vida cotidiana tales como transporte, ocio o educación. De este modo, los afroamericanos quedaron relegados a la condición de ciudadanos de segunda clase.

Sin embargo, los requisitos raciales incluidos en las constituciones estatales no tardaron en ser desafiadas ante el Tribunal Supremo, siendo finalmente desestimadas por éste.¹ De manera paralela, los ataques a ciudadanos afroamericanos no tardaron en llegar: en las postrimerías de la contienda civil, a manos de organizaciones como el recién creado Ku Klux Klan;² y durante los siguientes años, a través de estallidos de violencia racial en ciudades como Wilmington (1898), Nueva Orleans (1900), Atlanta (1906), Springfield (1908) y sobre todo Tulsa (1921).³ Como parte de estas acciones, cobró una creciente presencia el linchamiento, primero en impaciente aplicación de sentencias judiciales y más adelante como método de intimidación. Como había predicho el juez John M. Halan, la nueva legislación vino acompañada de violencia racial,⁴ la cual ayudó a preservar este régimen al ser los culpables absueltos por tribunales simpatizantes que dejaban a los afroamericanos entre el desamparo y la resignación.

¹ En el caso de *Homer Plessy contra el juez Ferguson de Luisiana* en 1896, el alto tribunal sostuvo que los transportes diferenciados no infringían los derechos de los negros, ya que las instalaciones eran iguales.

² El Ku Klux Klan nació en mayo o junio de 1866 en los condados de Tennessee occidental en un contexto de pobreza y destrucción como reacción a la presencia de tropas nortistas y a la «liberación» de los esclavos negros. Trelease, 2023, pp. 30-50.

³ Halliburton Jr., 1972, p. 346.

⁴ Este magistrado del Tribunal Supremo fue el único en oponerse a la sentencia del caso *Plessy v. Ferguson*. Westin, 1957, pp. 637-710.

Ante estas condiciones, miles de afroamericanos migraron a zonas urbanas del norte y Medio Oeste estadounidense durante las primeras décadas del s. xx. Allí, los afroamericanos fundaron las primeras organizaciones que, como el Movimiento Niágara o la NAACP, se oponían al régimen segregacionista. Esta organización de los afroamericanos en defensa de sus derechos también tuvo sus efectos culturales, pues varias de las zonas urbanas de reciente establecimiento afroamericano desarrollaron expresiones artísticas a través de literatura, arte o música. Entre ellas, el Renacimiento de Harlem en Nueva York contribuyó a sentar las bases de una conciencia social y activismo que conduciría al desarrollo del Movimiento por los derechos civiles durante las décadas siguientes.⁵

Sin embargo, este desarrollo cultural no vino acompañado de avances políticos significativos. Desde su entrada en la Casa Blanca en 1920, el Partido Republicano ignoró las peticiones de igualdad de derechos, se negó a apoyar las leyes que prevenían la violencia racial e incluso se reforzó a la facción Lily-Whites.⁶ De esta forma, Warren Harding, Calvin Coolidge y Herbert Hoover⁷ aceptaron de manera tácita el racismo y apenas mostraron interés por esta minoría. En este sentido, baste citar la campaña electoral de 1928, en la que Hoover adoptó la llamada «estrategia sureña» por la cual apeló al voto blanco de los estados meridionales, acercándose incluso al Ku Klux Klan para derrotar a su oponente, el demócrata católico de origen italoirlandés Alfred Smith. Con el estallido de la Crisis de 1929 y la posterior depresión, la situación de los afroamericanos no hizo sino empeorar.⁸ Inmersos en la pobreza, miles se sintieron abandonados por el gobierno, recibiendo únicamente ayuda de instituciones caritativas, de entidades locales o sindicatos.⁹ Con ello, los afroamericanos iniciaron un lento y progresivo desplazamiento hacia el Partido Demócrata.¹⁰

⁵ Las ideas del Renacimiento negro de Harlem no consiguieron erradicar los estereotipos negativos raciales extendidos durante la Reconstrucción, pero a partir de la década de 1930 se aprecia un incremento del interés blanco por la cultura afroamericana. Gough, 2015, pp. 114-115.

⁶ Buen ejemplo de ello es la nominación infructuosa del juez contrario a los derechos civiles John J. Parker como candidato al Tribunal Supremo por parte del presidente Hoover. Sullivan, 2009, pp. 138-139.

⁷ Lisio, 1986; Frantz, 2011.

⁸ A lo largo de la Gran Depresión, Weiss estima que hasta un 50 % de los afroamericanos llegaron a encontrarse en situación de desempleo. Weiss, 1983.

⁹ Watts, 2020, pp. 76-79.

¹⁰ Weiss, 1983, pp. 13-61 y 96-135.

La llegada de Franklin D. Roosevelt a la Casa Blanca en 1933 no produjo mejoras inmediatas. Aunque el nuevo presidente era progresista en diferentes cuestiones sociales, no demostró demasiado interés por las dificultades de los afroamericanos. A pesar del creciente apoyo recibido por parte de esta minoría,¹¹ Roosevelt no se atrevió a tratar en profundidad la segregación y el racismo en los estados meridionales por temor a perder el apoyo de los demócratas sureños en las cámaras representativas y, por consiguiente, el control sobre dichos órganos representativos. Como resultado, varios programas del New Deal¹² mantuvieron la segregación hacia los afroamericanos y buena parte de las consiguientes iniciativas legales de la NAACP fracasaron ante el Tribunal Supremo.¹³

Sin embargo, el periodo recién descrito conoció una producción musical creciente e innovadora, fomentado en parte a partir del incipiente desarrollo de la grabación de artistas afroamericanos en los años anteriores¹⁴ y más adelante por el nacimiento de las primeras emisoras de radio, cuyos aparatos domésticos habían pasado de 550.000 máquinas vendidas en 1923 a dos millones en 1925.¹⁵ El propio Roosevelt fue objeto de miles de composiciones¹⁶ y bajo su presidencia, se desarrolló un ambiente favorable a la creación artística que repercutió positivamente en la producción musical.¹⁷ De este modo, las músicas afroamericanas como el *blues*, *jazz* o el *gospel* no escaparon a esta tendencia y se atrevieron a abordar públicamente cuestiones hasta entonces apenas exploradas y vinculadas, por ejemplo, a la separación racial cotidiana y la violencia racial. En consecuencia, estas composiciones constituyen una fuente histórica para ob-

¹¹ Cough, 2015, p. 89.

¹² Shy y Tindall, 2016, pp. 1.118-1.119; Grant, 1990.

¹³ Stout *et al.*, 2004, pp. 162-166.

¹⁴ La cantante de *blues* Mamie Smith y su obra *Crazy Blues* abrieron paso a otros artistas negros al ser la primera artista afroamericana en ser grabada en 1918 por la firma neoyorkina Okeh Records. Los artistas afroamericanos del sur eran, en palabras de un corredor de bolsa de Atlanta, «un territorio virgen para las manufacturas [inversión] nortea». Miller, 2010, pp. 186-214. En los años siguientes, artistas como Big Bill Broonzy, Clarence Williams o Champion Jack Dupree también comenzaron a grabar trabajos con esta firma discográfica, dando una mayor difusión a sus obras.

¹⁵ En términos de audiencia, estos aparatos generaban en torno a 40 millones de oyentes en 1928. Blanning, 2008, pp. 200-205.

¹⁶ Maney, 1992.

¹⁷ Al respecto, Erik Gellman argumenta que la música contribuyó a desarrollar, contagiar y reforzar ambientes de solidaridad racial más allá de entre la propia clase obrera. Gellman y Roll, 2011, p. 135.

servar las condiciones de los afroamericanos desde la propia perspectiva de este colectivo, ya que mayoritariamente fueron compuestas por artistas negros.

Por lo tanto, esta investigación recopila y analiza las canciones grabadas que denuncian la segregación y la violencia racial durante la presidencia de Franklin D. Roosevelt, esto es, en el periodo comprendido entre 1932 y 1945. A pesar de esta propuesta cronológica, se han manejado márgenes temporales flexibles, a fin de poder incluir aquellas composiciones que previamente guardan relación con las temáticas abordadas y que permiten constatar una evolución. La tarea señalada se ha realizado a través de una búsqueda discográfica acompañada de una consulta bibliográfica¹⁸ especializada en la cuestión. Ello ha permitido interpretar el contexto en el que se desarrollaron las composiciones y calibrar la perspectiva de los compositores ante los acontecimientos retratados. A continuación, se ha realizado un análisis de los contenidos líricos de las obras halladas, ya que este tipo de procedimiento admite el estudio de textos y discursos orales indistintamente, así como descubrir la significación de su mensaje y su posterior clasificación. En suma, ello ha permitido procesar datos relevantes sobre las condiciones en que se han producido las obras musicales.¹⁹

Estas condiciones vislumbran varios usos y funciones de la música para el caso de la canción estadounidense, de acuerdo con el análisis realizado por el etnomusicólogo Alan P. Merriam.²⁰ Finalmente, todo ello ha permitido trazar unos objetivos más concretos: primeramente, entender cómo el contexto condujo a un ambiente creativo favorable a la denuncia de la segregación racial; acto seguido, analizar la incidencia de

¹⁸ Estas búsquedas se han llevado a cabo en la Biblioteca Pattee and Paterno de la Universidad de Penn State (State College), en la Biblioteca del Congreso (Washington) y en el Woody Guthrie Center de Tulsa (Oklahoma).

¹⁹ Gómez Mendoza, 2000, p. 1; Piñuel Raigada, 2000, p. 2.

²⁰ En su estudio, Merriam dedicó un capítulo a concretar las funciones y usos de la música, varios de los cuáles se añan en la canción estadounidense de este momento: es un medio de expresión emocional, comunicación y entretenimiento, además de representar simbólicamente ideas y comportamientos; refuerza el cumplimiento de normas sociales, en tanto que transmite el apoyo de los cantautores a las campañas de desegregación y anti-linchamiento; ejerce como vehículo de transmisión de los postulados antisegregacionistas y actúa como un transmisor de la realidad histórica de un momento determinado; finalmente, estas canciones conllevan una función integradora de la sociedad al ejercer como punto de encuentro de activistas en eventos que requieren cooperación y coordinación. Merriam, 1964, pp. 209-229.

las condiciones creativas sobre las composiciones y en qué medida estas obras constituyeron un planteamiento pionero; en tercer lugar, identificar el posicionamiento y argumentos de los cantautores ante los hechos objeto de estudio, a fin de clasificar las obras investigadas; además, observar si existe una evolución y preferencias en las temáticas desplegadas por los cantautores investigados; y finalmente, conocer si, como ha señalado Fairclough, los sujetos a través del lenguaje y específicamente mediante las prácticas sociales tienen la capacidad retratar la realidad social e influir sobre ella, modificándola parcial o totalmente.²¹ Por todo ello, este estudio sirve para completar recopilaciones limitadas²² que han realizado análisis sectoriales²³ o biográficos²⁴ con anterioridad.

Roosevelt y los afroamericanos: una actitud ambigua y un ambiente propicio

La actitud del Partido Republicano hacia los afroamericanos durante la década de 1920 puso fin al tradicional apoyo electoral brindado por esta comunidad desde los tiempos de la Guerra Civil. Los años comprendidos entre 1928 y 1936 marcan un cambio de esta tendencia, pues la entrada de Roosevelt en la Casa Blanca a principios de 1933 impuso una

²¹ Fairclough, 2003.

²² Hasta la fecha, no existe un estudio que aborde el impacto musical de la lucha contra la segregación racial en el espacio de tiempo propuesto. Por ejemplo, la obra coordinada por Judith Stephens y Kathy Perkins (1998) se ocupa de las obras literarias sobre el linchamiento, pero soslaya su incidencia musical.

