

**LA REVOLUCIÓN NO SERÁ TELEVISADA: UNA MIRADA LATINOAMERICANA SOBRE EL PARTIDO PANTERA NEGRA Y LA BÚSQUEDA DE LA ESTÉTICA NEGRA EN LOS AÑOS '60**

SILVINA CARNERO<sup>1</sup>

*Fecha de recepción: 10/06/2021*

*Fecha de aceptación: 22/06/2021*

**RESUMEN**

En el presente trabajo se aborda el Arte y Estética Negra en sincronía con el auge y desarrollo del Partido Pantera Negra y del movimiento de Arte Negro en la década de 1960. Partiendo de la idea de la comunidad negra como colonia en la madre patria, se analizan las producciones artísticas (música, poesía recitada y artes gráficas) como dispositivos revolucionarios desde una perspectiva decolonial fundamentalmente latinoamericana.

**PALABRAS CLAVE:** Panteras Negras – Movimiento de Arte Negro - Estética Negra – Estéticas Decoloniales

**THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED: A LATIN AMERICAN LOOK AT THE BLACK PANTHER PARTY AND THE SEARCH FOR BLACK AESTHETICS IN THE 1960s**

**ABSTRACT**

This paper addresses Black Art and Aesthetics in relation to the rise and development of the Black Panther Party and the Black Art movement in the 1960s. Starting from the idea of the black community as a colony in the mother land, artistic productions (music, recited poetry and graphic arts) are examined as revolutionary devices from a fundamentally Latin American decolonial perspective.

---

<sup>1</sup> Estudiante de la Carrera de Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

**KEYWORDS:** Black Panthers – Black Arts Movement – Black Aesthetics – Decolonial Aesthetics

**A MODO DE INTRODUCCIÓN: *WHILE WHITEY'S ON THE MOON***

Hacia el final de los años '60 el hombre blanco miraba el cielo para alcanzar la luna mientras que la comunidad negra debía bajar la cabeza en cualquier control policial. La situación de segregación afroamericana en Estados Unidos generó, durante los años '50 y '60, figuras clave como Martin Luther King y Malcolm X que propiciaron una toma de conciencia sobre la situación de precariedad en la que vivía la comunidad negra. Por supuesto, la historia del activismo negro y la lucha por la liberación no comenzó en la segunda mitad del XX ni de la mano de figuras bien diferenciadas, sino que puede rastrearse hasta los años de la esclavitud cuando las rebeliones fueron duramente reprimidas. Tampoco es cierto que la comunidad negra no tuviera conciencia de la opresión del hombre blanco, solo que nunca se había organizado para discutirla, problematizarla o combatirla en un sentido pleno; la aparición de personalidades como la del Dr. King y Malcolm X fueron el llamado a la organización colectiva de la comunidad negra a lo largo del país. Esto desembocaría, a su vez, en distintas posiciones acerca de los métodos de lucha y objetivos; mientras que King tenía una clara posición de no-violencia, Malcolm X se distinguió por responder con las mismas armas del enemigo. Las Panteras Negras, el Movimiento de Arte Negro y el Nacionalismo negro son, en gran medida, herederas de Malcolm X.

Uno de los principales problemas que se le presentaban a una comunidad mayormente compuesta de mano de obra precarizada, recluida en guetos y casi privada del acceso a la educación era poder organizarse articulando ideas y estrategias a las cuales era difícil y casi imposible acceder de forma directa. En este sentido, las clases de Historia Negra que impartían las Panteras Negras debido al borramiento sistemático de la curricula educativa estadounidense, revela un tipo de segregación que se daba también en el plano de lo simbólico. Si bien la educación sobre la propia historia era programática y necesaria, resultó indispensable poder alcanzar un nivel de comunicación más masivo; en este sentido, las artes cumplieron un papel protagónico.

El presente artículo busca relevar el rol de las artes gráficas, la música y la poesía recitada en relación al movimiento negro y más específicamente el Partido Pantera

Negra, el movimiento de Arte Negro y el ideario revolucionario para comprender la forma en que estas se articularon con luchas sociales y políticas resultando en instancias claves de los años revolucionarios. La existencia paralela de diversas agrupaciones e ideas (que incluso podían entrar en tensión por momentos) no imposibilitó las relaciones y entrecruces entre varios de sus miembros fueran orgánicos o no.

### **PODER NEGRO, EL MOVIMIENTO DE ARTE NEGRO Y LAS PANTERAS NEGRAS. UN POSIBLE MARCO TEÓRICO**

El origen de las Panteras Negras como partido revolucionario tiene su germen en la toma de conciencia de segregación y violencia institucional en que vivía la comunidad afroamericana en Estados Unidos y la necesidad de organizarse contra ella, siendo el asesinato de James Meredith en 1966 el evento catalizador. Aun así, sus caracterizaciones y métodos difieren de otras organizaciones por sus lecturas de Franz Fanon y el Che Guevara, siendo que el primero fue incluso el manual de cabecera de la mayoría de los movimientos anti colonialistas de EE.UU. En el caso de Fanon, tal y como señala Marine (1971), su obra “Los condenados de la Tierra” (1961) influenció profusamente el modo de entender la situación que atravesaba históricamente a la comunidad negra. En este sentido, Eldridge Cleaver (Ministro de Información) afirmaba que la Norteamérica blanca no era la nación donde vivía la comunidad negra, sino que era la “madre patria” de la cual la Norteamérica negra era la “colonia”. En este sentido, hay una clara diferencia con la concepción de colonia donde la distancia geográfica entre las partes suele ser lo más tradicional. Esta situación se traduce, por ejemplo, en el problema de la violencia policial hacia la comunidad negra en los guetos: si la madre patria es la Norteamérica blanca, la policía blanca en la Norteamérica negra es una tropa de ocupación (Marine:1971). El arte de Emory Douglas, ministro de Cultura de las Panteras Negras, estaba profusamente influenciado por Fanon: la premisa de la cultura como una instancia unificadora de la conciencia negra fue abordada seriamente por las Panteras que consideraron que no bastaba la identidad negra en calidad de consigna (“Black is beautiful” o “Black Power”) sino que requería de todo un sistema estético-simbólico para solidificar el vínculo comunitario. Por otro lado, el método y estrategia de lucha del foquismo diagramó gran parte de las acciones de las Panteras. De acuerdo a Ongiri (2010), de la teoría de los focos guerrilleros (desarrollada por el filósofo francés Régis Debray) se rescata la posibilidad de crear las condiciones materiales para la

revolución en lugar de esperar que emerjan por sí mismas como lo plantea el marxismo-leninismo más ortodoxo. Por otro lado, si bien en *“La guerra de guerrillas”* el Che se concentra principalmente en el foco militarizado, la “condición indispensable” de la revolución es el apoyo y ayuda del pueblo que tiene consecuencias determinantes e inintencionadas al otorgarle un lugar similar a la acción simbólica y a la militar; de hecho, concluye la autora, si bien las Panteras Negras fallaron en los levantamientos armados, reclamaron un enorme triunfo en el campo popular a través de la lucha simbólica al persuadir a la comunidad de la necesidad de la organización colectiva y, por supuesto, de una revolución.

