

3. Ezequiel Gatto *

Las visualidades funk. Negritud y música en Estados Unidos, 1965- 1979

Desde 1959, y durante más de una década, una banda de sesionistas participó, sin figurar en los créditos, en todos los temas de soul que grababa el sello Motown de Detroit: se llamaba Funk Brothers. Cuando bautizaron la formación no fue por pioneros ni profetas: estaban mirando hacia el pasado. La palabra “funk”, que no había alcanzado el poder de dar nombre a un género, seguía siendo una noción ligada a sus sentidos previos, algunos deudores del período esclavista, que la vinculaban al sudor y el mal olor, otros a la escena del jazz de principios de los cincuenta (Vincent, 1995). Pocos años más tarde, hacia el último tercio de los años sesentas, diferentes innovaciones musicales, muchas de las cuales se dieron desde el *soul*, se condensaron alrededor del nombre “*funk*”, de modo que esa palabra tomó sentidos inéditos y abarcó sonidos radicalmente nuevos. Aquel “brebaje irresistible” fue un género complejo, nada de sencillo ni carente de ambiciones. Tal como ha sostenido Peter Shapiro (2011: 139),

“aunque es percibido como suelto, libre y fluido, lo cierto es que el funk es tan rígido como cualquier motor de corriente continua”. Ese motor musical puede definirse con las palabras de Fred Wesley, compositor, arreglador y trombonista de James Brown desde finales de los sesentas hasta mediados de los setentas: *“una línea de bajo sincopada, un respaldo muy muy fuerte de la batería, una contralínea de guitarra y/o de teclado y alguien cantando souleadamente arriba de todo eso en un estilo gospel”.*

Junto a las novedades estético musicales que trajo y que redefinieron la música negra, el funk fue un prolífico espacio de construcción visual de nuevas negritudes. En ellas, más que encontrar una imagen unívoca y sólida, se pueden constatar diferentes maneras de procesar e incidir en las experiencias y representaciones de la negritud.

Más separados que iguales

¿Cuáles fueron las condiciones de las visualidades funk? En primer lugar, una diferenciación mucho más marcada *entre* los artistas de una misma banda. Como si respondieran a la profecía que la revista *Ebony* había enunciado en 1968, según la cual “los accesorios serán cada vez más sorprendentes, dislocando el *statu quo* de la moda masculina”, en la tapa de *Osmium* (1970), su primer álbum funk, los diez integrantes de *Parliaments* se presentaban esparcidos sobre una suerte de pequeña cascada con mucha vegetación, vestidos cada uno a su manera: uno de preso, otro de

* Historiador (UNR); Doctorando en Facultad de Ciencias Sociales (UBA); Profesor de Teoría Sociológica en la carrera de Historia (UNR).

indio americano, otro de payaso, otros de trajes coloridos y ropa ajustada, otros más cerca del hippismo, por entonces dominante entre los jóvenes blancos. De esa manera, si otros géneros (el gospel, el soul, por ejemplo) recurrían a los uniformes, aquí “*las bandas buscaban celebrar la individualidad de los performers*”: el género volvió aceptables cosas como la ropa ajustada en los hombres y una multiplicidad de colores, “*todo fue puesto patas para arriba, colores rarísimos*” (Vincent, 2013: 108).

En segundo lugar, a diferencia de otros géneros, el funk inscribió unas estéticas abiertamente racializadas como negras. Ese fue su denominador común: las diversas imágenes de negritud que propició estuvieron signadas por un baño de abierto, caudaloso y enérgico orgullo racial. En efecto, el uso frecuente de la expresión *black* (en lugar de negro) y la incorporación del peyorativo y racista *nigger* como parte del bagaje del habla popular negra estuvieron relacionados directamente con las novedades que trajo aparejadas el funk. La expresión *black*, por ejemplo, no había estado presente en la música James Brown hasta 1968, cuando lanzó un tema decisivo: *Say it loud! I'm black and i'm proud!*

*Uh! With your bad self! / Say it loud:
I'm black and I'm proud! / Some
people say we've got a lot of malice /
Some say it's a lot of nerve / But I say
we won't quit moving until we get
what we deserve / We have been
bucked and we have been scorned /
We have been treated bad, talked
about as just bones / But just as it*

*takes two eyes to make a pair, ha /
Brother we can't quit until we get our
share / Say it loud: I'm black and I'm
proud! / Say it loud: I'm black and I'm
proud! / One more time! / Say it loud:
I'm black and I'm proud! / I worked
on jobs with my feet and my hand /
But all the work I did was for the
other man / Now we demand a
chance to do things for ourselves /
We're tired of beatin' our head
against the wall / And workin' for
someone else / Say it loud: I'm black
and I'm proud / We're people, we're
just like the birds and the bees / We'd
rather die on our feet / Than be livin'
on our knees / Say it loud: I'm black
and I'm proud*

Ante estos desplazamientos retóricos, los blancos (y “lo blanco”) fueron señalados “como tales”, identificados, es decir, racializados; un hecho de hondas consecuencias. Las estéticas, como las letras, le recordarían a los no-negros que lo que estaban escuchando, bailando y, muchas veces, vistiendo era “negro”. Como en la poética, también en las representaciones visuales el funk nutrió la aparición de negritudes apuntaladas en el orgullo racial, no necesariamente agresivas respecto a los blancos pero sí distantes, sospechosas. Como si aquellos conceptos políticos ligados a la autodefensa y la idea de “*Equal but separated*” hubieran tomado cuerpo en los modos visuales de la música.