²³ Existen algunas obras a tener en cuenta y que han nutrido esta investigación, como el estudio sobre la música en los tiempos de la Gran Depresión llevado a cabo por William Young y Nancy Young (2005); la investigación sobre los proyectos musicales del New Deal desarrollados por Peter Cough y Peggy Seeger (2015) y Kenneth Bindas (2021). Más centrado en la cultura afroamericana, es de especial interés la obra de Guido van Rijn sobre las músicas *gospel* y *blues* durante la presidencia de Roosevelt (1997), si bien resulta incompleta al ignorar otros géneros y no abordar de manera concreta el impacto musical de la violencia racial en el periodo que escudriña. Igualmente, algunos estudios específicos han permitido conocer el impacto musical sobre ciertos acontecimientos puntuales, caso de la investigación de Hugh Murray Jr. (1977) sobre el juicio de los «Nueve de Scottsboro».

²⁴ Al mismo tiempo, varios estudios biográficos han permitido abordar las figuras clave del momento. Al respecto, se han tenido en cuenta las obras de Charles Wolfe y Kip Lornell (1992), Lesley Gourse (1997), Patrick Maney (1998), David Margolick (2000), Elijah Wald (2002), Meg Greene (2007) y Samuel Perry (2013).

nueva visión de cómo hacer frente a la crisis económica a través del New Deal. Durante los años siguientes, si bien la segregación racial y la privación de derechos políticos se mantuvo, los afroamericanos apreciaron interés por su existencia donde antes habían sido ignorados, despreciados o incluso objeto de propaganda adversa.²⁵ Entre estos cambios, Roosevelt se rodeó de varios consejeros que demostraron una preocupación genuina por las penurias de los afroamericanos.²⁶

Ahora bien, ¿de dónde procedía esta conducta? En primer lugar, la presión ejercida por el entorno del presidente impulsó que su gobierno prohibiera la discriminación racial en los programas del New Deal, si bien en ocasiones su aplicación fue difícil de llevar a la práctica.²⁷ A pesar de sus limitaciones, este programa proporcionó oportunidades laborales y con ello nuevas formas de expresión pública.²⁸ En esta línea, Roosevelt se mostró receptivo a contar con el asesoramiento de un grupo de talentosos afroamericanos bajo la coordinación de Mary McLeod Bethune.²⁹ Además, el propio presidente y su mujer potenciaron a través de varias acciones una mayor cercanía a los afroamericanos que las administraciones republicanas anteriores: la promesa personal de ayuda al granjero Sylvester Harris,³⁰ las invitaciones a afroamericanos a la Casa Blanca, el mantenimiento de los trabajadores afroamericanos en la residencia presidencial o la visita a lugares tradicionalmente afroamericanos como la Universidad

²⁵ Legisladores y educadores blancos dedicaron inmensos recursos a perpetuar el racismo en las escuelas y a impedir una enseñanza crítica sobre esta cuestión después de la Guerra Civil, sembrando con ello odio y prejuicios raciales en las generaciones futuras. Yacovone, 2023, pp. 117-162.

²⁶ Al respecto, podemos citar al Secretario de Agricultura Henry Wallace, al Secretario del Interior Harold L. Ickes o al senador neoyorkino Robert F. Wagner. Weiss, 1983, pp. 51, 62 y 105.

²⁷ Entre estos programas, destacamos el Civilian Conservation Corps y la National Recovery Administration, para los que Harold Ickes emitió una orden en septiembre de 1933 en la que prohibía «la discriminación en base al color o religión en cualquier trabajo público del programa». Weiss, 1983, pp. 51-67.

²⁸ Sklaroff, 2010.

²⁹ La creación del *gabinete negro* supuso la llegada de un grupo de asesores afroamericanos pertenecientes a diferentes agencias y departamentos gubernamentales para trabajar dentro del gobierno e influenciar las políticas federales tangentes a esta minoría. Si bien nunca formaron un grupo oficial, constituyeron una red informal que colaboró para constatar las necesidades de la comunidad afroamericana y hacerla progresar. Watts, 2020, pp. 188-241.

³⁰ Hudson, 2007, pp. 201-212.

de Fisk constituyen en su conjunto evidencias de este comportamiento.³¹ En suma, el matrimonio Roosevelt no era completamente ajeno a la tendencia dominante en los EE.UU. de la época: los problemas de los afroamericanos eran de índole económica. En consecuencia, el presidente y la primera dama estimaban que solo la igualdad de oportunidades educativas y económicas conduciría a la igualdad política más adelante, por lo que sus acciones se llevaron a cabo en tal dirección.³²

Superadas las primeras urgencias de la Gran Depresión, la presión de líderes sindicales para profundizar el contenido social de las reformas rooseveltianas no se hizo esperar. De esta manera, un segundo New Deal se puso en marcha en 1935, potenciando la creación de empleo a través del Work Project Administration, una agencia que englobaba una amalgama de programas referentes a obras públicas o eventos culturales. Uno de ellos fue el Federal Music Project,³³ el cual proporcionó trabajo a intérpretes y organizó múltiples actividades musicales, así como fomentó el desarrollo de la etnomusicología a través de planes como el Federal Project Number One, dedicado a incentivar el empleo en teatro, literatura, archivística o música. A pesar de que este programa incluyó la contratación de músicos negros o la creación de orquestas afroamericanas para dar a conocer la cultura negra en el país, de nuevo se hizo bajo el paraguas de premisas segregacionistas. En consecuencia, esta aproximación de estilos musicales afroamericanos al público estadounidense permaneció bajo el control y supervisión cultural blanca,³⁴ con algunas excepciones regionales.³⁵ Con todo, ello no esconde una realidad: el New Deal ofreció oportunidades a los estadounidenses y al verse muchos afroamericanos relegados en su disfrute, éstos reclamaron un papel más activo y dejaron constancia de ello en forma de varias composiciones. Como resultado, este programa econó-

³¹ Weiss, 1983, pp. 40-41.

³² Roosevelt, 1934, p. 573.

³³ Ver Anexo 1.

³⁴ La segregación practicada en este programa se evidenciaba de varias formas. En primer lugar, las unidades musicales afroamericanas raramente interpretaban obras ante públicos blancos y de hacerlo, era bajo condiciones segregadas. Económicamente, eran agrupaciones más baratas; numéricamente, de los 14.922 músicos empleados en 1935, 1.774 fueron negros. Bindas, 1995, pp. 75-76.

³⁵ Los estados de la costa pacífica – Oregón, Washington y California – fueron más flexibles y tolerantes al respecto, favoreciendo actuaciones tales como óperas, conciertos y musicales. Gough, 2015, pp. 89-90.

mico acabó por fomentar la cultura afroamericana y el surgimiento de una concienciación sobre las necesidades de esta minoría, generando además interés sobre su cultura.³⁶

¿Músicos o pioneros?

Jim Crow en las partituras

Consecuencia del surgimiento de una atmósfera creativa propicia, los artistas afroamericanos intensificaron sus actividades. La música no fue una excepción y a lo largo del resto de la presidencia de Roosevelt, los cantautores afroamericanos incrementaron no sólo el volumen de sus composiciones reivindicativas, sino que también se atrevieron a tratar cuestiones con una intensidad y nitidez desconocidas hasta la fecha.

Sin embargo, ello no descarta que con anterioridad a la llegada de Roosevelt a la Casa Blanca se elaboraran este tipo de obras. Ahora bien, estas piezas eran escasas y resultaban vagas temáticamente, poco específicas en sus críticas a la segregación racial y en ocasiones abundaban en los estereotipos raciales, caso de *Can You Blame the Colored Man*,³⁷ de Gus Cannon.³⁸ En esta temprana obra, el banjista afroamericano de Misisipi relata la controvertida cena que el activista Washington T. Booker mantuvo con el presidente Theodore Roosevelt en la Casa Blanca veintiséis años atrás, esto es, en 1901. En ella, Cannon retrata con cierta ironía los estereotipos sobre la glotonería de los afroamericanos a través de una detallada descripción del menú, al mismo tiempo que descarga de culpabilidad por el acontecimiento a Booker:

«Now Booker T., he left Tuskegee,
To the White House he went one day.
He was goin' to call the president
In a quiet and sociable way (...)
And he sat down at the president's table, he began to smile.
Eatin' lamb, ham, veal an' roast,
chicken, turkey, quail on toast».

³⁶ Gough, 2015, pp. 114-115.

³⁷ Cannon, 1927.

³⁸ Barlow, 1989, pp. 214-217.

Pero ¿a qué respondía la ausencia de contundencia en las críticas a este régimen? Lynskey proporciona una posible respuesta a la escasez de obras: aparte de un puñado de cantos seculares y algunos más espirituales anónimos negros,³⁹ pocos afroamericanos se atrevían a pasar por un estudio de grabación por miedo a las represalias.⁴⁰ Y es que solo algunas canciones recolectadas a partir de fuentes anónimas y grabadas por vez primera por el coleccionista magiar Lawrence Gollert o algo después por John Lomax y su hijo Alan Lomax⁴¹ habían plasmado la situación que afrontaban los afroamericanos durante las décadas previas. Por lo general, estas descripciones aludían a las condiciones cotidianas en los estados sureños, lo que incluía pobreza, explotación, opresión o conatos de resistencia.⁴²

De manera paralela, el millón de afroamericanos que se desplazaron hacia ciudades septentrionales como Nueva York, Filadelfia, Detroit o Cleveland en la llamada Gran Migración huyendo de estas condiciones, también dejaron su huella musical. En este contexto, algunos artistas negros como Maggie Jones o Charles «Cow Cow» Davenport componían de acuerdo con su propia experiencia ya que, habiendo nacido en Texas y Alabama, sus familias se desplazaron a Nueva York y la región de los Grandes Lagos respectivamente. Junto a ellos, también se puede citar al guitarrista de rag Arthur Blind Blake, nacido en Florida y despla-

³⁹ Greenway, 1953, pp. 75-87.

⁴⁰ Lynskey, 2011, p. 6.

⁴¹ En estas mismas fechas, el folklorista John A. Lomax y su hijo Alan Lomax recorrieron los estados meridionales bajo los auspicios del archivo de música folk de la Biblioteca del Congreso. Durante su periplo, visitaron prisiones, campos de trabajo y cantinas con un equipo portable de grabación, recabando canciones que posteriormente fueron publicadas en varios compendios de música popular. A pesar de que Lomax observaba una proto-protesta, ninguna de las piezas recopiladas todavía enunciaba una protesta musical nítida contra la violencia racial y acciones como el linchamiento, pues habían sido grabadas delante de supervisores blancos. Szwed, 2010, pp. 31-59; Garabedian, 2005, pp. 190-192; Greenway, 1953, p. 68.

⁴² La tradición blanca de recopilación de música afroamericana hunde sus raíces en la segunda mitad del s. XIX. En esta ocasión, Gellert consiguió grabar por vez primera estos cantos, pero la persona que proporcionó la información a Gellert lo hizo únicamente bajo la condición de proporcionar dichas letras bajo anonimato. Entre las obras que aluden a estas temáticas podemos citar *I Went to Atlanta, Pickin' Off De Cotton, Ah's de Man, Told My Captain, Ain't It Hard-To Be a Nigger, Cause I'm a Nigger*. Garabedian, 2005, pp. 179-206 y más concretamente p. 186.

zado por motivos laborales al norte. Sus obras *North Bound Blues*,⁴³ *Jim Crow Blues*⁴⁴ y *Detroit Bound Blues*⁴⁵ constataron las esperanzas de los afroamericanos de alcanzar los estados septentrionales y mejorar sus condiciones de trabajo, así como de dejar atrás la segregación racial de los estados sureños.⁴⁶ En el caso de la primera obra apuntada, la cantante tejana señala:

«Going North child, where I can be free (bis)
Where there's no hardships, like in Tennessee,
Going where they don't have Jim Crow laws (bis)
Don't have to work there, like in Arkansas,
When I cross the Mason Dixon Line (bis)
Goodbye old gal, yon mama's gonna fly».