Considerando la caracterización de las Panteras sobre la comunidad negra como una colonia dentro del entramado global, se supone válida la posibilidad de establecer una relación entre las teorías decoloniales latinoamericanas y el caso norteamericano. En 1943 el artista uruguayo Joaquín Torres García realizó una ilustración que implicó una reflexión sobre la cuestión latinoamericana que concentraría, en gran parte, el trabajo que se estaba realizando a lo largo del continente para pensar un arte producido desde aquel territorio. Dicho dibujo se tradujo al sintagma “nuestro norte es el Sur” poniendo en cuestión los modelos estéticos y epistémicos dominantes en pos de un pensamiento latinoamericano. El binomio Norte-Sur, que sirvió para dividir el territorio tanto geográfica como simbólicamente, se vio revertido por el simple gesto de girar una representación de un mapa del continente americano. Ahora bien, si se analiza este par Norte-Sur simbólico desde la perspectiva del teórico portugués Sousa-Santos (2018), es importante reparar que el autor no diferencia entre las Epistemologías desde un espacio geográfico sino más bien epistémico. Esto permite, entonces, comprender que esa ilustración de Torres García que discutía con la centralidad del Norte como garante de la reproducción de la tradición burguesa y eurocéntrica empieza a encontrar sus matices en teorías decoloniales al permitir pensar que existe un sur dentro del propio norte, como es el caso de la comunidad negra en los Estados Unidos. Las Epistemologías del Sur, tal y como las define Sousa Santos:

(...) se refieren a la producción y validación de los conocimientos anclados en las experiencias de resistencia de todos los grupos sociales que sistemáticamente han sufrido la injusticia, la opresión y la destrucción causada por el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado. (2018:286)

Estas definiciones resultan pertinentes y útiles para el abordaje del problema de la producción epistémica y estética en la comunidad negra de Estados Unidos, pese a que la mayor parte de estas discusiones y teorizaciones se hayan dado en el marco del estudio de las distintas realidades, principalmente las de América Latina; aun así, la propia identificación de las Panteras Negras y la comunidad negra como una nación del “tercer mundo” en “igualdad” de condiciones con los países de Asia, África y Latinoamérica hace de este puente entre espacios geográficos una realidad más tangible. La posibilidad de pensar una “sociología de las ausencias”, tal y como la caracteriza el autor, al darle entidad a los sujetos que han sido borrados o marginalizados en la Historia y la Epistemología, es central y hasta programático de organizaciones como el Partido Pantera Negra. El hecho de que las Epistemologías del Sur no planteen un simple cambio de jerarquía sino más bien la abolición de las mismas es útil para pensar los procesos revolucionarios que se daban entre 1960-1975 donde la posibilidad de pensar un nuevo modo de conocer, de producir y vivir era una aspiración entre los distintos movimientos que se gestaron en dicha época: “Las Epistemologías del sur, por tanto, afirman y valoran las diferencias que quedan después de que las jerarquías han sido eliminadas. Su objetivo es el cosmopolitismo subalterno desde abajo” (2018:294). Si bien la propuesta de Sousa Santos ha sido de gran utilidad para el desarrollo del pensamiento decolonial latinoamericano, lo cierto es que las teorías elaboradas desde este mismo territorio son útiles para pensar el caso del arte negro en Estados Unidos, principalmente las asociadas al “Grupo modernidad/colonialidad”. El concepto de “decolonizar” aquí utilizado se comprende como: “(...) recuperar el pensar y el sentir de lógicas culturales que han sido anuladas en aras del proyecto que significó la modernidad y en el cual, la racialización constituye una de las problemáticas a tratar” tal y como lo define Claudio Lobeto (2020:115). En este mismo trabajo, el autor realiza un detallado análisis de la producción artística negra de Brasil cuya historia tiene rasgos similares a la estadounidense, proponiendo formas de lectura de estas obras que resultan útiles ya que no se abordan desde de la concepción moderna-europea-blanca de las bellas artes, sino que buscar recuperar otras estéticas donde

(...) lo colectivo, el ritmo, lo vital, la corporeidad, el ritualismo y lo sensible, desplazan el centro de gravedad de la mirada complaciente del goce estético moderno, hacia una postura crítica que se activa desde múltiples perspectivas subalternas (2020:117).

El arte negro brasileiro, continua Lobeto, da cuenta de una clara conciencia e intencionalidad de recuperar prácticas asociadas a lo comunitario, lo lúdico y social que en la Estética tradicional han sido siempre relegadas en pos de un ensalzamiento del individuo, la creación y el goce privado. Este proyecto incluye la recuperación de aquellas identidades “otras” que no formaban parte del relato eurocéntrico y el relevamiento de los efectos que tuvo (y tiene) la historia de la esclavitud en ese país siendo que fue el principal receptor de la diáspora africana en América del Sur. En este sentido, resulta útil ponerlo en sintonía con el caso estadounidense no solo por sus claras similitudes históricas, sino porque otorga herramientas nuevas para poder abordar las producciones estéticas propiamente dichas y, también, para realizar un análisis sobre la propia teorización que se llevaba a cabo en ese momento: lo comunitario, lo lúdico y lo social serán directrices de gran parte de la producción artística negra norteamericana. Siguiendo esta lógica, se puede abordar la Estética negra como Estética de la liberación tal y como propone el filósofo Enrique Dussel (2018). En primer lugar, la Estética de la liberación está fuertemente articulada con el proceso decolonial; tal y como señala el autor, decolonizar encubre una negatividad (es decir, negar la colonialidad estética) en pos de crear una nueva. La Estética negra, en este sentido, si se sigue la caracterización de las Panteras Negras como “colonia-en-la-madre-patria”, implicaría una toma de conciencia de sí, de sus posibilidades y atribuciones que sirven a los fines de lucha y delimitación con una Estética dominante o blanca. Esto no anula, por supuesto, la existencia de un universo de expresiones artísticas dentro de la comunidad negra que pudieran entenderse como una estética negra (por ejemplos, los blues primitivos) pero fue durante la segunda mitad del siglo XX donde la necesidad de articular un proyecto estético con las ideas revolucionarias y el contexto socio-político se hizo manifiesta y permitió pensar a esta nueva Estética negra como una Estética de la liberación. Ahora bien, si bien Dussel afirma que la modernidad arrebató a los pueblos coloniales su capacidad de auto-expresión reemplazándola por una pretendida universal y eurocéntrica, lo cierto es que este proceso nunca es absoluto; tal y como señala Leroi Jones (1969), si bien hubo un programa de desarraigo y borramiento de las tradiciones africanas para los esclavos que llegaban a los puertos de una emergente Norteamérica, el lugar de la música y los ritmos en las comunidades afro descendientes siguió siendo estructural en dichas culturas y nunca se pudo eliminar del todo. De hecho, su continuidad se basó en un proceso de asimilación de la cristiandad bajo los parámetros

de religiones como el vudú. Esto podría encuadrarse en lo que Quijano llamó, de acuerdo a Restrepo y Rojas (2010), parte de los procesos de la colonialidad cultural y del poder que incluyen la represión sistemática de los patrones de expresión, conocimiento y significación de quienes pueden considerarse los “dominados” a su vez que elaboran una imagen negativa de sí mismos y sus universos de subjetividad. Parte del trabajo de la intelligentsia negra durante los ‘60 fue pensar en cómo revertir y recuperar estos patrones que habían sido reprimidos sistemáticamente desde la época de la esclavitud. Desandar la estética blanca y recuperar la tradición no fue únicamente una “vuelta al África” en un peregrinaje a los orígenes, sino que adquirió carácter de lucha desde el plano cultural enfrentándose al hombre blanco desde varios flancos.

### **TRES CASOS: LA MÚSICA, LA POESÍA, LA IMAGEN**

Gran parte de los teóricos y estetas del arte negro definieron a la Estética negra como buscada y no como dada, sentando un precedente fundamental para entender y pensar las distintas elaboraciones teóricas al respecto; la estética eurocéntrica pretendidamente universal no correspondía a las contingencias del movimiento negro de mitad del siglo XX. Amari Baraka, uno de los exponentes de las artes negras en Estados Unidos durante este periodo e ideólogo del propio movimiento, releva el carácter fundamental de los debates hacia adentro de la comunidad negra en la definición de la estética negra. El discurso de no violencia y “poner la otra mejilla” que dirigentes como Martin Luther King profesaban no eran percibidos como un trato justo cuando la mayor parte de los afroamericanos eran reiteradamente humillados, violentados y marginalizados; el auge de Malcom X, en este sentido, fue un punto de inflexión: autodeterminación, respeto y defensa propia, destaca Baraka (1994), fueron las enseñanzas que el dirigente dejó y marcaron un antes y después en la producción artística negra. La importancia de producir un arte propio, lejos de la modelización europea y muy cerca de la realidad cotidiana de toda la comunidad a lo largo del país, fueron asuntos programáticos en la búsqueda de la Estética negra. La muerte de Malcolm X, a diferencia de lo esperado, no fue un aleccionador sino más bien un catalizador; tal y como dice Baraka, llevó a toda la comunidad a preguntarse y definir su “*negritud*”<sup>2</sup>. El asesinato de Martin Luther King, tres años después, demostró que la mayor parte de las dirigencias ya se encontraban más radicalizadas y el discurso conciliador ya no tenía peso pese a que Martin Luther King

---

<sup>2</sup> “Blackness” en el texto original.