Africanismos

Hacia finales de los sesentas una ola de africanismos (Maultsby, 2005: 330), alimentada hasta cierto punto por el Black Power y vehiculizada de modo privilegiado por la música, inundó las ciudades norteamericanas. Mujeres y hombres negros, de la edad que fuera, echaron mano a esa estética. Referenciada, tal vez sin saberlo, en la relevancia que los artistas de la década del Veinte le habían dado a las tradiciones africanas, la novedad fue que, en este período, el proceso se dio en un nivel masivo que impregnó la cultura y la música popular. Los hogares se poblaron de almohadones con motivos tribales, esterillas para sentarse en el piso, mesas bajas de madera y mimbre, esculturas africanas de todo tipo (Baldwin, 1982: 37). Los cuerpos, de hombres y mujeres, de adultos y niños, se vistieron con telas multicolores, daishikis, aros y collares de madera y banderas de países africanos. Durante más de una década cundió por el país una suerte de afrofilia a través de la cual se produjo un éxodo cultural de las representaciones del *Negro* al *Black*. La evocación de África aportó una imagen de negro libre (es decir, pre-esclavo) y de actual territorio en conflictos antiimperialistas. Con ellos aparecieron elementos, objetos y símbolos de los cuales la música se apropió vorazmente.

Los africanismos fueron uno de los rasgos visuales característicos del funk. Las tapas de los discos empezaron a recurrir a ellos. Podían ilustrar paisajes naturales africanos (desérticos y selváticos), como en la resolución gráfica que Joseph Askew

decidió para la tapa del exitoso disco de *Kool & The Gang, Wild and Peaceful* (1973). Recurriendo a la técnica de combinar tempera al huevo con óleos, Askew dibujó un paisaje en el que conviven leopardos, leones, rinocerontes, cebras, jirafas. Una escena nocturna, que deja ver árboles, plantas y una hermosa cascada que, al caer, se desdobra en dos arroyos. La tensión, no obstante, se percibe, los felinos parecen estar en posiciones de caza mientras el resto pastorea o mira al supuesto pintor. De un lado, los salvajes, del otro los pacíficos. En el medio, formando parte de unos y otros, *Kool & The Gang*.

Podían, también, inscribirse como alusiones políticas. ejemplo

Todas, al correr el eje nacional, absolutamente dominante en otros géneros negros, presentaban una imagen de la música funk y, con ella, de la negritud, como conectada mundialmente. El pasaje de *negro* a *black* también se conectaba a ese proceso de mundialización. En ese sentido, volvió audible y visualizó un proceso por el cual “*la minoría negra estadounidense se transformó en una ‘mayoría’ global*” (Hanson, 2008: 342). Ese devenir mayoría no se expresó solamente como una realidad geográfica o una situación de política contemporánea sino también histórica: las representaciones de antiguas o milenarias civilizaciones presentes en el continente africano también nutrieron las visualidades del funk. Así, las tapas alusivas al Antiguo Egipto de *Earth, Wind & Fire (Spirit, 1976 y All N’All, 1977)* y *Eddie “Smeero” Hazel (Games Dames and Guitar Thangs, 1977)* o a las tribus swahilis, como *Swahili Strut*

(1971), de *Bobby Bruyant y Witch Doctor* (1979), de *Instant Funk*, invitaban a imaginar de nuevas maneras aquellos pasados y sus relaciones con el presente.

Como parte de esta paleta de africanismos, los atuendos africanos también coparon la estética funk. Isaac Hayes pasó a ser conocido como Black Moses cuando en 1972 editó un disco que lo tenía en la portada cubierto con una tela multicolor y sus habituales gafas de sol. Al abrir el disco el retrato con capucha se convierte en una imagen mesiánica de Hayes en forma de cruz, con sandalias y túnica. Por otro lado, sin las pretensiones mesiánicas y sincréticas de Hayes, sino más cerca de las referencias a los cultos africanos tradicionales, la tapa del disco *African Rhythms* (1975), de *Oeness of Juju* no sólo transportaba elementos africanos en su nombre. El dibujante Muzi Branch decidió ilustrar la tapa con un dibujo en que se ve el rostro de un hombre negro pintado ritualmente de amarillo, rojo, blanco, azul y verde, portando un peinado afro cuyos límites exceden los de la tapa. A su lado, dos rostros de perfil comparten con el otro el hecho de tener los ojos cerrados. El cuadro general es el de un momento de concentración y solemnidad ritual. Dos años más tarde, una banda que llevaba en su propio nombre la referencia africana, *Mandrill*, editó *We are One* (1977). Vestidos con unos impactantes ropajes que remitían a los cultos totémicos y que doblaban la altura de sus usuarios, el septeto decidió reemplazar las caras humanas por el rostro idéntico de un mandril. En estas ilustraciones, el individuo se disolvía en la comunidad de los iguales y de los ritos en

un gesto que enfatizaba el momento de un ritual al que el espectador/oyente era invitado como una nueva dimensión de las experiencias en las que los nuevos sonidos y las viejas tradiciones se encontraban.

Esos atuendos, no obstante, no sólo refirieron a la vida, pasada o contemporánea, en el continente africano. La experiencia de la esclavitud, el denominado *Pasaje del medio* (Gilroy, 1993), también fue incorporado en las estéticas del funk, procesando símbolos e imágenes que incidieron profundamente en las maneras en que la experiencia esclava fue narrada y evaluada. En particular, proponiendo imágenes de negros y negras fuertes, dignos, resistentes, a contramano tanto de la imágenes desubjetivantes (que veían a los esclavos como animales), como de las victimizantes (que los veían como impotentes sociales). El uso de cadenas de oro, por ejemplo, recordaba, polémica y desafiantemente, a la esclavitud. En eso, Isaac Hayes fue un pionero. En la tapa de *Hot Buttered Soul* (1969), aparecía con una gruesa cadena dorada en el cuello, que despertó varias discusiones. Unos años después los ocho integrantes de *Bar Kays* ocupaban toda la tapa de *Shake your rump to the funk* (1976) con los torsos desnudos, transpirados y la mayoría de ellos portando cadenas como collares y cintos. La línea que distinguía esa foto de los grabados y fotos del período esclavo estaba en las miradas desafiantes de los artistas.