Por su parte, el compositor de boogie-woogie de Alabama apunta en las estrofas iniciales de *Jim Crow Blues* las intenciones de aquellos que emigraban, construidas sobre la imagen de prosperidad de las ciudades norteanas:

«I'm tired of being Jim Crowed, gonna leave this Jim Crow town;
Doggone my black soul, I'm sweet Chicago bound;
Yes I'm leaving here from this old Jim Crow town;
I'm going up North where they say money grows on trees;
I don't give a doggone if my black soul is free;
I'm going where I don't need no baby».

Como podemos observar, más allá de estas vagas quejas hacia el régimen segregacionista y su dureza, no existe una alusión explícita que sirva como denuncia en ninguna de estas obras, las cuales parecen más centradas en el lugar de destino que en el de procedencia. De este modo, una vez reasentados en latitudes más septentrionales, los artistas afroamericanos comenzaron a expresar las vicisitudes y dificultades experimentadas por la comunidad afroamericana. La adaptación a las inclemencias climatológicas de los estados septentrionales era una de las principales

⁴³ Jones, 1925.

⁴⁴ Davenport, 1927.

⁴⁵ Blake, 1928.

⁴⁶ Silvester, 2009, pp. 64-68.

preocupaciones reflejadas por Chippie Hill⁴⁷ después de su mudanza a la Ciudad del Viento en 1925, tal y como acredita la siguiente estrofa de su obra *Hard Times Blues*:⁴⁸ «Hard times, hard times, what makes you stay so long?, You see the snow is falling, many people have no home». A ello, la cantante norcarolinense añadió —de manera premonitoria— las dificultades económicas que los afroamericanos experimentaban en sus nuevos destinos en las fechas previas al Crack de 1929. De esta forma, la cornucopia laboral que muchos habían esperado chocó con una realidad más severa y no pocos vieron cómo las ciudades del norte de los EE.UU. ya contaban con obreros de origen italiano o irlandés que monopolizaban los empleos industriales, lo que les relegó en varias ocasiones a empleos serviles o domésticos. Si bien algunos encontraron alivio en posiciones de porteros o mozos de equipaje,⁴⁹ éstas no estaban exentas de abusos, tal y como retrata Clarence Williams en *Pullman Porter Blues*.⁵⁰ En este caso concreto, este pianista procedente de Luisiana y afincado primero en Chicago y luego en Nueva York, criticó la saturación que experimentaban los portamaletas de la compañía fundada por George Pullman a causa de las condiciones laborales:

«Since I left my home and started on railroads to roam
I get nothin' but abuse
So tell me, what's the use?
It's 'Pullman Porter! Draught on my feet'
It's 'Pullman Porter! Turn on the heat'
It's 'Pullman Porter!' All the live-long day
It's 'Pullman Porter! Bring me water'
That is all that they say
It's 'Pullman Porter! Make up my berth'
It's 'Pullman Porter!' No peace on Earth
'Oh, Pullman Porter! Won't you shine my shoes'
I got the Pullman Porter blues».

⁴⁷ La obra fue grabada con el acompañamiento de guitarra de Lonnie Johnson en 1927, pero nunca fue emitida. La versión final fue grabada junto a Tampa Red y Georgia Tom en 1928. Van Rijn, 1997, p. 14.

⁴⁸ Hill, 1928.

⁴⁹ Gracias a las propinas, este gremio solía referirse a Chicago como un «territorio de Dios». Hawkins, 2014, pp. 109-110.

⁵⁰ Williams, 1922.

Ante estas situaciones, siempre estaba abierta la posibilidad de regresar al sur. La nostalgia que el hogar de sus ancestros pudiera evocar en las mentes de los emigrados quedó constatada por Ma Rainey⁵¹ en su obra *South Bound Blues*,⁵² si bien la cantante georgiana descartaba el retorno, como constata en las siguientes palabras: «Yes, I'm mad, my heart is sad (...) Going back to Georgia, folks, I sure ain't comin'». ⁵³ En todo caso, el retorno al sur era una opción remota,⁵⁴ por lo que este tipo de obras constituyen una porción minúscula.

Por su parte, aquellos artistas afroamericanos que habían permanecido en el sur y continuaron padeciendo la segregación racial, proporcionaron argumentos a otros cantautores. Huddie W. Ledbetter, también conocido como Leadbelly, expresó su rechazo hacia la legislación discriminatoria en su excepcional *Jim Crow Blues*.⁵⁵ Aunque con título similar a la obra citada de Charles Davenport, contiene una letra diferente por su virulencia. En esta ocasión, el cantante luisiano arremete contra la continuada presencia de la discriminación racial en los estados sureños y propone una mayor movilización de los afroamericanos para quebrar el régimen segregacionista, tal y como sugiere en la siguiente estrofa: «I told everybody over the radio, Make up their mind and get together, break up this old Jim Crow». Junto a ella, también se puede incluir en esta categorización *Low Cotton*⁵⁶ de Josh White. En ella, el cantante surcarolinés describió las condiciones laborales de los trabajadores del algodón y aprovechó para realizar un juego de palabras en el título a propósito de la depreciación de este producto durante la Gran Depresión.

⁵¹ Otra obra que plantea una imagen nostálgica del sur es *Going Back to Arkansas* (Bluebird (3) – B-8424, Chicago, 1935), si bien carece de argumento racial alguno. En ella, Big Bill Broonzy plantea un cálido ambiente familiar junto a la gastronomía materna en una comunidad rural del estado en el que pasó su niñez.

⁵² Rainey, 1924.

⁵³ A pesar de que esta obra expresa las reticencias por volver al sur, su tema central es un desengaño amoroso culminado con un proceso de autodeterminación femenina. Davis, 1998, pp. 80-81.

⁵⁴ Sirvan como ejemplo las cifras proporcionadas por Gregory: en una fecha similar, apenas dos de cada diez emigrados afroamericanos regresaban a tierras meridionales. Varios años después, al acabar la Segunda Guerra Mundial, solo 43.143 afroamericanos se unieron a los 228.800 blancos que regresaron al Sur. Gregory, 2005, pp. 16-17 y 195.

⁵⁵ Ledbetter, 1930.

⁵⁶ White, 1933.

Por último, fuera de la hegemonía del *blues* podemos citar *Black and Blues*,⁵⁷ obra compuesta en albores del estallido de la crisis económica por el compositor neoyorkino Fats Waller sobre la letra proporcionada por los poetas Andy Razaf y Harry Brooks. La pieza fue grabada por Louis Armstrong y alude no sólo al inamovible vínculo entre los oficios manuales y serviles y los afroamericanos («While here am I, left high and dry Black, and 'cause I'm black I'm blu»), sino que también critica las humillaciones que los afroamericanos experimentaban por ello («They laugh at you, and scorn you too, What did I do to be so black and blue?»).

La respuesta musical ante la segregación cotidiana

La llegada de Roosevelt a la Casa Blanca planteó nuevas respuestas para la crisis económica iniciada en 1929. Como réplica a esta situación, el New Deal incluyó una serie de programas que, en esencia, pretendían revitalizar la economía del país a través de una fuerte inversión pública y proteger a los sectores más desfavorecidos de la sociedad estadounidense.

Para el Sur profundo, el relevo presidencial llegaba en una situación dramática. Ésta hundía sus raíces en el húmedo invierno de 1926, cuando las lluvias torrenciales provocaron el desbordamiento del río Misisipi en lo que eran las peores inundaciones de la historia del país. Por si fuera poco, el bienio de 1930-1931 trajo consigo unas condiciones de sequía extremas que obligó a organismos como la Cruz Roja a enviar asistencia a la región. A la hora de repartir esta ayuda, las diferencias raciales volvieron a quedar de manifiesto y muchos afroamericanos se vieron obligados a pagar por servicios y alimentos —en ocasiones en malas condiciones— que en otros casos habían sido provistos de manera gratuita.⁵⁸ Lógicamente, muchos afroamericanos desconfiaron de esta caridad y varias canciones se hicieron eco, primero de los sucesos climatológicos descritos,⁵⁹ y más adelante de la escasez de alimentos. Sin embargo, la principal queja racial contenida en estas obras es la reticencia de los

⁵⁷ Armstrong, 1929. El título de esta obra es engañoso, pues se trata de una composición de *jazz* y no de *blues*.

⁵⁸ Parrish, 2017, p. 145.

⁵⁹ Van Rijn, 1997, p. 43.

afroamericanos a acudir a este tipo de tiendas al considerarse estafados por sus vecinos blancos. En otras palabras, si bien las canciones no realizan una mención explícita a la separación racial, reflejan los recelos de los afroamericanos a acudir a estos establecimientos ante los abusos cometidos hacia otros miembros de esta comunidad. En este sentido, se pueden citar *The Red Cross Store*,⁶⁰ en la que el cantante afroamericano John «Bubba» Brown sugiere maltrato a sus correligionarios a través de la siguiente frase: «Them the Red Cross people, sure do treat you mean»; *Red Cross Blues*,⁶¹ del pianista Walter Roland y la cantante Lucille Bogan, reversionada hasta en 26 ocasiones; y, sobre todo, *Red Cross Store Blues*,⁶² del ex convicto y maestro del *blues* Huddie Ledbetter, también conocido como Leadbelly.⁶³

Las condiciones de pobreza de la Gran Depresión y la respuesta del gobierno de Roosevelt a la misma también fueron objeto de inspiración para varias composiciones de artistas afroamericanos. La creación de empleo público fue una de las medidas adoptadas por el nuevo presidente para paliar los efectos de la crisis económica. Para ello, se constituyeron organismos como la Administración de Obras Civiles (CWA), la cual se encargó de la construcción de escuelas, aeropuertos y carreteras. En palabras de su director Harry Hopkins, supuso la creación de 4.265.000 puestos de trabajo bajo unas condiciones aceptables.⁶⁴ Este esfuerzo quedó reflejado en composiciones como *CWA Blues*,⁶⁵ en la que Joe Pollum tomó como referencia los salarios y la ausencia de prácticas raciales corruptas para describir positivamente esta iniciativa.⁶⁶

Una vez que las primeras urgencias del New Deal habían sido paliadas, Roosevelt impulsó un *segundo* New Deal en el que ahondó la orientación social de su política y asumió con más claridad una identidad ideológica de izquierdas, poniendo en práctica reformas para la redistribución de la riqueza y proporcionar una mayor capacidad de decisión a granjeros y sindicatos. Desde 1935, varios compositores negros se hicieron eco de ello y presionaron por unas medidas más sociales. Buen ejemplo de los

⁶⁰ Brown, 1932.

⁶¹ Roland y Bogan, 1933.

⁶² Ledbetter, 1935.

⁶³ Van Rijn, 1997, pp. 44-59.

⁶⁴ Schwartz, 2014, p. 182.

⁶⁵ Pollum 1934.

⁶⁶ Van Rijn, 1997, p. 69.

anhelos por un segundo New Deal son obras tales como *Let's Have a New Deal*⁶⁷ del guitarrista virginiano Carl Martin y más adelante en *Pension Blues*⁶⁸ del pianista tejano Dusky Dailey.

De esta forma, una segunda ronda de medidas promovidas por Roosevelt incluyó la creación de la Administración de Progreso de Obras (WPA), la cual invertiría once billones de dólares durante los siguientes ocho años para emplear a 8.500.000 estadounidenses.⁶⁹ Algunos afroamericanos recibieron estos planes como agua caída del cielo. Uno de ellos fue Annie Brewer, una maestra de Alabama que escribió *Roosevelt Blues*⁷⁰ para describir cómo el desempeño en la construcción de nuevas infraestructuras permitía a los trabajadores afroamericanos⁷¹ contar con una dieta más abundante y variada: de las básicas judías y arroz, al bacon, leche, huevos o mantequilla, muchos de los cuales resultaban desconocidos para los afroamericanos. Ello quedó reflejado de manera literal en la siguiente estrofa de la obra de Brewer: «Chewin' that good old bacon and greens, Best old prospect you ever seen».