se había pronunciado en contra de la guerra de Vietnam rompiendo el silencio que había mantenido por largo tiempo. En este contexto, un grupo de intelectuales y artistas negros (entre los que se incluía Baraka) llegó a Harlem en Nueva York donde el mismo concepto de Arte Negro o “*Black Arts*” se acuñaría gracias a la afluencia de dichas figuras. La creación del “*Black Arts Repertory Theater School*” en Harlem en 1965 fue clave para la formación de nuevos artistas como así también un espacio de debate y formación política. En este sentido, tal y como define Ongiri (2014), el movimiento de Arte Negro se convirtió en la rama “intelectual” del conflicto armado que planteaban organizaciones como las Panteras Negras. Pensar el arte como un campo de batalla, tal y como lo caracteriza Adolfo Albán Achinte (2012), resulta apropiado para dar cuenta de las contiendas que se dan en el plano de lo simbólico. En su trabajo, el autor plantea que una vez superado el proyecto de la modernidad (e ingresando a una presumible posmodernidad), el arte y la estética constituyeron (sobre todo para quienes fueron víctimas del yugo colonial) en un espacio de reflexión para poder analizar las estructuras de poder que subyacen en las producciones artísticas y que han configurado no solamente la imagen de “lo otro” sino también modos en los cuales esos otros producen y hasta se ven a sí mismos. Para ello, el autor introduce el concepto de “estética de la re-existencia” donde entiende a la estética como *aisthehesis* (amplio mundo de lo sensible) y a la re-existencia como aquellos dispositivos creados por las comunidades oprimidas en confrontación a los patrones de poder que definieron históricamente modos de vivir y sistemas de representación; concluye:

Las estéticas de re-existencia son las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogeneización cultural, simbólica, económica, socio-política, las que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta cooptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente (2012:292).

La Estética Negra, tal y como fue ideada por Baraka, deja entrever la toma de conciencia y posicionamiento que la producción artística demandaba: la existencia de

un arte que represente la vida cotidiana de la comunidad negra, leída, analizada y problematizada desde categorías elaboradas por la misma comunidad. En su ensayo “*The Revolutionary Theater*” (1965) el autor deja en claro los objetivos estimados para el movimiento de arte negro: 1. Que sea propiamente afroamericano, es decir, que exprese la vida de la comunidad y su Historia como así también sus necesidades y deseos. 2. Que sea un arte masivo. En este caso se busca específicamente discutir con el carácter burgués del arte reservado para unos pocos en pos de un arte popular de masas. 3. Por último, y quizás más relevante, se busca un arte revolucionario, es decir, crear poesía, literatura, danza, teatro, pintura que ayude a crear las condiciones para la revolución. Esto, en conclusión, puede entenderse a la luz del desarrollo de Albán:

Seguramente lo que yo llamo estéticas de la re-existencia no sean otra cosa que el acto político de vivir procurando, sin negociación alguna, alcanzar la dignidad y desestructurar las formas de poder y dominación que, desde lo material hasta lo simbólico, se construyen y circulan en esta época de un capitalismo desbocado y criminal. Tal vez las estéticas de re-existencia sean el susurro de prácticas decoloniales que avizoran formas otras de “buen vivir” (2012:293).

***BLUES, SOUL, FUNK, JAZZ: LOS SONIDOS DEL ORGULLO NEGRO. PENSAR LA REVOLUCIÓN Y LA DECOLONIZACIÓN DESDE LOS GÉNEROS MUSICALES NEGROS. UNA INTRODUCCIÓN A LA POESÍA RECITADA***

Los años ‘60 representaron un cambio significativo para la música negra. Esta nueva tendencia que contaba con figuras importantes de las iglesias negras norteamericanas (por ejemplo, Martin Luther King) orientaron la evolución de nuevos sonidos hasta devenir, tal y como plantea Vincent (1996), en una suerte de góspel actualizado. Canciones como “*A change is gonna come*” (1964) de Sam Cooke o “*Keep on Pushing*” (1964) de The Impressions son, para el autor, ejemplos tempranos donde la música abandonó la temática individualista por un mensaje que hablaba sobre y para la sociedad norteamericana. Ya para 1969 las tensiones entre la comunidad negra y el hombre blanco eran tan ostensibles que las canciones eran vehiculizadoras de mensajes unívocos: canciones como “*Don’t call me Nigger, Whitey*” (1969) de Sly and the

Family Stone o “*Message from a Black Man*” (1969) de The Temptations son ejemplos de ello:

No matter how hard you try,  
You can't stop me now, oooh...

Yes, your skin is white...  
Does that make you right?

Why don't you think about it?  
Think about it, think about it, think about it,  
Think about it...  
This is a message,  
A message to y'all:  
Together we stand,  
Divided we fall, oh!

(Message from a Black Man – The Temptations)

El abandono de temáticas menos comprometidas en pos de otras en diálogo con el contexto social vigente no se redujo únicamente al campo de lo musical, sino que fue extensivo al teatro, la literatura y otras manifestaciones artísticas que incluso podían combinarse.

El Jazz, mayormente instrumental, utilizó el recurso de los títulos para poder pronunciarse más categóricamente: “*Justice*” o “*Black Revolution*”, dice Rickey Vincent (1969), eran los más recurrentes. Al igual que todos los demás estilos musicales, el jazz se vio atravesado por el contexto socio-político que estaba viviendo Estados Unidos en aquellos años. El hecho de que el jazz haya sido el género que más sufrió de la apropiación blanca y el vaciamiento progresivo de su significado original (a lo que los mismos músicos llamaban “*jazz cool*”) tuvo una contraofensiva poderosa de parte de algunos artistas que buscaban volver a sus orígenes. El hartazgo compartido por las formas no violentas de rebelión y cierta postura asimilacionista se verían claramente confrontadas por este nuevo jazz que venía de la mano de artistas como Charles Mingus o Archie Shepp. Tal y como afirman Charles y Comolli:

La burla y el odio (dos características de algunos blues olvidados) irrumpieron en la música, en los sonidos y en las formas. Los gritos (instrumentales y vocales),

las reiteraciones obsesivas de fórmulas melódicas y rítmicas, el clima de opresión que los músicos de Mingus producen: todo anuncia ya aquí y de una forma directa el free jazz. (2016:239)

La lucha que se daba hacia dentro del jazz, sobre todo contra su osificación y “blanqueamiento”, se reflejaba principalmente en las formas. La cuestión improvisada va a tener un valor fundamental en este punto. El ensayo “*The development of the Black Revolutionary Artist*” (1968) de James Stewart da cuenta de la conciencia que existía en el abandono de los modelos blancos o eurocéntricos en la producción artística y la consecuente necesidad de poder crear otros acordes a la propia realidad de la comunidad afroamericana. El concepto de perpetuación, es decir, el presupuesto de “durabilidad” de la obra en la historia del arte occidental (al menos hasta la aparición del land art, el arte conceptual, happening, etc) y que puede traducirse en instituciones como la del museo siempre fue central en este modelo, mientras que en la cultura negra (o no-blanca) dicha idea no existe. Tal y como dice el autor, el hombre (entendido en términos no occidentales) no puede crear un *para siempre*, pero puede crear *por siempre*<sup>3</sup>, por lo cual la creación siempre está sometida al cambio. La música, tal y como la define Stewart, es el arte negro por excelencia y su resistencia a la osificación en pos de un movimiento está en su misma ontología. Esto mismo se ve reflejado, conscientemente, en la forma musical del free jazz: la ausencia del llamado “tema”<sup>4</sup> hace que la pieza no se ordene sobre este, o en otras palabras, el tema ya no es quien estructura la improvisación como así tampoco es la garantía melódica y armónica. La estética blanca, tan anclada en la unidad compositiva del “tema” que se repite y genera cierta regularidad (asociado también al concepto de belleza occidental) y la interpretación como una variación de ese mismo tema, pierde total identificación con un estilo donde esta unidad no desaparece, pero queda relegada o des-jerarquizada; es un elemento más dentro de una pieza mayor. Para muchos músicos free, sobre todo para los más radicalizados, es una forma de sustraerle cualquier valor comercial a la música, ya que, como afirman Charles y Comolli (2016), la noción tema-mercancía, objeto de goce/consumo estético queda dinamitada por los músicos de free jazz. Dentro de la misma improvisación se ponen en

---

<sup>3</sup> “We know, all non-whites know, that man cannot create *a forever*; but he can create *forever*” en el texto original.