Esta línea orgullosa y referida a lo africano fue el espacio de uno de los mayores íconos del funk: *el peinado afro*, una marca prácticamente indistinguible del propio

género, donde ganó masividad y significación. Proveniente del África, el afro ya había tenido una serie de apariciones sociales en Estados Unidos (en los cincuenta, por ejemplo) pero fue por estos años que se volvió una de las formas estéticas dominantes en la población negra, atravesando clases, género, edades. Consagrando su advenimiento, en 1968, Hank Ballard, un cantante con una voz magníficamente áspera, le dedicó *How You Gonna Get Respect*, un tema bien funky en el que festejaba no sólo el uso del afro sino el acto por el cual el peinado consistía en un pasaje del “lío” al *respeto*, una palabra clave a la hora de conjugar el orgullo. El afro se convirtió en una frontera capilar racializada. El año anterior, la revista *Ebony* había sintetizado con bastante precisión el asunto, enumerando sustantivos posibles para caracterizar la irrupción del peinado (“¿Tendencia, moda, estilo o revolución?”) y afirmando de que la discusión no podía separarse de “una voluntad de negritud y un emergente sentido de orgullo” (Llorens, 1967: 141). Quizá su único error era ver disyuntivas donde parece haber habido acumulación de sentidos heterogéneos: el afro expresó todas esas negritudes posibles (estéticas, estilísticas, comerciales y políticas).

Tomados en conjunto, los africanismos implicaron dos desplazamientos culturales de magnitud. Por un lado, si hasta entonces los géneros populares racializados como negros (desde el blues hasta el soul) habían permanecido dentro de los perímetros culturales del cristianismo, el funk abrió una paleta de referencias culturales y religiosas mucho más amplia. Los

africanismos pusieron a circular pautas “paganas” que se expresaron en atuendos, estilos y estereotipos. El “giro afro” fue, así, una manera de salirse del mundo exclusivamente cristiano con profundas consecuencias para la vida cultural de la población afroamericana. Por otro lado, esos mismos africanismos constituyeron un repertorio estilístico que hizo efectiva la posibilidad de trazar, con mayor intensidad que nunca antes, fronteras visuales entre negro y blancos. En ese sentido, aportaron a representaciones de la negritud mucho más autónomas de las estéticas blancas.

Pimps y hustlers

Los africanismos no fueron el único modo de procesar y afirmar la diferencia racial en el funk. La aparición de una estética que llamaremos aquí *pimp/hustler*² fue de las más relevantes. Un personaje (real y ficcionado) clave en la composición social de los barrios negros de las grandes ciudades, el *pimp/hustler* (siempre hombre) era una mezcla de dandy con empresario de la noche o, más ampliamente, de la ilegalidad (prostitución y drogas principalmente). Este empresario-marginal (o de lo marginal), más bien fuera de la ley, era la expresión de que, en esos años de desempleo creciente y problemas económicos, para poder mejorar la condición de vida los negros debían jugar con el revés de las reglas del blanco (Himes,

² Si bien el significado estricto de *pimp* es “cafisho” y el de *hustler* “estafador”, aquí los utilizaré juntos para englobar una serie de prácticas comerciales ilegales: prostitución, narcotráfico, apuestas, juego, estafas, robos.

1986). Ese juego estaba lejos de la búsqueda comunitaria y, mucho más, del universalismo: encarnaba una estrategia de vida y supervivencia individual en un mundo adverso. Este asunto fue de vital importancia en el funk: el género fue un promotor estético de figuras de la ilegalidad vinculadas a la condición racial y la música. Aquí se mezcló lo *black* y lo *nigger*, una mezcla que tuvo como una de sus consecuencias principales el fin de la representación de figuras ligadas al trabajo y la economía en sentidos tradicionales, que aquí equivale a modernos.

De esos personajes hablaba William De Vaughn en *Just Be Thankful for what you got* (1974). La intención de la canción, ser una edificante enseñanza de resignación social, describía, en su revés, el protagonismo *pimp/hustler*:

Though you may not drive a great big Cadillac / Gangsta whitewalls / TV antennas in the back / You may not have a car at all / But remember brothers and sisters / You can still stand tall / Just be thankful for what you've got / Diamond in the back, sunroof top / Diggin the scene / With a gangsta lean, wooh-oo-oo / Diamond in the back, sunroof top / Diggin the scene / With a gangsta lean, wooh-oo-oo

Mientras que *Pusherman* (1971), de Curtis Mayfield, encaraba la descripción como núcleo central de una canción que, dando lugar a percusiones y al *falsestto* de Mayfield, detallaba la vida que llevaba un narcotraficante de baja escala con cierta conciencia desgraciada de sí mismo:

I'm your mama, I'm your daddy / I'm that nigga in the alley / I'm your doctor, when in need / Want some coke, have some weed / You know me, I'm your friend / Your main boy, thick and thin / I'm your pusherman / 'm your pusherman / Ain't I clean, bad machine / Super cool, super mean / Feelin' good, for the man / Superfly, here I stand / Secret stash, heavy bread / Baddest bitches, in the bed / I'm your pusherman / Solid life, of crime / A man of odd circumstance / A victim of ghetto demands / Feed me money for style / And I'll let you trip for a while / Insecure from the past / How long can a good thing last / Woohoo, no / Got to be mellow, y'all / Gotta get mellow now / Pusherman gettin' mellow y'all / Heavy mind, every sign / Makin' money all the time / My LD, and just me / For all junkies to see / Ghetto prince is my thing / Makin' love's how I swing / I'm your pusherman / I'm your pusherman / Two bags please / For a generous fee / Make you world / What you want it to be / Got a woman I love desperately / Wanna give her something better than me / Been told I can't be nothin' else / Just a hustler in spite of myself / I know I can brake it / This life just don't make it / Lord, lord / Got to get mellow now / Gotta be mellow, y'all