Sin embargo, el acceso a esta alimentación no estuvo exento de comportamientos racistas, tal y como acredita Champion Jack Dupree en su obra *Warehouse Man Blues*.⁷² En ella, el pianista de Nueva Orleans utilizó una experiencia familiar para constatar un tratamiento abusivo hacia los afroamericanos, pues su abuela solo habría recibido zumo de pomelo enlatado en un centro de reparto de comida. Con ello, Dupree criticaba la menor inversión federal en tiendas de alimentación y el tratamiento discriminatorio en los bancos de comida, recomendando incluso la migración fuera de esta ciudad:

«I want you people to know, that the relief is closing down,
If you ain't got no money, you better try to leave the town (...).
My grandma left this morning, with a basket in her hand,
She's goin' down to the warehouse, to see the warehouse man,
She got down to the warehouse them white folks say: 'It ain't no use',
For the governor ain't giving nothing, but that canned grapefruit juice».

⁶⁷ Martin, 1939.

⁶⁸ Dailey, 1939.

⁶⁹ Taylor, 2008.

⁷⁰ Brewer, 1937.

⁷¹ La canción incluye una referencia que delata la procedencia de Brewer al indicar en el octavo verso «Roosevelt tellin' us niggers a law». Van Rijn, 1997, p. 77.

⁷² Dupree, 1940.

Al margen de estas opiniones, la incidencia del segundo New Deal sobre los afroamericanos y sus composiciones no fue inmediata. Por ello, el mayor esfuerzo por describir la situación de esta minoría a partir del segundo paquete de reformas rooseveltianas no llegó hasta 1941 de la mano del cantante afroamericano Josh White.⁷³ El cantante de Carolina del Sur grabó *Southern Exposure: An Album of Jim Crow Blues*, en el que incluyó seis canciones escritas por el poeta Waring Cuney. Este libreto se inspiraba en las condiciones de los afroamericanos durante la década de 1930 y abordaba la persistencia de la segregación en diferentes aspectos de la vida cotidiana estadounidense, por lo que fue calificado en su momento como un «documento social».⁷⁴ Con él, White trataba de reflejar por igual los efectos de la crisis económica y de las medidas para paliarla. El álbum se abre con una pieza homónima al título del mismo, *Southern Exposure*,⁷⁵ la cual describe la dureza del trabajo físico en el campo, las rentas excesivas y la imposibilidad de ejercer el derecho al voto a causa de los impuestos de capitación, tal y como podemos ver en la siguiente estrofa: «Well, I work all the week in the blazing sun (...), I ain't treated no better tan a mountain goat (...), Boss takes my crop and poll takes my votes». En una línea similar a la anterior, *Hard Time Blues*,⁷⁶ describe la debilidad que afrontaban los aparceros y campesinos negros ante los blancos en posición de poder —propietarios, dueños de tiendas de alimentación—. La crítica a la segregación resulta especialmente clarificadora en la última estrofa de esta obra: «Now your landlord comes around when your rent is due, And if you ain't got his money, take your home from you. He'll

⁷³ Aunque la crítica al New Deal se puede hallar en la obra de White desde 1941, el compositor del Estado de las palmeras y los jazmines ya había explorado las dificultades de los afroamericanos en otras situaciones. Las relaciones con la policía, los arrestos y las condiciones de encarcelamiento fueron una fuente de inspiración tanto para *Chain Bang Boun'* (Columbia-C22, Washington DC, 1940) como para *Trouble* (Columbia – 35560, Washington DC, 1945). La primera de estas obras fue interpretada por la formación White and his Carolinians y se inspiró en una pelea que el tío de White tuvo con un blanco, por la cual fue condenado sin juicio a varios años de prisión. Por su parte, la segunda hace lo propio al relatar las dificultades que los afroamericanos experimentaban al vagar por el Sur posbélico y encontrar la hostilidad de los blancos, lo que en no pocas ocasiones daba con sus huesos en cárceles de manera arbitraria. En ambos casos, White denuncia la parcialidad racial de la justicia en el Sur. Siegel, 1982, pp. 25 y 64; Davis, 1998, p. 103.

⁷⁴ Siegel, 2002, p. 82.

⁷⁵ White, 1941.

⁷⁶ *Ibidem*.

take your mule and horse, even take your cow. Says, 'Get off of my land. You're no good no how'».

Junto a ellas, *Bad Housing Blues*⁷⁷ completa la descripción de la segregación cotidiana a través de una crítica hacia la baja calidad de las viviendas de los afroamericanos, pero sobre todo hacia la dificultad de encontrar trabajo en la WPA para esta comunidad.⁷⁸ En ella, White además menciona su proximidad al presidente Roosevelt, al cual anuncia visitar próximamente para denunciar de esta situación y sobre el que deposita las esperanzas de mejoría por parte de los afroamericanos. Finalmente, White abordó la segregación cotidiana en *Jim Crow Train*⁷⁹ y *Free and Equal Blues*:⁸⁰ mientras la primera denunciaba la segregación en los transportes ferroviarios («Stop Jim Crow so I can ride this train, Black and White folks ridin' side by side») imitando una locomotora a golpe de guitarra, la segunda es una composición que, a caballo entre la recitación y la canción, hace lo propio al desterrar los estereotipos negativos sobre la salud de los afroamericanos y reclamar igualdad sanitaria. Con un despliegue lírico casi enunciativo, White retrata a un paciente que acude a la enfermería de St. James para donar sangre y se ve sorprendido por la actitud del doctor, quien le instruye sobre la universalidad de este líquido. De este modo, White utiliza la opinión del galeno como base científica para desautorizar los estereotipos raciales, ya que la canción incluye frases tales como «A molecule is a molecule, son, and the damn thing has no race» o «Metabolism is international», para acabar atacando a los defensores de la segregación sanitaria como manipuladores supremacistas: «Trying to dis-unite us with their racial supremacy».

Además de estas obras, otros artistas negros abordaron la segregación racial en el día a día estadounidense. En primer lugar, Clara Smith también denunció en *L. & N. Blues*⁸¹ cómo las compañías ferroviarias enviaban a los afroamericanos a asientos separados en cuanto cruzaban la línea Mason-Dixon.⁸² Por su parte, Leadbelly describió su vivencia personal

⁷⁷ White, 1941.

⁷⁸ Apenas dos años después de la composición de esta obra, la agencia WPA sería clausurada. Ello puede explicar las dificultades que narra White para encontrar trabajo en la misma.

⁷⁹ White, 1941.

⁸⁰ White, 1941.

⁸¹ Smith, 1933.

⁸² Davis, 1998, pp. 87-88.

en un viaje a Washington junto a su segunda esposa Martha en 1937 para grabar varias obras en la Biblioteca del Congreso. Durante el mismo, la pareja encontró impedimentos raciales en cada esquina de la ciudad. Al compartir la experiencia con sus allegados, un amigo de Ledbetter definió la capital estadounidense como una «ciudad burguesa», lo cual inspiró el título de la composición: *The Bourgeois Blues*.⁸³ En ella, el cantante luisiano asoció raza con clase social de manera explícita en varios versos para denunciar la pobreza de los afroamericanos:

«Me and my wife we were standing upstairs
I heard the white man sayin' I don't want no niggers up there
Lord, he a bourgeois man
Uhm, bourgeois town (...)
Them white folks in Washington they know how
To call a man a nigger just to see him bow
Lord, it's a bourgeois town
Uhm, the bourgeois town
I got the bourgeois blues
Gonna spread the news all around».

De esta forma, Ledbetter denunciaba la discriminación sufrida en sus propias carnes y comunicaba semejante injusticia a la creciente y más sensibilizada con la cuestión racial audiencia de blancos nortea.⁸⁴ Por su parte, el cantante Big Bill Broonzy también abordó el racismo cotidiano en su obra *Black, Brown and White*,⁸⁵ en la que apuntaba las contribuciones afroamericanas en la construcción del país o en la defensa del mismo durante la Primera Guerra Mundial frente al tratamiento dispar que sufrían los negros en las oficinas de empleo y en los salarios:

«We went to an employment office
Got a number an I got in line
They called everybody's number
But they never did call mine
They said, 'if you was white, should be all right'
'If you was brown, stick around'
'But as you black, oh brother, get back get back get back'

⁸³ Lawson, 2010, p. 42-43.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Broonzy, 1938.

Me and a man was workin' side by side
This is what it meant
They was paying him a dollar an hour
And they was paying me fifty cent».

Con este planteamiento, Broonzy se inspira en sus propias experiencias y en la de muchos conciudadanos afroamericanos en el cambio de década, ya que entre 1929 y 1933, hasta dos tercios de los integrantes de los campos de trabajo en Misisipi o su Arkansas natal eran afroamericanos alojados sin cuartos de baño o que vivían en condiciones de «virtual esclavitud». La obra no despertó excesivo entusiasmo entre las casas discográficas debido, según Hawkins, a un planteamiento temático demasiado atrevido, lo que provocó que aquéllas no aceptaran su grabación hasta bien entrada la década de 1950.⁸⁶

No podemos concluir esta sección sin incluir una evidencia de denuncia de la desigualdad racial en el derecho al voto en estos años. Desde finales del s. XIX, varios estados habían instaurado una serie de normas que dificultaban el sufragio afroamericano. Una de estas normas era el impuesto de capitación que, si bien incumbía a blancos y negros por igual, perjudicaba especialmente a estos últimos por encontrarse en clara desventaja económica.⁸⁷ Ello fue observado y denunciado por Woody Guthrie, auténtico cronista de la vida cotidiana estadounidense en el s. XX,⁸⁸ en su obra *Poll Tax Chain Song*.⁸⁹ En ella, el cantante de Okemah vincula este impuesto con la esclavitud y con la postrera emancipación incompleta de los afroamericanos. No obstante, la genialidad de la obra radica en una combinación permanente entre la primera y la segunda persona en los sujetos. Con ello, el juglar de la clase obrera estadounidense plantea su pertenencia a una comunidad oprimida – sin distinción racial – e invita al oyente a unirse al movimiento de repulsa.⁹⁰

«But a man is chained and shackled;
And our freedom we can't gain;
Until we beat from off our legs

⁸⁶ Riesman, 2011, pp. 29-30 y 162-163; Hawkins, 2014, pp. 117.

⁸⁷ Se estima que los oficios afroamericanos apenas producían el 39 % de las ganancias de los blancos. Kennedy, 2005, pp. 898-903.

⁸⁸ Santelli y Davidson, 1999, p. 72.

⁸⁹ Guthrie, 1944.

⁹⁰ Jackson, 2007, pp. 143-144.

This awful poll tax chain!
If your voice cannot speak out the things
That's going through your mind,
Your ears are filled with dead man's clay;
Your eyes just well be blind.
Your feet just well be withered,
And your hands drawn down in kinks,
If your voice is chained and hobbled
In that poll tax slavery links».

La lucha contra la segregación racial durante la Segunda Guerra Mundial

Cuando Roosevelt accedió a la presidencia en 1933, compartía con sus compatriotas la intención de mantener al país fuera de cualquier litigio internacional. Sin embargo, el ataque japonés a Pearl Harbor movilizó al país y 16.400.000 norteamericanos sirvieron en las fuerzas armadas durante el conflicto. De este modo, EE.UU. empleó todos los recursos humanos y económicos a su disposición con el objetivo de derrotar a Japón, Alemania e Italia.