<sup>4</sup> Término común para identificar los pasajes melódicos principales de obras tonales y de música no tonal que conservan el rasgo de una continuidad melódica.

jaque algunos otros elementos propios de la estética blanca: lo que solía ser la formación orquestal de las bandas de jazz con un solista bien identificado desaparece en pos de una improvisación colectiva. Ya no hay un sonido que emerge sobre un fondo bien diferenciado, sino que todos los individuos que componen el grupo lo son. Esta pérdida de un “sujeto intérprete”, tal y como dicen Charles y Comolli (2016), trastoca un fundamento básico de la estética occidental que es la identificación de un artista jerarquizado e individualizado por sobre el resto, fundamental para la historia del arte canónico basada en nombres propios. Al tener todos los miembros el mismo rango de “solistas”, donde se improvisa de forma conjunta o incluso para sí mismos, se toca una de las fibras más sensibles del arte occidental bien entendido. Esto se extiende a otros campos como es el uso de instrumentos de forma no tradicional (o tal y como la Academia comprende que deben ser ejecutados) ya que la mayoría de los músicos de jazz ya los habían adaptado para que pudieran responder a las contingencias de la música negra (considerando la desaparición o erradicación de los instrumentos africanos), pero esta tendencia se radicaliza con el free jazz al concebir el valor simbólico de esta apropiación apartándose de toda técnica para producir sonidos que para el oído occidental podían tener un valor estético de grito o ruido.

El jazz no fue el único que respondió al clima de época ya que el estallido cultural de los 60s, tanto dentro de la comunidad negra como por fuera (movimiento de mujeres, LGBT+, hippies, etc) produjo un abanico inmenso de personalidades y artistas de otros géneros los cuales comulgaban con distintas ideas, métodos de lucha y movimientos. Las Panteras Negras contaron con sus filas con militantes que no solo realizaban tareas partidarias, sino que también integraron el “Black Arts Movement”<sup>5</sup> siendo las consignas del partido sus principales directrices creativas. Este es el caso de Elaine Brown que no solo terminó comandando el Comité Central de las Panteras cuando Huey Newton tuvo que exiliarse a Cuba, sino que también publicó dos discos bajo el ala del partido conteniendo el primero de estos el himno de las Panteras Negras. En “*The Meeting*” (1969), Brown relata el encuentro con un hombre que le cuenta un sueño claramente compartido: el sueño de la libertad.

---

<sup>5</sup>“Black Arts Movement” fue el nombre dado al fenómeno de arte negro (música, poesía, drama, pintura, etc) radical en Estados Unidos durante los 60s. Aun así, este nombre quedó muy asociado al grupo de artistas de Nueva York (principalmente de Teatro Negro) por lo cual es pertinente distinguir entre ambos usos del término.

And we sat and we talked  
About freedom and things  
And he told me about what he dreamed  
But I knew of that dream  
Long before he had spoke  
And a feeling familiarly came around  
I said man  
Where have you been for all these years?

(The Meeting – Elaine Brown)

Elaine Brown no solo le puso voz al sueño compartido de la comunidad, sino que también llamó a la acción y a la conciencia de la opresión y explotación blanca a la que estaban sometidos; canciones como *“Seize the time”* (1969) son un llamado a la lucha y la reflexión sobre la propia libertad. Ahora bien, la banda de soul, funk y R&B “The Lumpen”, formada por varios militantes del partido, tuvo un enfoque creativo que dialogaba más con los hechos inmediatos: cuando Bobby Seal fue encarcelado la banda lanzó el sencillo *“Free Bobby Now”* (1970) que exigía la inmediata liberación del dirigente. Además, realizaban reversiones de temas clásicos como *“Ol’ Man River”* de Paul Robertson donde la historia de un hombre afroamericano que trabajaba en los botes del río Mississippi fue reemplazada por una crítica al presidente estadounidense y renombrada como *“Ol’ Pig Nixon”* (1970). Tal y como señala Anrold (2019) de acuerdo a Ricky Vincent, “The Lumpen” no fue una banda pensada para obtener algún rédito económico, sino que diseñaron su repertorio de acuerdo a una agenda política específica para ser el eco de los valores del partido. Su temprana disolución en manos del comité central que requería que los miembros se ocupasen de otras tareas, dice Saturu Ned (miembro de The Lumpen), evidenciaba que la dirigencia del partido no terminaba de comprender el valor de la existencia de la banda para que las ideas del partido alcanzaran a los miembros de la comunidad y pudieran identificarse con el ideal revolucionario.

El lugar de James Brown dentro de la música negra, tanto por lo que significó su aporte a la cuestión formal, su compromiso con los movimientos de derechos civiles y antirracistas y su evolución personal en torno a estas problemáticas, resulta piedra angular del desarrollo de las formas musicales en los años ‘60, principalmente para el soul y el funk. Tal y como afirma Ricky Vincent (1996), James Brown fue el primer

músico que transformó su banda en un conjunto polirítmico que retrotrajo a la música negra a sus raíces africanas. Este cambio en la forma de concebir los aspectos formales de la música vino acompañado de una nueva manera de escribir las letras de sus canciones: se había generado una conciencia de la situación que atravesaba la comunidad negra en Estados Unidos tanto hacia dentro como en su relación con el hombre blanco; canciones como *"It's a Man's Man's World"* (1966) pone en evidencia el problema de desigualdad de género que vivían las mujeres tanto dentro como fuera de la comunidad. Un momento polémico en su trayectoria se dio cuando se ofreció a tocar en Vietnam durante la guerra considerando la enorme cantidad de afroamericanos que se encontraban en ese momento en el sudeste asiático. En un momento donde la cuestión de la guerra despertaba pasiones encontradas, tanto en la comunidad negra como en la América blanca, el hecho de que un músico negro del calibre de Brown avalara que se enviaran afroamericanos a morir en una guerra que únicamente beneficiaba al imperialismo norteamericano generaba rispideces entre los líderes de varios movimientos de izquierda y estos artistas cuyo posicionamiento, consideraban, podría ser dañino para la causa que estos pregonaban. Aun así, el lugar que ocupaba James Brown dentro de la comunidad negra, tanto como músico como así también como una suerte de *"self-made black man"* que superó las barreras que el mundo blanco le puso al hombre negro (por ejemplo, tenía el control total de sus producciones, lo cual era imposible para cualquier otro músico negro) no evitó que las Panteras Negras hicieran presión para que la figura de Brown jugara a su favor. De acuerdo a Ricky Vincent (1996), las Panteras intimidaron al músico para que su obra tomara un rumbo claro y unívoco en pos de la liberación negra: de este episodio surge el hit *"Say It Loud (I'm Black and I'm Proud)"* (1968). Si bien se puede poner en cuestión que alguien tuviera el poder para intimidar a Brown, lo cierto es que estar a la altura de la época era un mandato presente para casi todos los artistas negros. Esta canción que utiliza el clásico formato de pregunta-respuesta, donde un coro de niños responde "I'm Black and I'm proud" cuando Brown vocifera "Say it loud" (entendiendo a los niños como "lo futuro") generaba una interacción e identificación con el público nunca antes lograda. La publicación de *"Say it Loud"* resultó un punto de inflexión en la historia de la música negra, dice Vincent (1996), ya que no solo se trató de una canción cuya letra describía el descontento negro hacia el hombre blanco, sino porque también resultó en un llamado a la acción, aunque Brown no apoyara específicamente la acción violenta

como un método de lucha. Dentro de la compleja urdimbre de la historia de la música negra, contradicciones como estas, es decir, donde el mismo hombre que transformó la música en un arma de batalla estaba en contra de la lucha armada e instigaba a sus seguidores a no incendiar ciudades (como se había visto en los disturbios de Detroit de 1967) no eran para nada inusuales. Su posicionamiento en defensa de un “capitalismo negro” lo llevó a endorsar a Hubert Humphrey en 1968 y a Richard Nixon en su reelección de 1972.

Aun así, afirma Vincent (1996), la poesía de James Brown fue fundamental para el movimiento de poetas que se estaba gestando, principalmente para que sus obras adquiriesen el carácter de manifiesto / proclama donde la redención de la comunidad negra empobrecida resultase posible en esta vida y no en la próxima. Músicos-poetas del calibre de Gil Scott-Heron o Umar Bin Hassan fueron influenciados por la figura de Brown, como así también el grupo de intelectuales que formó el “*Black Arts Movement*” como Amiri Baraka o Larry Neal que decidieron desplazarse de la producción teórico-académica a espacios de sentido más cercanos a la comunidad. En algún punto, lo que había logrado Brown, es decir su acceso a la comunidad negra y la composición de canciones que se transformaron en himnos al momento de lanzarse, resultaba atractivo para un colectivo de poesía revolucionaria que, al igual que Brown, eran hijos de su época. Si lo que había hecho Brown, afirma Larry Neal (Vincent:1996), lo pudieran hacer los poetas revolucionarios, estos podrían ganar América: “Imaginen si James Brown hubiese leído a Fanon” (1996:102).