La estética *pimp/hustler* nutrió al funk tanto como el afro, e individualizó bajo una lógica más competitiva, que alternaba lucha económica y hedonismos que ya no jugaban el juego perimetrado por las leyes. Esa

lucha, decía Jerry “Swamp Dogg” Williams, maestro de una estética *pimp/hustler*, le había dado “*Un doctorado en niggerism*” (Hurtt, 2012). Y canciones como *Only the strong survive* (1968), producida por Leon Huff y Kenneth Gamble en Philadelphia para Jerry Butler, *I don’t want nobody to give me nothing* (1970), de James Brown y *Hercules* (1973) de Aaron Neville, una de las más grandes estrellas del funk de New Orleans, daban cuenta de una representación de la negritud que se alejaba tanto de la sensibilidad, por ejemplo, del soul, como del sentido comunitario para enfocarse, en cambio, en un individualismo intenso y enérgico. Este individuo luchador, conectaba el hedonismo con el cálculo movilizándolo entre el trabajo y el ocio, entre el estilo y la empresa, para forjar una superficie donde se encontraban placeres y pensamientos.

La densidad demográfica de los *pimp/hustlers* en las tapas de discos y prensa musical sobre el funk fue alta. Se los reconocía fácilmente, por ser hombres que llevaban gafas de sol, cadenas y relojes de oro, bastones, andaban en cadillacs dorados y blancos, lucían zapatones con taco, pantalones ajustados de colores planos o cuadrillé, musculosas en verano, abrigos de piel o gamulanes en invierno y enormes sombreros de ala ancha de los cuales podían colgar accesorios y cuyo tamaño estaba en relación al poder. Un inventario de accesorios y símbolos que *Isley Brothers* decidió incluir en su repertorio visual cuando migraron del soul al funk en el disco titulado, precisamente, *I turned you on* (1969). Allí no sólo aportaron trompetas, un piano ligeramente por debajo del

volumen esperado y el trío recurriendo a gritos, cantos corales, llamadas y respuestas, gemidos sino también a una estética *pimp/hustler*. De hecho, en el póster promocional de la canción *That Lady*, el -por entonces- quinteto se fotografió vistiendo sombreros, trajes dorados, rojos y blancos, capas, afros, enorme cadenas plateadas colgando de sus cuellos.

En una suerte de homenaje a estas estéticas y los modos de vida que la configuraban, Jalal “Lightnin’ Rod” Uridin, uno de los miembros de la banda *The Last Poets*, grabó en 1973 un álbum solista al que llamó *Hustler’s Convention* [La Convención de los Estafadores]. La tapa era un dibujo en el que podía verse el torso de un hombre, vestido con traje, camisa y chaleco. Su mano derecha, prendida de la solapa, exhibía dos anillos mientras su mano izquierda ostentaba tres anillos enormes y aferraba un manojito de billetes de cien dólares. Por si faltaran recursos, la mano no era el único repositorio de riquezas, en la muñeca danzaba una pulsera brillante. No es imposible que el título del disco haya tenido alguna inspiración en la ya mencionada Convención Política Negra de 1972. De hecho, un prendedor enganchado en la solapa del saco emulaba uno de los típicos accesorios de la militancia, salvo que esta vez el puño negro enarbolaba dólares. El *pimp/hustler* del funk veía con ironía, sino con ternura, los intentos de la política negra. Esa visualidad se correspondía con cambios en las letras, Uridin, un poeta dado por lo general a letras explícitamente políticas o de crítica social, había desplazado su atención en este disco, recurriendo a rimas y recitados que

trataban de la vida en las calles y la hipermasculinidad según las historias de dos personajes frecuentes en los ghettos negros: Gambler [*El Apostador*] y su compañero Spoon [Cuchara]. No muy detrás de la superficie de esos dos nombres se ocultaban los pimps y la heroína, trazando así una relación poética entre el funk y dos prácticas de la vida ilegal.

Nile Rodgers, el creador del grupo Chic y uno de los guitarristas sin los cuales esta historia casi ni merecería ser contada, podía darle a esas palabras una densidad autobiográfica. Como oyente, la música le re-presentaba opciones de vida que su adolescencia establecía con una claridad prístina: “*Era un niño negro en Los Ángeles que quería ser proxeneta o uno de los Temptations porque ese era el modo en que las estrellas de la música se veían para mí, todas super emperifolladas con sus trajes y esas camisas con volantes y los puños doblados y sujetados con gemelos y los zapatos blancos*” (en Vincent, 2013: 120). La asociación no era arbitraria: mientras Eddie Kendricks, uno de los fundadores de *Temptations* que años después emprendió una carrera solista, se hacía amigo de pimps, prostitutas y drug dealers y tenía una limousine forrada de terciopelo, David Ruffin, uno de sus compañeros era tomado por un pimp mientras caminaba por las calles de Los Ángeles.