Durante los siguientes meses, Roosevelt proporcionó al país los instrumentos organizativos necesarios para hacer frente a la contienda.⁹¹ Pero mientras el presidente centraba su atención en la estrategia militar, su esposa Eleanor hacía lo propio en el frente doméstico y predicaba que la lucha con el racismo exterior debía tener correspondencia en suelo norteamericano.⁹² A lo largo de la guerra, se estima que en torno a un millón de afroamericanos sirvieron en el ejército o especialmente en la marina, donde su participación era superior a su proporción dentro de la sociedad estadounidense.⁹³ Sin embargo, su contribución se realizó bajo el ritmo marcado por la segregación racial, ya que los soldados negros luchaban en destacamentos segregados o eran excluidos de las unidades de combate. En su lugar, se les asignaban trabajos físicos o de limpieza, tales

⁹¹ Entre ellos, se puede citar la Junta de Producción de Guerra (War Production Board), con el objetivo de regular la producción y distribución de materiales y combustible durante la guerra; o ambas leyes de poderes de guerra de 1941 y 1942, con las que incrementaba la capacidad de acción del gobierno federal y del poder ejecutivo para organizar el esfuerzo bélico.

⁹² Roosevelt *et al.*, 2015, pp. 47-48.

⁹³ Earle, 2022, p. 82; Van Rijn, 1997, pp. 148.

como camareros o limpia-mesas. Del mismo modo, los oficiales negros no podían liderar unidades blancas.⁹⁴ Ante esta situación, la NAACP y varios sindicatos levantaron su voz, siendo uno de los más activos Asa P. Randolph, quien lanzó una campaña para alcanzar la igualdad laboral para los afroamericanos. Ante la amenaza de una marcha sobre Washington,⁹⁵ Roosevelt emitió la Orden Ejecutiva 8802 a finales de junio de 1941 con la que prohibía la discriminación racial o étnica en la industria bélica.⁹⁶ Semejante campaña no pasó desapercibida para el más laborioso de los cantautores afroamericanos a la sazón: Josh White. Su ya mencionado álbum *Southern Exposure: An Album of Jim Crow* (1941) contiene varias canciones que hacen referencia a la contribución afroamericana dentro del esfuerzo militar estadounidense. Por ejemplo, *Uncle Sam Says*⁹⁷ denuncia las diferencias raciales en el ejército estadounidense, posiblemente inspirado por las experiencias de su hermano menor William en el campamento militar de Fort Dix,⁹⁸ y aboga de manera explícita por un esfuerzo bélico integrado racialmente: «Got my long government 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».

Una línea similar fue adoptada en *Defense Factory Blues*,⁹⁹ obra que maneja un argumento lapidario: la voluntad de contribuir a la defensa del país por parte de los afroamericanos es incompatible con la privación de empleo en las industrias militares o el mantenimiento de condiciones diferentes por motivos raciales:

«Went to the defense factory, trying to find some work to do
Had the nerve to tell me, ‘Black boy, nothing here for you’
My father died, died fighting ‘cross the sea
Mama said his dying never helped her or me
I’ll tell you brother, well it sure don’t make no sense
When a Negro can’t work in the national defense».

⁹⁴ Knauer, 2014, p. 18-19; McGuire, 1983.

⁹⁵ Lucander, 2014a.

⁹⁶ Orden Ejecutiva 8802, 25 de junio de 1941 en General Records of the United States Government; Record Group 11; National Archives (Washington DC.).

⁹⁷ White, 1941.

⁹⁸ Wald, 2002, pp. 84-86.

⁹⁹ White, 1941.

Los avances propiciados por la orden ejecutiva de Roosevelt no fueron completos y en el momento de la entrada estadounidense en el conflicto, todavía perduraban asuntos sin resolver tales como la segregación en las fuerzas armadas.¹⁰⁰ A pesar del entusiasmo musical generado en cuestiones como el alistamiento o por acontecimientos como Pearl Harbour,¹⁰¹ algunos compositores no olvidaron la situación de los afroamericanos y así lo plasmaron en sus obras. Entre ellos se encontraba la agrupación izquierdista Almanac Singers,¹⁰² la cual publicó la obra *Jim Crow Must Go*.¹⁰³ En ella, la banda liderada por Pete Seeger señalaba que la emancipación llevada a cabo por Abraham Lincoln había resultado incompleta a causa de las leyes Jim Crow, las cuales todavía infectaban a transportes, propiedad de la tierra, derecho al voto y ejército. Todo ello resultaba incompatible con la libertad defendida por EEUU durante la contienda:

«When it's time to go to the war
Why does the Negro march alone?
Why does the Negro march alone?
Jim Crow! (...).
This is a Land of Democracy
Why isn't everybody free?
Why isn't everybody free?
Jim Crow!»

De manera simultánea, White volvió a abordar la discriminación racial y el papel de los afroamericanos en la contienda en *Dorie Miller*,¹⁰⁴

¹⁰⁰ Lucander, 2014b, pp. 195-196.

¹⁰¹ Entre ellas, *That Number of Mine (Number 158)* (Okeh-06080, Nueva York, 1941) de Big Bill Broonzy; *My Buddy Blues* (Bluebird B-8614-A, Chicago, 1941) por el quinteto The Five Breezes; y *Pearl Harbour Blues* (Victor BS-074170, Candem, NJ, 1941), de Peter Doctor Clayton.

¹⁰² Almanac Singers fue una formación neoyorkina de música folk nacida al calor de la efervescencia sindical de la década de 1930, cercana al CPUSA y activa entre 1941 y 1943, actuando casi como un grupo de *agit-prop*. Entre sus miembros se incluyen cantautores blancos como Millard Lampell, Lee Hays, Pete Seeger y Woody Guthrie; afroamericanos como Josh White, Brownie McGhee y Sonny Terry; y mujeres como Sis Cunningham y Bess Lomax Hawes. Sus canciones constituyen una de las fuentes más importantes para conocer las reclamaciones laborales de la clase obrera en dicho periodo. Denisoff, 1970, pp. 21-32; Sorensen, 2015, pp. 29-46.

¹⁰³ Reuss y Reuss, 2000, p. 150.

¹⁰⁴ Wald, 2002, pp. 107-108.

una de las pocas canciones que alude a un personaje contemporáneo de manera concreta. La obra toma como ejemplo la vida de este marinero del acorazado USS West Virginia para denunciar las condiciones de los afroamericanos en la marina estadounidense. Durante el ataque japonés a Pearl Harbor, este cocinero abandonó la cocina del barco para tomar una ametralladora antiaérea y derribar dos aviones japoneses, siendo condecorado por esta acción. A pesar de ello, Miller fue nuevamente destinado a trabajar en los fogones, lo que fue denunciado por White por cuanto recluía a funciones serviles a un héroe de guerra:

«They found Dorie Miller, behind that great big Navy gun
He made them wish they'd stayed in the land of the risin' sun (...)
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».

Ahora bien, ¿qué impresión causó la obra de White en plena contienda? La recepción de los trabajos musicales de White fue positiva tanto por el presidente Franklin D. Roosevelt como por su esposa Eleanor, para quienes llegó a interpretar en tres ocasiones en la Casa Blanca.¹⁰⁵ No obstante, si bien es cierto que el matrimonio presidencial constataba una creciente sensibilización racial, solo las necesidades bélicas hicieron que el gobierno reconsiderara su política racial en lo referente a las tropas negras. De este modo, no fue hasta 1944 cuando se autorizó la formación de varias unidades integradas por afroamericanos bajo el mando de oficiales blancos.¹⁰⁶ Esta línea de acción también tuvo cierta resonancia musical, tal y como acredita la obra *Dear Mr. President/President Roosevelt*.¹⁰⁷ En ella, Leadbelly traza una loa hacia el presidente y su política favorable a la participación de los afroamericanos, especialmente en comparación con la última contienda mundial: «President Roosevelt, he had the right mind, When he began to draft all these men, he was draftin' them in time. Was in nineteen hundred seventeen, it was awful mean, When they drafted mens, boys, there's some of them never been seen».¹⁰⁸

¹⁰⁵ Dorrough, 1992, pp. 230-231.

¹⁰⁶ Knauer, 2014, p. 13-32.

¹⁰⁷ White, 1942.

¹⁰⁸ Van Rijn, 1997, p. 150.

*La violencia racial*¹⁰⁹

El cuestionamiento del régimen segregacionista desarrollado entre las décadas de 1930 y 1940 no se redujo únicamente a la denuncia de asuntos tangentes al trabajo, transporte o acceso a los programas del New Deal. El ejercicio de la violencia física contra los afroamericanos suponía uno de los pilares de la segregación racial, ya que intimidaba y paralizaba a esta minoría por igual. Este régimen de violencia permanente también incluía a policía, jueces, jurados y fiscales, con lo que los culpables de las agresiones eran a menudo absueltos por los tribunales sureños que los juzgaban,¹¹⁰ lo que a la postre servía para la perpetuación de las condiciones de dicho régimen. Si bien esta violencia física se practicaba de diferentes maneras, una de las más extendidas fue el linchamiento. A principios del siglo XX, su empleo llegó a tal punto en los estados meridionales que periodistas como Wilbur J. Cash lo calificaron como «hábito del Sur».¹¹¹ Como resultado, la NAACP lanzó bajo el liderazgo de activistas como la periodista Ida B. Wells¹¹² varias campañas a favor de una legislación que pusiera fin a este tipo de prácticas durante las siguientes décadas. Estas iniciativas fueron ocasionalmente espoleadas por episodios de violencia racial como los acaecidos en East St. Louis en 1917 o en Tulsa en 1921, los cuales sensibilizaron a buena parte de la opinión pública del país a favor de medidas contra el linchamiento. El resultado fue la Ley Dyer de 1922, no aprobada finalmente. Una década después, el repunte de los linchamientos experimentado entre 1930 y 1933 y culminado con el brutal asesinato de Claude Neal en Florida un año después, impulsó otros dos intentos legislativos: la Ley Costigan-Wagner de 1935 y la Ley Gavagan-Wagner de 1937. Sin embargo, todas estas propuestas chocaron con el obstruccionismo de los legisladores sureños en el Senado y en la Cámara de Representantes.¹¹³

¹⁰⁹ A pesar de que en este estudio asumimos que la violencia racial era inherente al régimen segregacionista al forzar determinadas condiciones discriminatorias en la cotidianidad de los afroamericanos, este epígrafe emplea el concepto de «violencia racial» para aludir únicamente a la violencia o intimidación física en forma de linchamientos, agresiones o amenazas padecidas por los afroamericanos. Sobre esta discusión, recomendamos: Parman *et al.*, 2018, pp. 635-675.

¹¹⁰ Burnham, 2022, p. 154.

¹¹¹ Hale, 1998, p. 204.

¹¹² Wells, 2016.

¹¹³ Zangrano, 1980, pp. 51-71, 114-122 y 215. De hecho, el linchamiento no fue definido como un crimen de odio a nivel federal hasta la Emmett Till Antilynching Act, aprobada en marzo de 2022.

A pesar de estas campañas, la producción de canciones referentes a linchamientos o episodios violentos era todavía escasa. Con anterioridad a la década de 1930 apenas se han constatado piezas con tal contenido¹¹⁴ y aquellas que abordan la violencia racial lo hacían de manera limitada y poco nítida. Un buen ejemplo de ello es *Supper Time*, escrita por Irving Berlin e interpretada por Ethel Waters para un musical de Broadway en 1933. La obra proyecta una escena familiar en la que una esposa describe con pesadumbre cómo echa en falta en la mesa familiar a su marido asesinado: «Cause that man of mine, Ain't coming home no more, Oh, supper time, Kids will soon be yelling». En estas palabras, Lynskey aprecia uno de los primeros intentos de denunciar la violencia racial y con ello sensibilizar al oyente. Sin embargo, la canción no incluye información alguna sobre la manera en que fallece el marido y que, en consecuencia, ratifique dicha hipótesis. Dado que la escena apenas esboza a una mujer apesadumbrada por la ausencia en la cena de su esposo fallecido, más bien podría ser la escenografía del musical y no tanto los contenidos líricos los que delatan el asesinato racial.¹¹⁵

Por lo tanto, las obras más explícitas estaban por llegar. La primera de ellas fue compuesta a raíz del caso de los «Nueve de Scottsboro», sustentado en la acusación de violación por parte de dos prostitutas contra nueve jóvenes negros durante un viaje en tren por Alabama en marzo de 1931. Durante la detención, la enérgica intervención del sheriff local evitó que el gentío linchara a los sospechosos. En el consiguiente proceso judicial salpicado de irregularidades y prejuicios raciales, así como por la amenaza de linchamiento por parte de las turbas blancas del Estado de la Camelia,¹¹⁶ los jóvenes fueron condenados a muerte. Finalmente, solo la campaña del Partido Comunista de los

¹¹⁴ Al respecto, se pueden citar los poemas *The Haunted Oak* (1900) de Paul Laurence Dunbar y *Song for a Dark Girl* (1927) de Langston Hughes. A pesar de que el título de la obra contiene la palabra «canción», no es tal. Posiblemente, nos encontramos ante dos de las primeras descripciones explícitas de un linchamiento en un poema. Lelekis, 2015, p. 93.