La poesía negra de los años ‘60, principalmente la relacionada con el movimiento de Arte Negro sería, entre todas las artes, la que más intelectuales convocó. La mayoría de los poetas eran estetas o teóricos que habían tenido acceso a una formación superior. Tal y como afirmaba Larry Neal, había que pensar en una poesía radicalizada, militante, que tuviera llegada masiva y vehiculizara mensajes revolucionarios. Este fue un momento profundamente político, donde las lecturas de Fanon, los mensajes de Malcolm X y los diferentes movimientos (nacionalistas, marxistas-leninistas, anarquistas, etc) que se habían gestado durante la postguerra crearon una confluencia de ideas y teorías que circularon en forma de debate interno hacia dentro de las distintas organizaciones y cuyas conclusiones pueden verse volcadas en la poesía y arte de la época. Debates de género, raza, clase, origen, cultura, África, y el problema del subdesarrollo negro en una América blanca super desarrollada eran todas problemáticas que se hacían patentes en

estos textos. La cuestión de la poesía recitada, que puede pensarse como el momento previo al rap, combinaba la instancia musical como así también la poética.

Salvando las diferencias formales entre los estilos, el hecho de que los artistas provengan de contextos y realidades muchas veces antagónicas, tales como los ghettos o la extrema pobreza en el caso de James Brown o Ray Charles, o de la clase media con acceso a la educación universitaria como Gil Scott-Heron o Amiri Baraka, resulta útil para dar cuenta de la forma en que las canciones/poemas y artistas interactuaron entre ellos y con su época. En el caso del tema “*Respect*” (1967) de Aretha Franklin, por ejemplo, si bien se trató de un cover de Otis Redding publicado originalmente en 1965, el hecho de que se haya lanzado a pocos días de la toma del capitolio de California por parte de las Panteras Negras y en la misma época en que Martin Luther King se había pronunciado en contra de la guerra de Vietnam y que el Comité Coordinador Estudiantil No Violento avaló algunos disturbios sociales en distintas partes del país, transformó a esta versión de “*Respect*” en la banda sonora de un momento clave para la lucha de los derechos civiles; no había ninguna intención manifiesta de parte de la cantante de ser la voz de una lucha con la cual comulgaba con muchos de sus valores pero no aprobaba sus métodos pero, aun así, la versión de Aretha de una canción que demandaba respeto de parte de un hombre al llegar a casa de una forma más potente y visceral, tal y como la describe Vincent (2013), resultó una jugada muy estratégica en un momento donde todas las bases sociales conocidas se encontraban en discusión, incluidas las referentes al género. Esto mismo, en el caso de la poesía, no era tan azaroso o producto de una casualidad, sino que la misma estaba pensada en pos de ser un material revolucionario: Sonia Sánchez, Audre Lorde o Lorraine Hansberry son algunas de las tantas referentes dentro de la poesía y el teatro negro feminista. Hansberry, una reconocida dramaturga, fue también la mentora de Nina Simone. Fue gracias a ella, afirma Simone, que tuvo una educación política donde aprendió a verse a sí misma como parte de una comunidad negra sometida por una América blanca y como una mujer en un mundo de hombres. Su famosa canción “*To be Young, gifted and black*” (1969), que luego reversionó Aretha Franklin, toma su nombre de una obra homónima e inconclusa de Hansberry. La relación entre escritores y músicos era, entonces, una donde se retroalimentaban, ya sea desde la educación política hasta la forma en que podía entenderse a la música (y el arte en general) como un dispositivo revolucionario, aunque no haya sido su intención primaria.

Gil-Scott Heron es quizás el nombre más resonante al hablar de poesía recitada, no solo por su fama adquirida sino también por los mensajes viscerales en su obra: “*The revolution will not be televised*” (1970), un clásico del género, no solo era una crítica al ostracismo que la televisión condenaba a la sociedad de la época, sino también un llamado a la acción.

You will not be able to stay home, brother  
You will not be able to plug in, turn on and cop out  
You will not be able to lose yourself on skag  
And skip out for beer during commercials, because  
The revolution will not be televised

The revolution will not be televised  
The revolution will not be brought to you  
By Xerox in four parts without commercial interruptions  
The revolution will not show you pictures of Nixon blowing a  
bugle  
And leading a charge by John Mitchell, General Abrams, and  
Spiro Agnew  
To eat hog maws confiscated from a Harlem sanctuary  
The revolution will not be televised

(The revolution will not be televised – Gil Scott Heron)

Lo que podría parecer un diálogo con “*La sociedad del espectáculo*” (1967) publicada tres años antes por Guy Debord, en realidad describe el paulatino deterioro de la lucha que se dio a partir de los años 70s: el ingreso de las drogas en los barrios más empobrecidos en distintas partes del país y el regreso de cientos de ex combatientes de la guerra de Vietnam con síndrome de estrés postraumático resultaron sumamente perjudiciales para las luchas ya que gran parte de la comunidad negra se vio afectada por esta situación completamente desalentadora. Del otro lado, la clase media en ascenso comenzó a ver mejoras progresivas en sus estilos de vida que la llevaron a alejarse de las calles y resguardarse en las casas; además, la falta de referentes del calibre de King o Malcolm X resultaron letales para una lucha organizada. En este sentido, el poema se presenta como un llamado a toda la comunidad que, para bien o para mal, había perdido el sentido de lucha que lo había nutrido durante los años ‘50 y ‘60 gracias a los levantamientos, organizaciones y las distintas expresiones artísticas.

En el caso de “*Whitey on the moon*” (1970) de Gil Scott-Heron, el artista denuncia la relación de desigualdad que vivía la comunidad negra mientras el hombre blanco organizaba la misión Apolo para llegar a la luna y, a su vez, como dicho proyecto pudo sostenerse en base a la pauperización de la clase trabajadora.

A rat done bit my sister Nell.

(with Whitey on the moon)

Her face an' arm began to swell.

(but Whitey's on the moon)

Was all that money I made las' year

(for Whitey on the moon?)

How come there ain't no money here?

(Hm! Whitey's on the moon)

Y'know I jus' 'bout had my fill

(of Whitey on the moon)

I think I'll sen' these doctor bills,

Airmail special

(to Whitey on the moon)

(Whitney on the moon – Gil Scott-Heron)

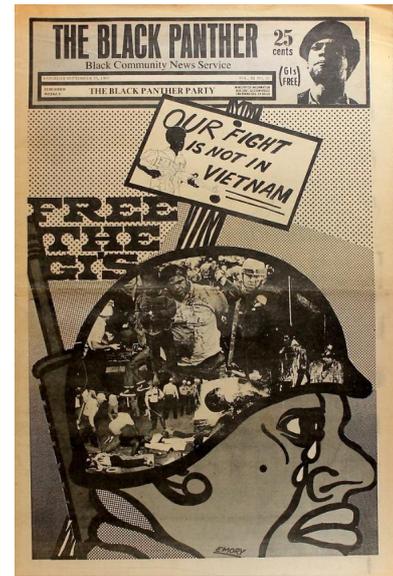
En esta espectacular obra del género, Gil Scott-Heron realiza este formato pregunta-respuesta donde una parte narra los problemas de acceso al sistema de salud en Estados Unidos mientras que la otra voz denuncia, interpreta y afirma que solo gracias al trabajo precarizado al que es sometido la clase trabajadora de Estados Unidos fue posible la misión a la luna y que, al fin y al cabo, debía hacerse responsable de las situaciones difíciles que atravesaba día a día la comunidad negra.