Parafraseando a Nile Rodgers y sus sueños de infancias, el *pimp/hustler* fue, precisamente, el punto de encuentro entre *Temptations* y un proxeneta al cual el funk dotó de musicalidad, modos de moverse y, también, de un relato. Tal como marcaba un

artículo dedicado a Lou Rawls, los nuevos tiempos se podían sintetizar en una diferencia histórica: “*Billie Holliday había vivido entre cafishos pero nunca había hablado de ellos; Lou Rawls, sí*”. El *pimp/hustler* funk fue una resonancia de un proceso de mafistización que estaba redefiniendo las formas de la vida negra, en especial, en sus sectores populares, y que era la realización paradójica del fortalecimiento del “capitalismo negro” que había sido uno de los ejes de campaña de Nixon en 1968, al momento de proponer soluciones republicanas a las tensiones raciales y la postergación negra. En ese sentido, el funk fue el género donde se estructuró visualmente una negritud que oscilaba entre la acumulación de dinero, un territorio social complicado y un modo “impolítico” de desafío a los poderes. Las tapas de disco los mostraban dados al champagne, la cocaína y los billetes (como en *Across 110th Street*, lanzado en 1973 por Bobby Womack) tanto como a expresar una ética protestante a la hora de manejar sus negocios. En ese sentido, a través de estas estéticas de *pimps* y *hustlers* el funk construyó una visualidad inédita para la música popular negra y de profundo impacto cultural: la de un punto de encuentro entre autoempresarialidad y el crimen como forma de movilización social ascendente. La tapa del muy buen disco *Frontiers* (1978) (mezcla de funkailable y baladas soul) de Jermaine Jackson, uno de los *Jackson 5*, ilustraba muy bien esta composición dicotómica de la estética *pimp/hustler*. De un lado, Jermaine, impecable, vestido de traje blanco y zapatos al tono, camisa roja y un colgante plateado iluminado por el sol, apoyado contra un

gran Cadillac blanco, uno de los símbolos del ascenso social negro estrechamente ligado a la estética *pimp/hustler*, que se expresaba como antídoto a la severa restricción de la movilidad que los negros habían padecido durante generaciones de esclavos y segregados (Laver, 2011: 85). Del otro lado, un paisaje de Lejano Oeste, que también podría ser una imagen contemporáneo de ghetto, por el tono oscuro, opaco, deshabitado. La foto evocaba esa “frontera” de la que habla el título y sobre la cual está parado el propio artista. Porosa y atravesable, marcaba la movilidad -o, mejor, la fragilidad- de las posiciones económicas y sociales en la población negra. Evocaba también una racialización del consumo que se alejaba de las formas miméticas que incitaban a asemejarse a los blancos. El Cadillac podía “compartirse” como objeto deseado por negros y blancos, pero los usos y formas de significarlo lo convertían en dos autos diferentes³. En este sentido, vale marcar que, hasta comienzos de los años cincuentas, la fábrica de Cadillac exigió a sus revendedores que cumplieran la orden de no vender sus autos a negros y recién en 1972 revocó su decisión de no dirigir ningún tipo de publicidad al mercado negro (Laver, 2011). Ese impedimento volvía a la compra de un Cadillac mucho más que un acto de acceso a un bien suntuario: se conectaba con un desafío, una transgresión, una revancha.

Como uno de los núcleos estético-visuales de la sofisticación del funk, lo *pimp/hustler* mantuvo una distancia en relación al dandismo del soul. En efecto, algo

³Volveré en detalle sobre la relación entre música, consumo y negritud en el capítulo 12.

diferenciaba a los dandies pimps de los dandies soul: artistas como Sam Cooke o, más tarde, *The Stylistics* y *Harold Melvin & The Blue Notes*, no incluían nada parecido a un componente “criminal” en la construcción de sus imágenes. Nadie hubiera podido imaginar a algunos de esos artistas vinculados -en la ficción- a modalidades ilegales de empresarialidad. En el funk, al contrario, esa insinuación era una constante. Y mientras aquellos, hedonistas y recién llegados, no dejaban de invocar el éxito del trabajo, éstos últimos, transmitían la impresión de que el lujo, esa vulgaridad, se volvía posible para sectores inesperados. El cantante Leroy Hutson, por ejemplo, aparecía en la tapa de su disco *Feel The spirit* (1976) vestido con toda la parafernalia pimp: zapatos de taco, pantalón y chaqueta blanca y el sombrero de ala ancha con una pluma, al estilo Mosqueteros. Como riéndose de todos.

En ese sentido, el guitarrista *Johnny “Guitar” Watson* fue uno de quienes mejor elaboró este momento *pimp/hustler* del funk. Desde el punto de vista conceptual y visual, su disco de 1976 es una obra maestra *pimp*. Llamado, muy provocadoramente, *Ain’t that a bitch*, la foto de tapa mostraba a Johnny recostado sobre un sillón de cuero marrón, que compartía con un perro afgano. En el piso, sobre una alfombra de pelo blanco, dos mujeres -una negra y una blanca- estaban tiradas de costado, sus colas pegadas una con otra y portando collares de perro. Desde el sillón Johnny hacía un seña que bien podría querer significar que esas mujeres estaban a disposición del observador de la tapa o bien que lo que estamos viendo fue “lo mejor que pudo

hacer". Girando el disco, Johnny, ya sin su afgano, parecía controlar las correas de las mujeres mientras ellas, de rodillas, despliegan una gestualidad que insinúa algo a medio camino entre la adoración y una *fellatio*. Ese cuadro *pimp/hustler* tiene en la letra de la canción homónima un interesante suplemento que relanzaba los significados posibles:

I'm working forty hours / Six long days / And I'm highly embarrassed / Every time I get my pay / And they working everybody / Lord, they working poor folks to death / And when you pay your rent and your car note / You ain't got a damn thing left / Ain't that a bitch, yes it is / Somebody doing something slick, yeah they are / It's got me wondering which is which / Might as well go out yonder and dig a ditch / Ain't that a bitch, yes it is / Now ain't that a bitch / Lemme tell you about my qualifications / I program computers / I know accounting and psychology / I took a course in business / And I can speak a little Japanese, fox on / Gotta work two years / To get one week off with pay / And when I'm on my job / I better watch every word I say / Ain't that a bitch, oh boy / Somebody doing something slick, downtown / It's got me wondering which is which / Mighty well, go out yonder and dig a ditch / Ain't that a bitch, it's way, way to cold / Ain't that a bitch / Make me wanna holler, Lord, Lord / Lord, have mercy to see / Won't somebody please help me to see landlord / I want to play the guitar, come here guitar /