¹¹⁵ Lynskey, 2011, pp. 6-7.

¹¹⁶ Entre 1880 y 1930, 4.697 individuos fueron víctimas de esta práctica, siendo un 3.344 de ellos afroamericanos, es decir, un 71 % del total. En varias ocasiones, las turbas blancas justificaban esta práctica hacia los afroamericanos como una forma de proteger a las mujeres blancas de ataques sexuales. Sin embargo, entre 1882 y 1930, el porcentaje de afroamericanos linchados por supuestas ofensas a mujeres blancas apenas oscilaba entre el 26 y el 40 %. Sommerville, 2004, p. 201; Madison, 2001, pp. 13-15.

EE.UU.¹¹⁷ para llevar a cabo una apelación ante el Tribunal Supremo permitió una repetición del juicio.¹¹⁸ Si bien la reedición mantuvo los mismos prejuicios raciales, la vehemente acción de los abogados defensores consiguió destapar la falsedad de las jóvenes acusadoras.¹¹⁹

Resultado de estos acontecimientos, varias obras musicales y literarias protestaron contra la amenaza de muerte que pesó sobre los nueve jóvenes afroamericanos, pidiendo su liberación. Entre ellos, podemos citar el musical *They Shall Not Die* (1934) y el poema *Scottsboro, Too, It's Worth Its Song* (1935) del escritor afroamericano Countee Cullen.¹²⁰ Por su parte, la primera canción sobre estos sucesos fue alumbrada dentro de la campaña contra los linchamientos por parte de la izquierda estadounidense y a favor de la inocencia de los condenados cuando, a mediados de la década, Charles Abrom colocó letra al acompañamiento musical de L. E. Swift en *The Scottsboro Boys Shall Not Die*.¹²¹ Junto a ella, Lawrence Gellert constata la existencia de una pieza titulada *Scottsboro* (1936). Si bien este coleccionista magiar¹²² no menciona al autor de la obra, propor-

¹¹⁷ Aunque este partido se había manifestado contrario a la opresión racial en 1922, no fue hasta la crisis de 1929 cuando abrazó una posición nítida al respecto. La pobreza generada durante la Gran Depresión ofreció a los comunistas estadounidenses la oportunidad de extender su influencia por los estados meridionales y colaborar con los sindicatos, reforzados durante el New Deal. En este proceso, la colaboración con sindicatos afroamericanos acabó por hacerle más permeable a las reclamaciones de esta minoría. Finalmente, el partido creó un «programa coherente para el Sur» en 1932, entre cuyas líneas se encontraba de manera explícita acabar con el linchamiento. Su compromiso contra la segregación racial y la violencia adyacente quedó evidenciado a través de dos juicios ejemplares: el caso de August Yokinen y precisamente el juicio de los Nueve de Scottsboro. Bergin, 2015, p. 15; Solomon, 1998, pp. 112-118.

¹¹⁸ Murray Jr., 1977, pp. 82-92.

¹¹⁹ Carter, 1969.

¹²⁰ Murray Jr., 1977, pp. 84-85.

¹²¹ Compuesta en 1934, esta obra fue incluida tres años después en un libreto musical publicado por una biblioteca neoyorkina vinculada al Partido Comunista de EE.UU. VV.AA., 1937, p. 44.

¹²² Los esfuerzos del Partido Comunista de EE.UU. por conectar raza y clase social en el sur del país tuvieron en Lawrence Gellert una figura decisiva. Simpatizante de esta formación, Gellert llevó a cabo un viaje para recopilar y grabar composiciones que denunciaban la segregación racial y cuyos autores no se habían atrevido a expresar hasta entonces por miedo a las represalias. Aunque Gellert no fue el primero en llevar a cabo recopilaciones, fue pionero en aunar activismo político y coleccionismo proporcionando un sentido didáctico y divulgativo a estas obras. Roy, 2010, p. 183; Garabedian, 2016, pp. 298-299; Garabedian, 2005, pp. 180-182.

ciona sus versos, los cuales subrayan la predisposición de la justicia su-
reña a condenar a los jóvenes afroamericanos:

«Paper come out, Done strewed de news,
Seven po' chillun moan Deat' house blues
Seven po' chillun moanin' Deat' house blues.
Seven nappy heads wit' big shiny eye
All boun' in jail and framed to die
All boun' in jail and framed to die.
Messin' white woman, Snake lyin' tale
Hang and burn and jail wit' no bail.
Dat hang and burn and jail wit' no bail.
Worse ol' crime in white folks' lan'
Black skin coverin' po' workin' man
Black skin coverin' po' workin' man».¹²³

No obstante, la canción más destacada al respecto fue *Scottsboro Boys*.¹²⁴ En ella, Leadbelly utilizó los procesos de Scottsboro para desacon-
sejar al resto de afroamericanos vivir en estados como Alabama y, en caso
de acudir a este estado, permanecer alerta por el peligro que corrían por
su condición racial:¹²⁵

«Go to Alabama and ya better watch out
The landlord'll get ya, gonna jump and shout
Scottsboro, Scottsboro, Scottsboro boys
Tell ya all about
I'm gonna tell all the colored people
Even the old nigger here
Don't ya ever go to Alabama
And try to live».

Ahora bien, la mayor denuncia contra esta violencia llegó al calor del
debate de la Ley Ferguson contra el linchamiento a finales de la década de
1930. A principios de 1939, el poeta judío Abel Meeropol propuso a la con-

¹²³ Gellert, 1936, p. 44.

¹²⁴ Ledbetter, 1938. Además de esta obra, la búsqueda ha arrojado una obra titulada *Scottsboro* (Respond Records (4) – 45-721, Boston, 1938), compuesta por Clayton Niles. Más allá de la referencia discográfica, no se han encontrado datos cronológicos de la obra ni biográficos del autor.

¹²⁵ Wolfe y Lornell, 1999, p. 207-208.

tralto Billie Holiday la interpretación de una obra cuyo título era *Strange Fruit*.¹²⁶ Para la cantante de la Ciudad del amor fraterno, prestar su voz para esta canción era una cuestión personal, pues la segregación de estados como Texas había propiciado la muerte de su padre.¹²⁷ La puesta en escena de la obra tuvo lugar en junio de 1939 en el Café Society,¹²⁸ un local neoyorkino concebido para el debate musical y político e integrado racialmente.¹²⁹ De la obra, podemos destacar la siguiente estrofa, ya que sirvió para denunciar los cadáveres afroamericanos que, linchados, colgaban cual fruta madura de los árboles sureños:¹³⁰ «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 poplar trees». Con esta écfrasis, la contralto pensilvana se convirtió en una de las pioneras en denunciar la violencia que padecía la comunidad afroamericana de manera tan contundente. La interpretación de *Strange Fruit* tuvo una recepción heterogénea, pues mientras la audiencia del Café Society rompió a aplaudir, fuera del cabaret no pocos la recibieron como una composición de agitación y propaganda izquierdista. La revista *Time* no dudó en calificarla como «propaganda musical de la NCAAP»,¹³¹ mientras que las mayores loas procedieron de la prensa progresista y de gran parte de la audiencia, que la elevó entre los dieciséis mayores éxitos del momento. A pesar de este éxito, la canción cayó en cierto desuso musical posterior,¹³² si bien a partir de ella se escribieron algunas obras teatrales que retrataron el linchamiento.¹³³

La denuncia explícita realizada por *Strange Fruit* sobre la violencia racial abrió la puerta para que otros compositores formularan planteamientos similares durante los años siguientes. Buen ejemplo de ello fue

¹²⁶ Holiday, 1939.

¹²⁷ El padre de la cantante era Clarence Holiday, un veterano de la Primera Guerra Mundial que había desarrollado una enfermedad pulmonar durante el conflicto. De regreso en EE.UU., ejerció como guitarrista itinerante. En una de sus giras por Texas, contrajo un catarro por el que no pudo recibir el tratamiento adecuado debido a la segregación sanitaria del estado. Cuando finalmente pudo llegar al hospital de veteranos de Dallas, el catarro había degenerado en neumonía y era demasiado tarde, por lo que falleció poco después. En su autobiografía, la cantante reconoce que «it wasn't the pneumonia that killed him, it was Dallas, Texas». Holiday *et al.*, 1984. pp. 68-84.

¹²⁸ Greene, 2007, p. 59-61; Gourse, 1997, p. 25.

¹²⁹ Denning, 1996, p. 326.

¹³⁰ Perry, 2013, pp. 449-474.

¹³¹ *Time*, 12 de junio de 1939.

¹³² Margolick, 2000, pp. 9-10 y 50-55.

¹³³ Perkins y Stephens, 1998.

*Hangknot, Slipknot*¹³⁴ de Woody Guthrie. Se trata de una obra que, aunque carece de la intensidad lírica de *Strange Fruit*, contiene una nítida crítica al ahorcamiento y linchamiento de los afroamericanos, pero también a la legislación que permitía la impunidad de los perpetradores. El título hace alusión a los lazos y nudos corredizos contra ciudadanos negros, pero en una lectura más detallada de la obra, podemos encontrar una descripción evidente sobre este tipo de agresiones:

«They hung him from a pole, and they shot him full of holes,
Left him there to rot on that hangknot.
Tell me who makes the laws for the hangknot?
Who makes the laws for that hangknot?
Who says who will go to the calaboose?
Get the hangman's noose on a hangknot
I don't know who makes the law for that hangknot.
I don't know who makes the law for that hangknot.
But the bones of many men are whistling in the wind,
Just because they tied their laws with a hangknot».

Como podemos observar, para Guthrie las leyes sureñas estaban hechas por los poderosos para oprimir a los débiles,¹³⁵ por lo que en esta ocasión el cantante de Okemah conectó raza y clase social con el objetivo de denunciar la violencia practicada por las instituciones controladas por los blancos sobre los ciudadanos negros.¹³⁶ Desde entonces, el apetito musical de Guthrie hacia la violencia racial no hizo sino crecer, como constata la cantidad de obras compuestas al respecto y que contribuyeron a extender esta temática en la posguerra. Entre ellas, podemos citar *The Ballad of Rose Lee Ingram*, *The Blinding of Isaac Woodard* (1946), *The Ferguson Brothers Killing* (1946) o *Buoy Bells from Trenton* (1949).¹³⁷

Conclusiones

El artículo que aquí concluye ha recopilado y clasificado cuarenta y cuatro canciones que abordan desde diferentes perspectivas el régimen se-

¹³⁴ Guthrie, 1944.

¹³⁵ Santelli y Davidson, 1999, pp. 131 y 174.

¹³⁶ Kaufman, 2011, pp. 154-156.