Todos los casos mencionados sirven para pensar en las tensiones existentes con respecto al concepto de identidad que puede abordarse, tal y como lo plantea Eduardo Gruner (2002), desde la noción de un “*entre-dos*” (original de Homi Bhabha y redefinida por el autor) que crea un tercer espacio de indeterminación o “*linde*”, es decir, un lugar donde las identidades están en suspenso o en vías de redefinición: para el caso, podría pensarse en el espacio que existe entre la noción imperante de la identidad negra y las otras posibles que entrarán en conflicto. En este sentido, se trata de un momento de lucha profundamente político por la hegemonía cuyo resultado es a su vez indeterminable pero no indeterminado, ya que se encuentra sobredeterminado por las condiciones de su

propia producción, es decir, este tercer espacio también contiene sus propios lindes, donde otras disputas análogas se llevan a cabo, como la del ser revolucionario o reformista. Esta lucha por la hegemonía, que puede plantearse en términos gramscianos, se entiende, en este caso, como una lucha en contra de las nociones instalados por el grupo dominante acerca de un grupo oprimido: es la puja por el significado, por definir la identidad negra o *lo que va a decir la identidad negra de ella misma*. El resultado de esta lucha, es decir, la definición del “*ser negro*”, de acuerdo con lo planteado por Gruner, está sujeto a las condiciones de producción propias de la lucha en ese tercer espacio; en este caso particular, se da en un momento donde el problema de la identidad se articula con la lucha armada, un grado alto de conflictividad social, los movimientos revolucionarios y la conciencia negra. Las disputas por el sentido que se dan hacia dentro del mismo movimiento negro, principalmente dado por binomios como “*revolución y reforma*” o “*separación e integracionismo*” y hacia afuera en tensión con la figura de afroamericano diagramada por el hombre blanco en torno a sus propios intereses, que puede oscilar entre lo exótico, lo inferior o lo peligroso como así también la propia identidad negra construida, se encuentran presentes y en constante tensión. Esta lucha por la definición de la propia identidad no será ajena a la producción estética negra que, por supuesto, era un crisol de ideas, posturas, movimientos y estrategias que incluso entraban, en muchos casos, en tensión y conflicto. Esta puja de sentido se presenta no solo en las mismas producciones culturales si no en las instituciones y los intelectuales, donde el problema de la asimilación y la diferencia eran dos momentos de disputa por la definición de la identidad afroamericana. Un ejemplo pertinente es el caso de Motown Records, una reconocida discográfica dedicada a la publicación de artistas negros que durante los disturbios de Detroit (ciudad donde estaban radicados) de 1967, no participaron ni apoyaron los movimientos de liberación mientras que uno de los éxitos grabado por ellos, “*Dancing in the Street*” (1965) de Martha and the Vandellas, era el himno de lucha de los trabajadores afroamericanos de esa ciudad mientras ardía. Por supuesto existieron momentos donde algunas de estas definiciones tuvieron un carácter preponderante pero irresoluto o indeterminable, tal y como indica la misma noción de linde y como puede esperarse de un momento de alta conflictividad interna y externa.

## EL CASO DE EMORY DOUGLAS. EDUCAR Y FORMAR A TRAVÉS DE LA IMAGEN EN EL PERIÓDICO DE LAS PANTERAS NEGRAS. LOS PRINCIPIOS DEL PARTIDO EN LAS ARTES GRÁFICAS

La figura de Emory Douglas, diseñador gráfico y Ministro de Cultura de las Panteras Negras, resulta clave para entender el lugar de las artes gráficas en el partido ya que su obra se produjo casi exclusivamente para ser publicada en su prensa. En el periódico “*Black Panther*” el trabajo de Douglas adquirió una relevancia que trascendió el rol de lenguaje visual del partido y la prensa ya que también devino en un importante vector de mensajes para las masas. Tal y como dice Erika Doss (1993), Douglas fue el arquitecto de una estética de la protesta específicamente diseñada para convencer a las audiencias del llamado “*Black Power*”. Para el mismo Douglas, recupera la autora, el arte revolucionario era una herramienta para la liberación ya que podía confrontar al hombre blanco desde su propia materialidad y promover la lucha en la comunidad negra. Huey Newton, líder de las Panteras negras, afirmaba que “la comunidad negra es básicamente una comunidad que no lee” lo cual resultó un puntapié importante para el posterior desarrollo de la estética visual negra hacia dentro del partido; esta afirmación, a



DOUGLAS, E. (1969) “*Our fight is not in Vietnam*” [Ilustración] En S. DURANT (Ed.), *Black Panther: The Revolutionary Art of Emory Douglas*. Nueva York: Rizzoli.

diferencia de lo que se podría suponer que infiere, en realidad pone en manifiesto, dice Doss, el lugar central que tiene la tradición oral en la cultura afro americana pero, además, da cuenta del enorme lugar que tendrían las fuentes visuales dentro de la circulación de información, conocimiento y formación política. Por otro lado, de acuerdo a Gaiter (2007), una de las principales contribuciones de Douglas fue la creación de un sistema de símbolos e íconos que hicieran identificable a las Panteras Negras y su ideología. Si la revolución no será televisada, tal y como decía Heron, entonces su carácter visual quedó en manos de su Ministro de Cultura que, con el desarrollo de una identidad visual reconocible servía, además, para la transmisión de mensajes. Tal y como declara su manifiesto “*Revolutionary Art/Black Liberation*” publicado en 1968 en el *Black Panther*, el arte (desde la cosmovisión de las Panteras)

debía tener un fin educativo. Una de las ventajas más importantes del medio artístico en cuestión era la libertad de la que gozaba: mientras que las demás Panteras eran encarceladas por sus discursos o sus escritos, tal como fue el caso Hilliard al ser acusado de amenaza de muerte al presidente por decir “Muerte al presidente Nixon”, Douglas lo ilustraba con una esvástica al estilo Charles Manson y no conocía ningún tipo de represalia. Esta libertad también le permitió producir uno de los íconos más clásicos de la época: la caricatura del policía como cerdo. Si bien no era la primera vez que se representaba a un policía comparándolo con dicho animal, fueron las ilustraciones de Douglas las que terminaron por afianzarse en el imaginario colectivo.

Uno de los valores diferenciales de las piezas gráficas de las Panteras Negras es haber logrado que aquellas ideas que alguna vez se creyeron “extremas”, tales como la igualdad de oportunidades, dice Gaiter (2007), se representen como el orden natural de



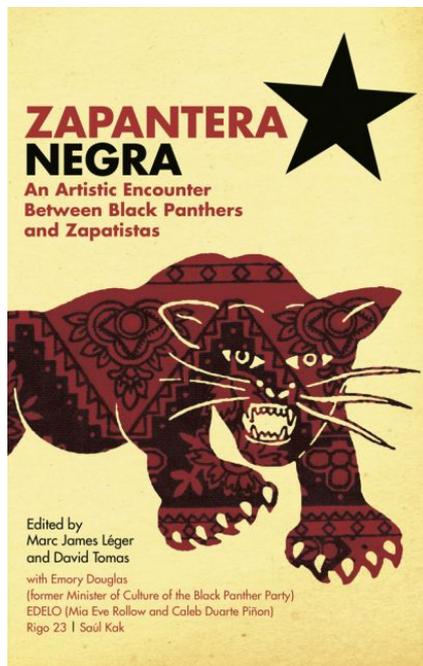
DOUGLAS, E. (1971) *“We shall survive, without a doubt”*  
[Ilustración] En S. DURANT (Ed.),  
Black Panther: The Revolutionary  
Art of Emory Douglas. Nueva York:  
Rizzoli.

las cosas. Esto era parte de una estrategia para hacer que aquellas ideas que podrían generar algún tipo de rechazo por su radicalidad sean vistas como normales, universales y, sobre todo, posibles. Concluye el autor que las imágenes de Douglas tenían dos propósitos: ilustrar las condiciones que hicieran ver a la revolución como la respuesta apropiada y la construcción de una mitología visual del poder de la gente que se sentía impotente y victimizada (2007:96).

Por otro lado, la representación blanca o “blanqueada” del negro fue otro importante foco de lucha desde lo cultural. La posibilidad de crear un universo visual que combatiera con la representación negativa de los medios y le respondiera con producciones donde la solidaridad y orgullo negro eran los principales focos de atención resultó en un cambio significativo con

respecto a las concepciones instaladas. Este nuevo lenguaje visual no se basó en la experimentación gráfica, sino que tomó directamente las líneas gruesas negras y patrones del arte africano tradicional que estaba centrado en el simbolismo abstracto y la representación estilizada en contra de cierto “realismo fotográfico” en que se centraba el arte occidental. El uso de la xilografía como técnica (el tallado sobre una placa de

madera para generar imágenes con línea gruesa) permitía no solo generar grandes contrastes de la línea negra sobre el papel blanco, sino que también era y es utilizada en algunas culturas africanas. Además, Douglas combinó técnicas de collage y diseño gráfico (con una gran investigación del uso y posibilidades de las tipografías y el texto), lo que hacía de este no solo un artista radicalizado y de acceso masivo, sino también un innovador en la misma época en que Warhol presentaba sus sopas Campbell (1962) o la Brillo Box (1964). La influencia de la cultura popular, principalmente los cómics y el arte publicitario, hace mella en la obra gráfica de Douglas al cual también puede definírsele como un hijo de su época, aunque su trabajo nunca haya sido considerado como tal para la narrativa hegemónica de la Historia del Arte.