Somebody doing something slick / Now listen to this / Stop at the supermarket / To get myself something to eat / And when I look at the prices / They knock me off of my feet / I was in the baloney section / And I had to take myself a close look / Now Abdul-Jabbar couldn't have made these prices / With a sky hook / Ain't that a bitch, yes, it is / Somebody doing something slick, yeah they are / It's got me wondering which is which / Mighty well go out yonder and dig a ditch / Ain't that a bitch, ain't that a bitch / Surely there's something slick going on / Surely there's something slick / Surely there's something slick going on / Surely there's something slick, ain't that a bitch.

En efecto, la letra, antes que un autoensalzamiento, es más bien el lamento de un trabajador tan capaz como pobre, con estudios especializados pero condenado a vagar por los márgenes del mercado laboral. Extraño desfasaje entre aquellas imágenes y estas palabras que permite entender la caracterización del *pimp/hustler* funk. Desde la letras, el pimp de la tapa se redefine (sin modificar, claro, ni un ápice el punto de vista misógino). Parece invitar a rechazar el trabajo que la letra expone quejosamente. Huir del mundo obrero y de clase media asalariada para entrar en el mundo de la ilegalidad y la economía informal, donde la prostitución aparecía como un territorio en el que la dominación masculina podía dar frutos económicos más abundantes que los de la disciplina fabril o la oficina. En otras palabras, que el crimen pagaba. Ese aspecto,

de paso, alejaba al funk de las representaciones de la negritud propias de géneros musicales anteriores. No era una mera huida del trabajo, como había sido el caso del blues pero también de los aristócratas del soul. En cambio, ese rechazo al trabajo llevaba implícita la afirmación de que lo que el trabajo no daba (dinero), la ilegalidad podía proveerlo, así como evitar lo que el trabajo daba (esfuerzo y agotamiento). Isaac Hayes, "pimp de pimps", tenía claro el panorama: "*Una mala escuela es mejor que ninguna y un trabajo mal pago es mejor que estar desocupado. No obstante, muchos jóvenes negros, atraídos por los símbolos de estatus ostentados por cafishos y petty racketeers, se volcarían a esa vida antes que mantener juntos el alma y el cuerpo con el pago de un trabajo mientras se preparan para algo mejor*" (Ebony, 1972e: 134). Este aspecto de rechazo activo al trabajo fue fundamental en la construcción de la estética *pimp/hustler* del funk, hecha de estafadores, narcotraficantes, apostadores; todos, en buena medida, hedonistas. El funk, que ciertamente contó entre sus músicos y públicos con una buena cantidad de intenciones políticas y militantes⁴, alojaba un sentido de la fiesta que invocaba modos menos esperados de orgullo racial: las vidas de los pimps, las triquiñuelas y tramoyas para conseguir dinero del modo más fácil posible, los modos de ostentarlo y gastarlo. Sus ambivalencias, hechas de alegrías mezcladas con explotaciones, de lujos y riesgos de muerte, de cálculos y placeres, de energías movilizadas, se reforzaba en su

⁴ Veremos este aspecto en el capítulo 10, cuando abordemos la relación de Panteras Negras con el soul y el funk.

visualidad. Mucho más que una mera puesta en escena de un semental bruto (Boyd, 2008: 199; Ward, 1998) el funk fue una música de pícaros, provocadores, sabios callejeros, fantaseadores.

Si el blues había mostrado un negro receloso de ser explotado pero incapaz de ver un horizonte de abundancia o liberación (que no fuera la libertad que provee la indigencia), el funk, su orgullo racial y su irreverencia, incidieron decididamente en la construcción de una negritud (vale aclarar, de nuevo: masculina) que no solamente quería evitar la subordinación laboral sino que buscaba, individualmente, la forma de enriquecerse. Y esa forma, recordando aquella célebre frase del novelista Chester Himes para quien los negros hacían sus cosas de noche porque se sentían protegidos mientras que a los blanco los protegía la luz de día, era ilegal. En ese sentido, con el funk y su *pimp/hustler* una representación de la negritud ligada a lo ilegal alcanzó visualidad y visibilidad social y mediática inédita, diferenciando al género de otros, anteriores o contemporáneos. Por eso, mucho más que la *banda de sonido* del nacionalismo cultural revolucionario, el funk diseñó, en su figura *pimp/hustler*, una posición que entramaba estrategias y cálculos de vida con el principio del placer, la representación de una negritud masculina en la que hacer dinero y transitar la ilegalidad se fundían.

Sobre la voracidad sexual

Probablemente Alvin Poussaint, un profesor de psiquiatría en Harvard, haya estado

pensando en el poema del dirigente de SNCC H. Rap Brown que decía “*Yes, I’m hemp the demp the women’s pimp, women fight for my delight*” o en algunas estrellas del funk cuando en 1970 escribió, respecto a la exacerbación del estereotipo sexual masculino, que

el hombre negro es el aterrador sex symbol estadounidense y muchos hombres negros aman esa imagen. ¡No destruyan la creencia de que somos sexualmente superiores al hombre blanco!’, gruñen. ‘¡Es la única cosa que nos favorece!’ Las fantasías y miedos de la sociedad blanca crearon el estereotipo del hombre negro semental y mucho negros sienten que lo pueden usar a favor suyo” (Poussaint, 1970: 144).