¹³⁷ Guthrie, 1963, pp.164; Greenway, 1953, pp. 117-119.

gregacionista existente en EE.UU. en el periodo comprendido entre 1932 y 1945. Su autoría se atribuye mayoritariamente a compositores afroamericanos —treinta y cuatro piezas, o un 78% de las canciones encontradas— y aunque algunas de las piezas reflejaban las experiencias discriminatorias sufridas por algunos de compositores —Champion Jack Dupree, Leadbelly y Billie Holiday—, no hay evidencias suficientes de que el resto de los compositores se inspirasen en vivencias propias. En menor medida, un 22 % de las obras halladas fueron elaboradas por artistas blancos cercanos a la izquierda estadounidense y en particular al Partido Comunista de los Estados Unidos, agentes determinantes para denunciar la violencia racial a partir de su penetración en los estados sureños durante la década de 1930.

Aunque estas composiciones habían existido con anterioridad a la llegada de Roosevelt a la Casa Blanca —especialmente en forma de poemas y obras no grabadas—, su número era reducido —de nuevo, un 22 % de las obras encontradas—. Hasta entonces, la denuncia ejercida apenas era visible: las canciones que abordan las diferencias raciales en EE.UU. producidas a lo largo de la década de 1920 apenas esbozan el desplazamiento de miles de afroamericanos desde los estados sureños hacia latitudes más septentrionales. En dicha representación, predominan la crítica hacia la legislación segregacionista en sus lugares de origen y no tanto en los de destino, de los cuales retratan más tanto las esperanzas depositadas en el nuevo emplazamiento como los oficios desempeñados o el agobio generado por la nueva situación. En consecuencia, estas incipientes obras contienen una limitada crítica a la segregación racial.

La crisis económica de 1929 dejó en una situación de desamparo a la población estadounidense y se cebó con particular dureza sobre los afroamericanos. La llegada de Franklin D. Roosevelt como inquilino al número 1600 de Pennsylvania Avenue aportó una serie de soluciones económicas que, si bien habían sido concebidas para el conjunto de la población del país, mantuvieron las diferencias raciales, viéndose en no pocas ocasiones los afroamericanos marginados o excluidos de sus beneficios. Ello inspiró una denuncia más contundente temáticamente, favorecida además por ciertos gestos del gabinete de Roosevelt hacia esta comunidad. La suma de estos factores acabó por facilitar un crecimiento en la producción musical afroamericana que reclamaba una mejor distribución de las políticas económicas del New Deal sin atender a las diferencias raciales e iniciando una crítica crecientemente nítida hacia el régimen segregacionista. De este modo, si antes de 1932 hemos constatado la presencia de diez

grabaciones que de forma superflua abordan la desigualdad racial, a partir de esta fecha la producción se triplica hasta alcanzar las treinta y cuatro canciones. Al mismo tiempo, la irrupción de los aparatos de radio, la entrada de artistas como Billie Holiday o Mamie Smith en estudios de grabación y la tarea de recopilación llevada a cabo por etnomusicólogos cercanos al Partido Comunista de los Estados Unidos permitieron un mayor registro y distribución de estas composiciones.

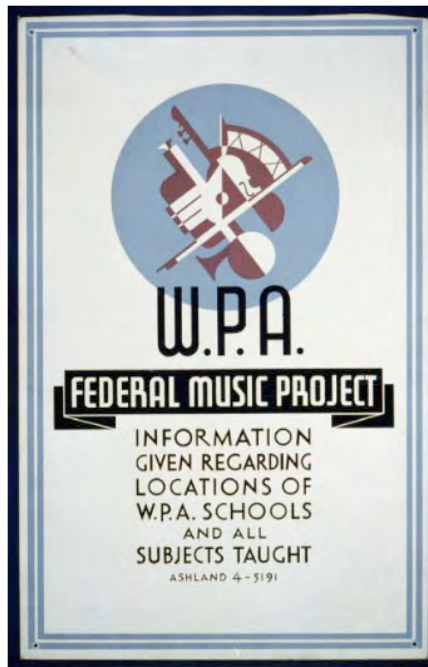
En consecuencia, ¿qué temáticas tenían presencia musical y en qué manera eran innovadoras estas obras? En primer lugar, un 27 % de las canciones halladas centra su atención en denunciar situaciones cotidianas derivadas del régimen segregacionista. Dentro de esta categoría, predominan las obras que critican el diferente trato experimentado por los afroamericanos a la hora de disfrutar los programas sociales implantados por el New Deal referentes al acceso a alimentación, trabajo o vivienda. Junto a ellas, las experiencias diferenciadas en transporte ferroviario y ocio también nutren a las denuncias emitidas.

En los albores de la Segunda Guerra Mundial, cantautores como Big Bill Broonzy o Josh White dieron un paso más e introdujeron en sus obras la contradicción que el régimen segregacionista implicaba dentro de la democracia estadounidense. En otras palabras, estos artistas criticaban la paradoja que suponía la contribución de los afroamericanos a la economía del país o su participación en conflictos como la Primera Guerra Mundial y la escasa recompensa que ello les reportaba como ciudadanos. Ello no fue sino el prelude de varias composiciones elaboradas durante la segunda contienda mundial, en las que cantantes como el propio White ponían en valor la aportación afroamericana al mismo tiempo que denunciaban el trato diferenciado que sufrían desde el alistamiento hasta la participación en un conflicto librado por la libertad. De esta manera, cantautores cercanos a la izquierda estadounidense comenzaron a conectar hábilmente raza y clase social a la hora de emitir esta denuncia.

Por último, todas estas piezas musicales reflejan en mayor o menor medida el temor de los afroamericanos a entablar relaciones diarias con los blancos dada la situación de desamparo que el propio régimen segregacionista fomentaba. Además de la legislación racial, este régimen se apoyaba en la intimidación y en una violencia impune contra aquéllos: las propuestas de ley anti-*linchamiento* llevadas a cabo durante las décadas de 1920 y 1930 habían fracasado, pero en plena efervescencia del debate, cantautores como Leadbelly o Billie Holiday apoyaron la causa enarbolada por el Partido Comunista de los EE.UU. y rompieron el tabú artístico

que pesaba con esta denuncia. En este sentido, se han encontrado cinco obras, las cuales suponen un 11 % de la recopilación total y una aportación significativa desde mediados de la década de 1930. Para hacernos una idea de cuán rompedor fue el mensaje provisto por estas composiciones, solo entre 1944 y 1949 se compusieron al menos cinco obras que denunciaban ataques raciales contra afroamericanos. Por ello, si bien esta investigación ha constatado la actitud pionera de estas composiciones y su incremento durante los años de presidencia de Franklin D. Roosevelt, dista de estar cerrada en aras de continuar un estudio que vislumbre esta evolución en fechas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Anexo



Disponible en la Biblioteca del Congreso.
Consultado en <https://www.loc.gov/resource/cph.3b49012/>
a [1 de agosto de 2023].

Discografía

- Pullman Porter Blues (Clarence Williams, Okeh – 8020, Nueva York, 1922).
South Bound Blues (Ma Rainey, Paramount – 12227, Ozaukee County, 1924).
North Bound Blues (Maggie Jones, Columbia / 14092-D, Washington DC, 1925).
- Can You Blame the Coloured Man (Gus Cannon, Paramount-12571, Ozaukee County, 1927).
- Jim Crow Blues (Cow Cow Davenport, Paramount-12439, Ozaukee County, 1927).
- Hard Times Blues (Bertha Chippie Hill y Lonnie Johnson, Vocalion (2) – 1264 (Oma-ha), 1928).
- Detroit Bound Blues (Blind Blake, Paramount-12657, Ozaukee County, 1928).
Black and Blues (Louis Armstrong, CBS Argentina – 878, Los Ángeles, 1929).
Jim Crow Blues (Huddie Ledbetter, Storyville – A 45057, Copenhagen, 1930).
The Red Cross Store (John Bubba Brown, 1932).
L. & N. Blues (Clara Smith, Columbia – 14073-D, Washington DC, 1933).
Low Cotton (Josh White, Banner 32858, Nueva York, 1933).
Red Cross Blues (Walter Roland y Lucille Bogan, Banner 32822, Nueva York, 1933).
- Supper Time (Ethel Waters, 1933).
CWA Blues (Joe Pollum, Bluebird (3) – B-5534, Chicago, 1934).
The Scottsboro Boys Shall Not Die (Charles Abron y L. E. Swift, 1934).
Let's Have a New Deal (Carl Martin, Decca 7114, Londres, 1935).
Red Cross Store Blues (Huddie Ledbetter, Bluebird (3) – B-8709-B, Chicago, 1935 y 1940).
- Scottsboro (anónima, 1936).
The Bourgeois Blues (Huddie Ledbetter, Musicraft Records, Nueva York, 1939).
Roosevelt Blues (Annie Brewer, canción sin referencia discográfica, 1937).
Scottsboro Boys (Huddie Ledbetter, Document Records (2) – DLP 612, Newton Stew-art, 1938).
- Black, Brown and White (Bill Broonzy, Storyville – 616 008, Copenhagen, 1938).
Pension Blues (Dusky Bailey, Vocalion 04977, Omaha, 1939).
Strange Fruit (Billie Holiday, Atlantic – SD 1614, Nueva York, 1939).
Chain Bang Boun' (Josh White, Columbia-C22, Washington DC, 1940).
Warehouse Man Blues (Champion Jack Dupree, Okeh 05656, Nueva York, 1940).
- Bad Housing Blues (Josh White, Keynote Recordings Key 515, Nueva York, 1941).
- Defense Factory Blues (Josh White, Keynote Recordings K 516 A, Nueva York, 1941).

Free and Equal Blues (Josh White, Smithsonian Folkways – SF CD 40081, Washington DC, 1941).

Hard Time Blues (Josh White, Columbia River Entertainment Group – CRG 120010, 1941).

Jim Crow Train (Josh White, Keynote Recordings Key 515, Nueva York, 1941).

Southern Exposure (Josh White, Keynote Recordings (2) – 107, Nueva York, 1941).

Uncle Sam Says (Josh White, Keynote Recordings K 514 B, Nueva York, 1941).

Dorie Miller (Josh White, 1942).

Jim Crow Must Go (Almanac Singers, 1942).

Dear Mr. President/President Roosevelt (Huddie Ledbetter, Document Records (2) – DOCD-1018, Newton Stewart, 1942).

Hangknot, Slipknot (Woody Guthrie, Rounder Records – 11661-1165-1, Nashville, 1944).

Trouble (Josh White and His Carolinians, Columbia – 35560, Washington DC, 1944).

Poll Tax Chain Song (Woody Guthrie, 1944).

The Ballad of Rose Lee Ingra (Woody Guthrie, S1 Box 08, sin fecha disponible).

The Blinding of Isaac Woodward (Woody Guthrie, S1, Box 01, 1946).

The Ferguson Brothers Killing (Woody Guthrie, S1 Box 03, 1946).

Buoy Bells from Trenton (Woody Guthrie, S1 Box 01, 1949).

Bibliografía

BARLOW, William, *Looking Up at Down: The Emergence of Blues Culture*, Temple University Press, Filadelfia, 1989.

BERGIN, Cathy, *'Bitter with the Past But Sweet with the Dream: Communism in the African American Imaginary Representations of the Communist Party, 1940-1952*, Brill, Boston, 2015.

BLANNING, Tim, *The Triumph of Music: the rise of composers, musicians and their art*, Harvard University Press, Cambridge, 2008.

BINDAS, Kenneth, *The New Deal and American Society, 1933-1941*, Taylor & Francis Group, Milton, 2021.

BURNHAM, Margaret, *By Hands Now Known: Jim Crow's Legal Executioners*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 2022.

CARTER, Dan T., *Scottsboro: A Tragedy of the American South*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1969.

DAVIS, Angela Y., *Blues Legacies and Black Feminism*, Pantheon Books, Nueva York, 1998.

DENISOFF, Serge, «'Take It Easy, but Take it': The Almanac Singers», *The Journal of American Folklore*, 83, 327, 1970, pp. 21-32.