LÉGER, M.J & TOMAS, D. (2017) *“Zapantera Negra: An artist encounter between Black Panthers and Zapatistas”* [Tapa de Libro]  
 Obtenido de:  
<https://www.akpress.org/zapantera-negra.html>.

En cuanto a los temas abordados, las gráficas de Douglas tomaban algunas imágenes de la clase trabajadora de la comunidad negra para representarlos empoderados gracias a las distintas actividades y programas del partido. No había un interés en mostrar una suerte de patronazgo sino la posibilidad del empoderamiento personal. Si bien dentro del Partido existían cuestiones problemáticas en tanto a la igualdad de género, lo cierto es que Emory Douglas representaba a las mujeres en las actividades cotidianas asignadas al género como la cocina o la limpieza y a su vez portando armas en

clara referencia al lugar que ocupan todos en el proceso revolucionario. Esto contrastaba con obras de artistas más tradicionales como Charles White o Elizabeth Catlett que

representaban la vida diaria de los afroamericanos, pero no tenían ni una intención crítica ni revolucionaria; si bien graficaban algunas de las penurias vividas, no había promesa ni posibilidad de libertad, como si sucede en las obras de Emory Douglas.

La obra realizada en torno a la guerra de Vietnam, *“Our fight is not in Vietnam”* (1969) tuvo varias implicancias que resultan apropiadas de relevar. En primer lugar, ni los vietnamitas ni Vietnam representaban una amenaza ni eran el enemigo de la comunidad negra sino más bien al contrario, la guerra era un “problema blanco”. Era común

escuchar en ese entonces, como discurso oficial de las Panteras, que quienes asesinaban, linchaban o abusaban a la comunidad no eran ellos sino los blancos (McKinle-Rusonello:2016). La lucha, entonces, había que darla en Estados Unidos. Por otro lado, la denuncia hacia las guerras imperialistas se refleja, tal y como dice Douglas, en las lágrimas del soldado que ha vuelto de estas y que representan, a su vez, el sufrimiento y trauma de los excombatientes que lucharon por una causa que ni siquiera les era propia. Esto bien puede analizarse desde la propuesta de una estética no-blanca y sobre todo una estética de liberación: se busca dar cuenta de la opresión sistemática no solo hacia la comunidad negra sino también hacia otras naciones que sufren el yugo imperialista norteamericano. Al contrario de lo que suele suponerse, las panteras no eran nacionalistas, sino que creían en la liberación de todos los pueblos no occidentales (incluidos ellos mismos) y que debían unirse para derrotar al imperialismo que los oprimía. Es por ello que gran parte del trabajo de Douglas está más bien centrado en una alianza internacional, sobre todo con los pueblos de Latino América, Caribe, Asia y África. Esto puede verse claramente en la alianza que se generó con los Zapatistas en México al que el mismo llamó “Zapanteras”. En el caso de *“We shall surge, without a doubt”* (1971), lo que el artista resalta es el lugar que ocupan las Panteras Negras en la educación de los más jóvenes. Las escuelas donde estudiaban se centraban principalmente en Historia negra y contenidos análogos, además de formarlos en vida colectiva y pensamiento crítico (McKinle-Rusonello:2016). En este sentido, resulta importante el rol que cumplieron las Panteras Negras en recuperar no solo las tradiciones y conocimientos y darles el valor que siempre les fue arrebatado, sino también su propia historia. Por último, en *“We Are from 25 to 30 Million Strong... / Warning to America”* (1970), la visión programática del partido de armarse para la propia defensa, tal y como siempre fue profesado, se ve claramente representado en una imagen simple que da cuenta de ello.



DOUGLAS, E. (1970) *“We Are from 25 to 30 Million Strong... / Warning to America”* [Ilustración] En S. DURANT (Ed.), *Black Panther: The Revolutionary Art of Emory Douglas*. Nueva York: Rizzoli.

Sin duda el periódico “Black Panther” no podría haber alcanzado sus tiradas récord sin el trabajo de Emory Douglas como ilustrador y como director del periódico. Sus gráficas acompañando las notas, sus ilustraciones, fotografías, collages y tapas emblemáticas hicieron de este periódico un dispositivo transformador de la comunidad negra. El acceso a la información se hizo posible gracias al trabajo del Ministro de Cultura y otros artistas invitados, entre los que también se incluyeron a los poetas revolucionarios. La experiencia de las Panteras Negras no pudo haberse visto completa sin la existencia de un medio de comunicación de este calibre, diagramado especialmente para una función formativa.

## CONCLUSIONES

En primer lugar, es importante destacar la pertinencia del uso de teorías decoloniales, poscoloniales y otras análogas en el abordaje de un fenómeno del arte negro y las Panteras Negras. La posibilidad de trazar puentes entre estas teorías y otras elaboradas durante el momento de auge del partido ofrecen una visión enriquecedora de un momento clave del siglo XX como fueron los movimientos de liberación de los años 60. En este sentido, el análisis se enriquece y permite también entender las obras del pasado desde una perspectiva que tenga en cuenta los procesos de colonialidad del saber y del poder, y de las formas de confrontación con dicha circunstancia. La posibilidad de seguir trabajando sobre postulados que ya habían sido noticiados por distintos actores del movimiento negro, ya sea Malcolm X, Carmichael, Bobby Seale o Huey Newton, permite además entender formas específicas en las cuales el arte deviene como herramienta política consciente y como posible arma de liberación.

De esta misma forma, contar con herramientas que resultan útiles para abordar pretendidas estéticas de liberación o estéticas de re-existencia, permite un redescubrir esas obras para analizarlas en esa clave, siendo que la crítica decolonial y poscolonial se volvió un tópico común en el arte principalmente recién entre finales del siglo XX y principios del XXI. Tal y como fue mencionado, el arte negro se desarrolló y evolucionó en torno al sentimiento de orgullo, de enfrentamiento y re valorización de lo identitario. Además, también consistía en tratar las problemáticas presentes que atravesaba la comunidad negra discutiendo hacia dentro de los grupos intelectuales sobre cuál era el lugar que debía tener la diáspora africana (y la posterior colonización) como contenido de las obras. Aun así, gracias al continuo desarrollo de teorías