Del mismo modo que con los africanismos, la caracterización del funk como un género de negros y negras sexualmente voraces, incapaces de otra cosa que no fueran las sensaciones genitales, sirvió para trazar una frontera racial y dejar a los blancos (y las representaciones de los blancos) por fuera. Pero a diferencia de las miradas biologicistas y culturalistas en las que había nacido ese viejo estereotipo, el funk llevó la imagen hasta el grotesco y la parodia, revelándose así como artificio y puesta en escena.

En 1971, Marvin Gaye se presentó en el programa de televisión Soul Train. Como era costumbre en ese show, luego de algunas preguntas a cargo de Don Cornelius, su presentador, éste le dio el turno al público presente para que pudiera hacerle preguntas cara a cara a su ídolo. En

cierto momento, una chica quiere saber “qué es lo que más le gusta”. Marvin no duda: “el sexo”. Todos ríen. Más allá de que el propio Marvin había contestado, en otras ocasiones televisivas y escritas, que lo que más le gustaba era cantar, denunciar lo que estaba pasando (como con su disco *What’s going on?*) o ser jugador de fútbol americano, lo cierto es que esa respuesta pícara se repitió una y otra vez como carta de presentación de muchos músicos funk, tanto hombres como mujeres. El sexo y, no, como los y las baladistas soul por entonces, el erotismo y el romanticismo. Quizá no fuera casual que esta figura conviviera tanto con aquellos bailarines procaces pero que no se tocaban y con la estética del pimp/hustler, de alguna manera el proveedor de un sexo sin preludeos ni promesas. Por algo James Brown, cuando dio el giro del soul al funk, abandonó los llantos de *Please, Please, Please*, el ruego de *Try Me* o la incondicionalidad romántica de *Come Rain or Come Shine* para anunciarle al mundo que era un *Sex Machine* (1970) y aclamar el festejo de los *Hot pants* (1971). Por esa misma razón los *Ohio Players* decidieron una tapa sadomasoquista para un disco llamado, ni más ni menos que, *Pleasure* (1972), la imagen de una mujer atada para *Fire*, o una mujer negra desnuda para *Angel* (1977). Y por esa razón escribieron *Skin Tigh* (1974):

You are a bad bad Mrs. / In them skin tight britches / Runnin’ folks in ditches / Baby about to bust the stitches, yeah / Skin tight, skin tight / Skin tight, skin tight / Hold tight / You are a real fine lady / Though your walks a little shady / Step on the strip

on time / There's money you're bound to find, yeah / Gone, gone, gone with your bad self / Walk that walk / talk that talk mama / Skin tight / Hold me barely back girl / Keep on steppin' to me baby

Es tan erróneo homologar sin más funk a obsesión sexual (una ecuación en la que recae Ward, 1998) como no tomar nota de la cantidad y calidad de las imágenes de contenido sexual que puso en circulación. Mujeres rozándose contra objetos y entre sí (*Soul Sugar*, de Jimmy McGriff, 1971; *Starbooty*, de Roy Ayers, 1978), desnudos o semidesnudos femeninos y masculinos (*Nasty Gal*, de Betty Davis, 1975; *Chocolate Milk*, de Chocolate Milk, 1976), bocas abiertas en gestos de placer y alusiones a las eyaculaciones faciales (*Breakwater* 1978), mujeres en posiciones que aludían al sexo (*The Detroit Sex Machines*, *The Funky Crawl*; Richard Evans, id, 1979) o bañadas en miel (*Honey*, de Ohio Players, 1975). Para su disco *Meat Heat* (1977), un título ya de por sí explícito, los *Ultrafunk* se las apañaron para combinar africanismos y sexualidad en una imagen donde una mujer negra, con el torso desnudo y su pelvis cubierta por un pañuelo (que, a su vez, representaba su vagina), “sacrificaba” un gallo ante la mirada seria de dos hombres apenas visibles. No hay que olvidar que unas de las formas posibles de hablar del pene en inglés es decirle *cock*, gallo.

Entre esas visualidades funk, se pueden identificar una buena cantidad de imágenes de una vulgaridad notable, banales caracterizaciones que amalgamaban sensualidad, sofisticación, grosería y

ridiculización. Entre ellas, la tapa de *Do It to my mind* (1976), de Johnny Bristol, en la cual se veía a una chica en una bañera de la que salía inexplicablemente un chorro de espuma y agua, la de *Finger Lickin' Good* (1975), de Dennis Coffey, donde podía verse a una chica comiendo patitas de pollo frito de un enorme balde que sostenía entre sus piernas mientras introducía el dedo índice de su mano derecha debajo de su ropa interior. De todas ellas, quizá la más impactante haya sido la de *Sophisticated Funk* (1976), de Jack McDuff, que presentaba, en la tapa, la pelvis de una mujer negra cubierta por una pequeña bombacha de cuero en el centro de la cual hay, como si se tratase de un cinturón de castidad electrónico, un tablero de números como los que se utilizaban en las cajas fuertes. Eso no es todo: la contratapa delata que alguien ha sido capaz de abrirla.

Esas operaciones, de tan vulgares, desembocaron en un *grotesco-sexual* del cual el mencionado Johnny “Guitar” Watson fue una suerte de referencia. Al disco ya descrito (*Ain't a bitch*) debe agregarse el siguiente, *Funk beyond the call of duty* (1977). Si en *Ain't a bitch*, Watson desplegaba su poder *pimp/hustler* para escándalo feminista, en esta tapa, las mujeres -en rigor, la única que hay- volvían a aparecer semidesnudas aunque en una posición menos subordinada, más cómplice y festiva. En un entorno que podría ser un cuartel militar, la chica vestía un body, botas con tacos y una gorra del Ejército estadounidense. Junto a ella, Watson, de civil, portaba su guitarra al hombro, como si fuera un arma, hacía la venia y sonreía. El

pimp había tomado el poder para llevar el sexo hacia el grotesco.