- DENNING, Michael, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, Nueva York, 1996.
- DOROUGH, Prince, *Popular Music Culture in America*, Ardsley House Publishers, Nueva York, 1992.
- EARLE, Jonathan H., *The Routledge Atlas of African American History*, Routledge, Nueva York, 2022.
- FAIRCLOUGH, Norman, *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*, Routledge, Londres, 2003.
- FRANTZ, Edward O., *The Door of Hope: Republican Presidents and the First Southern Strategy, 1877-1933*, University of Florida Press, Gainesville, 2011.
- GARABEDIAN, Steven, «Reds, Whites, and the Blues: Lawrence Gellert, 'Negro Songs of Protest,' and the Leftwing Folksong Revival of the 1930s and 1940», *American Quarterly*, 57, 1, 2005, pp. 179-206.
- GARABEDIAN, Steven, «Forgotten Manuscripts: Lawrence Gellert, *Negro Songs of Protest*», *African American Review*, 49, 1, 2016, pp. 297-311.
- GELLERT, Lawrence, *Negro Songs of Protest*, Carl Fischer, Inc., Nueva York, 1936.
- GELLMAN, Erik S. y ROLL, Jarod, *The Gospel of the Working Class: Labor's Southern Prophets in New Deal America*, University of Illinois Press, Urbana, 2011.
- GÓMEZ MENDOZA, Miguel Ángel, «Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo: Definición, clasificación y metodología», *Revista de Ciencias Humanas*, 1, 2000,
- GOUGH, Peter, *Sounds of the New Deal: The Federal Music Project in the West*, University of Illinois Press, Urbana, 2015.
- GOURSE, Leslie, *The Billie Holiday Companion. Seven Decades of Commentary*, Schirmer, Nueva York, 1997.
- GRANT, Nancy L., *TVA and Black Americans*, Temple University Press, Filadelfia, 1990.
- GREENE, Meg, *Billie Holiday. A Biography*, Greenwood Press, Westport, 2007.
- GREENWAY, John, *American Folksongs of Protest*, Philadelphia University Press, Filadelfia, 1953.
- GREGORY, James N., *The Southern Diaspora. How the Great Migrations of Black and White Southerners Transformed America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2005.
- GUTHRIE, Woody, *Folk Songs. A Collection of Songs by America's Foremost Balladeer*, Ludlow Music, Nueva York, 1963.
- HALE, Elizabeth G., *Making Whiteness. The Culture of Segregation in the South, 1890-1940*, Pantheon Books, Nueva York, 1998.
- HALLIBURTON JR., Rudia, «The Tulsa Race War of 1921», *Journal of Black Studies*, 2, 3, 1972, pp. 333-357.

- HAWKINS, Robert, «Brotherhood Men and Singing Slackers. A. Philip Randolph's Rhetoric of Music and Manhood», KERSTEN, Andrew E. y LANG, Clarence (eds), *Reframing Asa P. Randolph*, New York University Press, Nueva York, 2014, pp. 101-128.
- HOLIDAY, Billie, DUFTY, William, PELOTE, Vincent, *Lady Sings the Blues*, Penguin Books, Nueva York, 1984.
- HUDSON, Berkley: «'The Mississippi Negro Farmer', His Mule, and President Franklin D. Roosevelt», *Journalism History*, 32, 4, 2007, pp. 201-212.
- JACKSON, Mark A., *Prophet Singer. The Voice and Vision of Woody Guthrie*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007.
- KAUFMAN, Will, *Woody Guthrie, American Radical*, University of Illinois Press, Urbana, 2011.
- KENNEDY, David M., *Entre el miedo y la libertad. Los EE.UU.: de la Gran Depresión al fin de la Segunda Guerra Mundial (1929-1945)*, Edhasa, Barcelona, 2005.
- KNAUER, Christine, *Let Us Fight as Free Men: Black Soldiers and Civil Rights*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2014.
- LAWSON, Robert A., *Jim Crow's Counterculture. The Blues and Black Southerners, 1890-1945*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 2010.
- LELEKIS, Debbie, *American Literature, Lynching, and the Spectator in the Crowd*, Lexington Books, Lanham, MD, 2015.
- LISIO, Donald J., *Hoover, Blacks & Lily-Whites. A Study of Southern Strategies*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1986.
- LUCANDER, David, *Winning the War for Democracy: The March on Washington Movement, 1941-1946*, University of Illinois Press, Urbana, 2014a.
- LUCANDER, David, «Grassroot Protest and the March on Washington Movement», KERSTEN, Andrew E., y LANG, Clarence (eds), *Reframing Asa P. Randolph*, New York University Press, Nueva York, 2014b, pp. 195-222.
- LYNSKEY, Dorian, *33 Revolutions Per Minute. A History of Protest Songs from Billie Holiday to Greenday*, HarperCollins, Nueva York, 2011.
- MADISON, James H., *A Lynching in the Heartland: Race and Memory in America*, Palgrave, Nueva York, 2001.
- MANEY, Patrick, *The Roosevelt Presence: A Biography of Franklin Delano Roosevelt*, McMillan International, Nueva York, 1992.
- MARGOLICK, David, *Strange Fruit*, Ecco Press, Nueva York, 2000.
- MCGUIRE, Phillip, *A Jim Crow Army. Letters from Black Soldiers in World War II*, University Press of Kentucky, Lexington, 1983.
- MERRIAM, Alan, *The Anthropology of Music*, Northwestern University, Evanston, 1964.
- MILLER, Karl Hagstrom, *Segregating Sound. Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Duke University Press, Durham, 2010.
- MURRAY JR., Hugh T., «Changing America and the Changing Image of Scottsboro», *Phylon*, 1, 38, 1977, pp. 82-92.

- PARMAN, John M., COOK, Lisa D., LOGAN, Trevon D., «Racial Segregation and Southern Lynching», *Social Science History*, 42, 4, 2018, pp. 635-675.
- PARRISH, Susan, *The Flood Year 1927: A Cultural History*, Princeton University Press, Princeton, 2017.
- PERKINS, Kathy A., STEPHENS, Judith L., *Strange Fruit: Plays on Lynching by American Women*, Indiana University Press, Bloomington, 1998.
- PERRY, Samuel, «Strange Fruit, Ekphrasis, and the Lynching Scene», *Rhetoric Society Quarterly*, 5, 43, 2013, pp. 449-474.
- PIÑUEL RAIGADA, José Luis, «Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido», *Estudios de Sociolingüística*, 3, 2000, pp. 1-42.
- REUSS, Richard A. y REUSS, Joanne C., *American Folk Music & Left-Wing Politics 1927-1957*, Scarecrow Press, Londres, 2000.
- RIESMAN, Bob, *I Feel So Good: The Life and Times of Big Bill Broonzy*, University of Chicago Press, Chicago, 2011.
- ROOSEVELT, Eleanor, «The National Conference on the Education of Negroes», *The Journal of Negro Education*, 3, 4, 1934, p. 573-575.
- ROOSEVELT, Eleanor, SCHLUP, Leonard C., y WHISENHUNT, Donald W., *It Seems to Me: Selected Letters of Eleanor Roosevelt*, University of Kentucky Press, Lexington, 2015.
- ROY, William G., *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton University Press, Princeton, 2010.
- SANTELLI, Robert y DAVIDSON, Emily, *Hard Travelin'. The Life and Legacy of Woody Guthrie*, University Press of New England, Hanover, 1999.
- SCHWARTZ, Bonnie F., *The Civil Works Administration, 1933-1934: The Business of Emergency Employment in the New Deal*, Princeton University Press, Princeton, 2014.
- SHY, David Emory y TINDALL, George Brown, *America. A Narrative History*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 2016.
- SIEGEL, Dorothy Schainman, *The Glory Road. The Story of Josh White*, Shoe Tree Press, White Hall, 1982.
- SILVESTER, Peter J., *The Story of Boogie-Woogie: A Left Hand Like God*, Scarecrow Press, Lanham, 2009.
- SKLAROFF, Lauren Rebecca, *Black Culture and the New Deal: The Quest for Civil Rights in the Roosevelt Era*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2009.
- SOLOMON, Mark, *The Cry Was Unity: Communists and African Americans, 1917-1936*, University Press of Mississippi, Jackson, 1998.
- SOMMERVILLE, Diane M., *Rape & Race in the Nineteenth Century South*, University of North Carolina, Chapel Hill, 2004.
- SORENSEN, Bent, «Almanac Songs and Singers: Protest, Détournement and Incorporation», *American Studies in Scandinavia*, 47, 2, 2015, pp. 29-46.

- STOUT, Kathryn A., DELLO BUONO, Richard A., CHAMBLISS, William J., *Social Problems, Law, and Society*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2004.
- SULLIVAN, Patricia, *Lift Every Voice: The NAACP and the Making of the Civil Rights Movement*, New Press, Nueva York, 2009.
- SZWED, John, *Alan Lomax. The Man Who Recorded the World. A Biography*, Viking Penguin, Nueva York, 2010.
- TAYLOR, Nick, *American-made: the Enduring Legacy of the WPA: When FDR Put the Nation to Work*, Bantam Book, Nueva York, 2008.
- TRELEASE, Allen William, *White Terror: the Ku Klux Klan Conspiracy and Southern Reconstruction*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 2023.
- VAN RIJN, Guido, *Roosevelt's Blues: African American Blues and Gospel Songs on FDR*, University Press of Mississippi, Jackson, 1997.
- VV.AA., *Songs of the People*, Workers Library Publishers, Nueva York, 1937.
- WALD, Elijah, *Josh White. Society Blues*, Routledge, Nueva York, 2002.
- WATTS, Jill, *The Black Cabinet. The Untold Story of African Americans and Politics During the Age of Roosevelt*, Grove Press, Nueva York, 2020.
- WEISS, Nancy J., *Farewell to the Party of Lincoln. Black Politics in the Age of FDR*, Princeton University Press, Princeton, 1983.
- WELLS, Ida B., *The Red Record: Tabulated Statistics and Alleged Causes of Lynching in the United States*, Dinslaken, Anboco, 2016.
- WESTIN, Alan F., «John Marshall Harlan and the Constitutional Rights of Negroes: The Transformation of a Southerner», *The Yale Law Journal*, 66, 5, 1957, pp. 637-710.
- WOLFE, Charles K., y LORNELL, Kip, *The Life and Legend of Leadbelly*, Da Capo Press, Nueva York, 1999.
- YACOVONE, Donald, *Teaching White Supremacy: Americas Democratic Ordeal and the Forging of our National Identity*, Vintage Books, Nueva York, 2023.
- ZANGRANO, Robert L., *The NAACP Crusade Against Lynching. 1909-1950*, Temple University Press, Filadelfia, 1980.

Financiación

El presente trabajo se lleva a cabo dentro del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Salamanca, «Historia de los Derechos Humanos», como parte de la línea de investigación trazada para estudiar la libertad de expresión y la lucha por la igualdad de los derechos civiles por parte de los afroamericanos en Estados Unidos.

Datos del autor

Juan Andrés García Martín es Profesor Permanente Laboral en el área de Historia Contemporánea y Mundo Actual. Es graduado en Historia por la Universidad de Salamanca; ha completado los estudios de piano y clave en el Conservatorio Profesional de Salamanca y ha realizado su doctorado en la URJC. Su principal línea de investigación es la evolución y opinión de la prensa semanal durante la Transición española, lo que le ha permitido investigar publicaciones como *Cambio16*, *Doblón o Posible* y exponer los resultados en una treintena de congresos nacionales e internacionales, así como ser docente invitado en las universidades de Mar del Plata (Argentina), Primorska (Eslovenia), Rijeka (Croacia), Carolina de Praga y Bohemia del Sur (República Checa) y Bucknell (Estados Unidos). Igualmente, ha realizado estancias de investigación en varias universidades estadounidenses (Nevada, Minnesota, Wisconsin, Penn State y Bucknell), lo que le ha permitido investigar la canción política en Estados Unidos entre las décadas de 1930 y 1960.