decoloniales y poscoloniales y de distintas herramientas y conceptos, permite al día de hoy poder visitar esas producciones, tanto teatrales, musicales, gráficas o literarias y dar cuenta como todos los procesos descritos por las teorías posteriores son parte de esas obras, aunque no haya sido el objetivo primario dar cuenta de ello. Por otro lado, un análisis más detallado de las circunstancias en las cuales se inscriben las distintas obras y artistas resulta útil para comprender el motivo por el cual el arte, una de las armas más potentes de la revolución, no pudo concretarla. Por supuesto la responsabilidad no recae únicamente en los artistas y su obra, pero probablemente los desencuentros que hubo sobre todo entre los exponentes de la música negra de los años '60 no aportaron a la unidad. Las diferentes posturas, sobre todo las que abogaban por un reformismo, terminaron imperando en el ambiente más masivo. Si bien los artistas más radicalizados y los que abogaban por una lucha no violenta tenían un objetivo en común, es decir, una mejoría considerable en la calidad de vida afroamericana, la diferencia entre cómo alcanzar ese objetivo generaba disputas públicas socavando el ideal revolucionario. Estas disputas, sumadas al problema de las drogas en los barrios, las infiltraciones políticas dentro de los partidos revolucionarios, la burocratización de algunas de sus dirigencias y los programas de apaciguamiento de los estados más progresistas fueron algunas de las causas por las cuales pensar el sueño de la “revolución” desde el descontento y la pasión de la revuelta, tal y como manifiesta el filósofo francés Georges Bataille (2008), no haya generado los resultados esperados pero, continua el autor, esto no implica necesariamente un “fracaso”. La experiencia de la organización y el sueño de la emancipación del yugo colonial dejaron, en retrospectiva, una serie de lecciones sobre las limitaciones y posibilidades de las prácticas estéticas en contextos de revuelta y revolución. Estas, estudiadas a la luz de diferentes teorías, ya sean revolucionarias, decoloniales, poscoloniales, etc. podrán dar cuenta de cuál debe ser el rol del arte y los artistas, cuáles sus responsabilidades, su posibilidad de alcance y la mejor forma de organización. El sueño de las Panteras, hoy presente a la luz de los distintos sucesos, sigue representando la posibilidad de rebelión, de cambio y lucha contra todo tipo de colonialidad.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ACHINTE, A., & Adolfo. (2012). Estéticas de la re-existencia: ¿Lo político en el arte? In W. MIGNOLO, & P. P. GÓMEZ, *Estéticas y opción decolonial* (pp. 281-293). Bogotá: Universidad Distrital de Caldas.
- ANROLD, E. (2019). A Brief History of the Lumpen, the Black Panthers' Revolutionary Funk Band. *KQED*. Retrieved from <https://www.kqed.org/arts/13851531/a-brief-history-of-the-lumpen-the-black-panthers-revolutionary-funk-band>
- BARAKA, A. (1994). The Black Arts Movement. En J. BRACEY, S. SANCHEZ, & J. SMETHURST (2014), *SOS Calling all Black People: A Black Arts Movement Reader* (págs. 11-19). Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- BARAKA, A., & NEAL, L. (2013). *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*. Baltimore: Black Classic Press.
- BATAILLE, G. (2008). ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios? En G. Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961* (págs. 186-219). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BATAILLE, G. (2008). El soberano. En G. Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961* (págs. 227-244). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CHARLES, P., & COMOLLI, J.-L. (2016). *Free Jazz / Black Power*. Buenos Aires: Mil Ómbues.
- CLEAVER, K., & KATSIAFICAS, G. (2001). *Liberation, Imagination and the Black Panther Party: A new look at the Panthers and their legacy*. Nueva York: Routledge.
- DOSS, E. (1993). "Revolutionary Art Is a Tool for Liberation" Emory Douglas and Protest Aesthetics at the Black Panther en CLEAVER, K., & KATSIAFICAS, G. (2001). *Liberation, Imagination and the Black Panther Party: A new look at the Panthers and their legacy*. (págs. 175-187) Nueva York: Routledge.
- DUSSEL, E. (2018). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Revista PRAXIS* (77).
- FRANTZ, F. (2018). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GAITER, C. (2007). What Revolution looks like: The work of Black Panther Artist Emory Douglas. En S. DURANT (Ed.), *Black Panther: The Revolutionary Art of Emory Douglas* (pp. 93-128). Nueva York: Rizzoli.

- GRÜNER, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- HALL, S. (2010). La cuestión de la identidad cultural. In E. RESTREPO, C. WALSH, & V. VICH, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 363-404). Colombia: Envión editores.
- JONES, L. (1969). *Blues People: Música negra en la América blanca*. Barcelona: Lumen.
- LOBETO, C. (2020). Corporalidades, archivos y memorias en estéticas negras del Brasil. In S. MERCADAL, & L. MACCIONI, *Subjetivaciones y resistencias desde la cultura: articulaciones entre política, arte y comunicación en experiencias contemporáneas*. Córdoba: Lago Editora.
- MACALUSO, M. J. (2018). The Place of Art in Black Panther Party Revolutionary Thought and Practice: From Revolution to Reform, A Content Analysis. En *Dissertations*. Michigan: Universidad de Michigan. Obtenido de <https://scholarworks.wmich.edu/dissertations/3364>
- MARINE, G. (1971). *Los Black Panthers*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- McKINLEY, A. & RUSSONELLO, G. (16 de octubre de 2016). Fifty Years Later, Black Panthers' Art Still Resonates. *The New York Times*. Obtenido de: <https://www.nytimes.com/2016/10/16/arts/fifty-years-later-black-panthers-art-still-resonates.html>
- MELUCCI, A. (1988). Los movimientos sociales y la democratización de la vida cotidiana. In AA. VV, *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*. Santiago de Chile: CLACSO.
- MORGAN, J.-A. (2019). *The Black Arts Movement and the Black Panther Party in American visual culture*. Nueva York: Taylor & Francis.
- MOROZUMI, & Jung, G. (2007). Emory Douglas and the Third World Cultural Revolution. En S. DURANT (Ed.), *Black Panther: The Revolutionary Art of Emory Douglas* (pp. 129-168). Nueva York: Rizzoli.
- ONGIRI, A. A. (2010). *Spectacular Blackness: The cultural politics of the Black Power Movement and the Search of Black Aesthetic*. Virginia: University of Virginia.
- RESTREPO, E., & ROJAS, A. (2010). Introducción. Inflexión decolonial: características e historia; Sistema mundo moderno/colonial; Colonialidad del poder;

Colonialidad del saber y geopolíticas del conocimiento. In *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Univesidad del Cauca.

SOUSA SANTOS, B. (2018). Introducción a las Epistemologías del Sur. In B. Sousa Santos, *Construyendo las Epistemologías del Sur - Para un pensamiento alternativo de alternativas* (pp. 283-322). Buenos Aires: CLACSO.

STEWART, J. (1968). The development of the Black Revolutionary Artist. En J. BRACEY, S. SANCHEZ, & J. SMETHURST (2014), *SOS Calling all Black People: A Black Arts Movement Reader* (págs. 77-81). Massachusetts: University of Massachusetts Press.

VINCENT, R. (1996). *FUNK: The music, the people, and the rhythm of the one*. Nueva York: St. Martin's Griffin.

VINCENT, R. (2013). *Party Music: The Inside Story of the Black Panthers' Band and How Black Power Transformed Soul Music*. Brooklyn: Lawrence Hill Books.

WALLACE, S. (1998). Hacia un abordaje antropológico de los movimientos sociales. In M. R. NEUFELD, *Antropología social y política. Hegemonía y poder: el mundo en movimiento*. Buenos Aires: EUDEBA.

#### **Piezas musicales citadas:**

BROWN, E. (1969) "The Meeting". En *Seize the Time* [LP]. Los Ángeles, EE. UU: Rhino Entertainment Company.

BROWN, E. (1969) "Seize the Time". En *Seize the Time* [LP]. Los Ángeles, EE. UU: Rhino Entertainment Company.

BROWN, J. (1966) "It's a man's, man's, man's world". En *It's a man's, man's, man's world* [Single]. Nueva York, EE.UU.: King's Records.

BROWN, J. (1966) "Say it Loud: I'm Black and I'm Proud!". En *Say It Loud: I'm Black and I'm Proud* [LP]. Nueva York, EE.UU.: King's Records.

COOKE, S. (1964) "A change is gonna come". En *Ain't That Good News* [LP]. Hollywood, EE.UU.: RCA Records.

FRANKLIN, A. (1967) "Respect". En *I Never Loved a Man the Way I Love You* [LP]. Alabama, EE. UU: Atlantic Records.

HERON, G-S. (1971) "The television will not be televised". En *Pieces of a Man* [LP]. Nueva York, EE. UU: Flying Dutchman.

- HERON, G-S. (1970) "Whitey's on the moon". En *Small Talk at 125th and Lenox* [LP]. Nueva York, EE. UU: Flying Dutchman.
- MARTHA AND THE VANDELLAS (1965) "Dancing in the Street". En *Dance Party* [LP]. Detroit, EE.UU.: Motown Records.
- SIMONE, N. (1970) "To be gifted, young and black". En *Black Gold* [LP]. Nueva York, EE. UU: RCA Records.
- SLY & THE FAMILY STONE (1969) "Don't call me nigger, Whitey". En *Stand!* [LP]. San Francisco, EE.UU.: Epic.
- THE IMPRESSIONS (1964) "Keep on pushing". En *Keep on Pushing* [LP]. Nueva York, EE.UU.: ABC-Paramount.
- THE LUMPEN (1970) "Free Bobby Now". En *Free Bobby Now* [Single]. Los Angeles, EE. UU: Seize the Time.
- THE TEMPTATIONS (1969) "Messege from a Black Man". En *Puzzle People* [LP]. Detroit, EE.UU.: Motown Records