En ese sentido, como parte de la proliferación de imágenes hipersexualizadas, se estaba produciendo una imagen de negritud que explotaba un lado paródico, tomando a risa las acusaciones que se le endilgaban y los temores que suscitaba la sexualidad negra con un gran poder de sarcasmo. El elemento es muy significativo y se conecta con los procesos más amplios que tenían a la raza y los estereotipos como materias de cambios. La visibilidad y exposición, la frontalidad y un gesto más desafiante que nunca encontraron en el funk, en una coyuntura donde la integración y la adaptación a modelos sociales blancos ya no regía las conductas negras, la posibilidad de producir *la inversión paródica de un viejo prejuicio racial*. El funk, en lugar de negar aquello que había sido uno de los *leitmotiv* del temor blanco -la hipersexualidad negra-, lo llevó al extremo, a veces hasta el paroxismo. Intensificando los trazos gruesos del prejuicio racial los instaló entre las representaciones de la negritud. Casi una caricatura. En ese sentido, y de un modo inédito para los géneros musical anteriores, el funk como música e imagen de modos de vida estableció con el racismo una posición cínica y escandalizadora.

Brian Ward (1998) sostiene que el agotamiento del Movimiento por los Derechos Civiles, hacia los primeros años setentas, desembocó en un sementalismo que se convirtió en el nuevo (¿nuevo?) modelo de hombre negro. Para este historiador, la hipersexualidad, además de

haber sido la única imagen de negritud que habría propuesto el funk, fue también un indiscutible signo de derrota. Sin embargo, a partir de lo dicho, sugiero que esa intensificación de los rasgos sexuales (en hombres, pero también en mujeres) podría haber estado indicando otra cosa. El uso que los músicos y el público hicieron de uno de los más recurrentes y significativos estereotipos del racismo (el negro viril, sexualmente amenazante, la negra voraz e imparable) fue inquietante: lo que siglos de construcción simbólica de las razas presentaban como lo que un negro no debía moralmente hacer pero no podía dejar de hacer (rasgo racial), el funk, en lugar de esforzarse en desmontarlo con contraejemplos, lo expuso, lo blandió, lo gozó y se rió de él. De esa manera, su aporte al colapso de ciertas figuras fue decisivo: proveyó una imagen invertida, como afirmación o como sarcasmo, de negritud que “materializaba” el temor blanco.

La feminización

Como otro signo de esa *ambivalente y paródica hipersexualidad*, ciertas representaciones visuales de los hombres en el funk presentaron también un rasgo paradójico: muchas veces sus atuendos evocaban la feminidad (o, más precisamente, patrones estéticos imputables a ciertas mujeres de entonces) produciendo un inesperado machismo que tenía los tonos de un “*dandismo afeminado*” (Middleton 2006: 94). Una dandismo de esas características no parece fácil de hacer coincidir con los supuestos de sementalismo y virilidad. En un texto

titulado “*La “conspiración” para hacer a los negros inferiores*” (Welsing, 1974i: 85), de la psiquiatra Frances Cress Welsing, quien se autodenominaba “afrocentrista”, la autora sostenía que había un ataque dirigido a la infancia negra, en especial a sus varones, con el objetivo de convertirlos en personas inferiores y subordinadas. El modo de ese ataque, proseguía Welsing, consistía en acercar a los hombres a patrones femeninos de visualidad y conducta. El argumento se remataba con una foto donde una serie de hombres negros vestían al modo *pimp/hustler*: sombreros altos, pantalones y zapatos con brillantes, enormes gafas de sol y sacos y abrigos de piel. Junto a la imagen podía leerse la siguiente afirmación: “*las actuales tendencias de la moda masculina negra de vestir zapatos con taco y hombreras, artículos antes exclusivamente femeninos, son una indicación de que el niño negro está siendo privado de una imagen negra fuerte*”. En una exposición de patriarcalismo de manual, la autora no ahorra ataques: se trataba de una verdadera epidemia de gestos afeminados, travestismo, homosexualidad y bisexualidad entre los hombres negros.

Si dejamos de lado las valoraciones morales y evitamos la (justificada) crítica a la moralina de la psiquiatra, el señalamiento y las descripciones son correctas y sirven para caracterizar toda una zona de imágenes producidas en torno al funk. Efectivamente, el género aportó estéticas feminizadas a los hombres negros⁵, un rasgo que atenta contra la idea de que el

funk sólo produjo “black macho” y que explica, de paso, el poder que tuvo el género en los primeros pasos de la música disco (Echols, 2010). Toda una línea glamorosa, kitsch, aterciopelada, más erótica que meramente sexual, meticulosa y sofisticada produjo una estética negra vecina del glam rock blanco. *Funkadelic Parliament, Sly Stone, The Ingram Kingdom, Cameo* formaron parte de ella; lo mismo que los *Brass Construction*, que en su disco homónimo de 1975 vestían pantalones oxford dorados y plateados, zapatos con plataforma, colgantes, cadenas y anillos y unos sacos estridentes debajo de los cuales no había ninguna camisa, o las puestas en escena de *Bar Kays* que configuraban un punto de encuentro entre un astronauta y un rockero glitter⁶. Otros célebres exponentes de esta *deriva glam, afeminada, del funk* fueron los sureños *The Meters*. En la foto de tapa de su recopilación *Here comes the Meter Man, 1968 - 1970*, los cinco integrantes del grupo llevaban zapatos beige con taco (salvo uno, cuyos zapatos eran bordeaux). Cada músico asume, a su vez, un estilo propio: mientras uno tiene la apariencia de un gitano, con camisa batik, cinturón ancho verde limón y pañuelo en la cabeza, otro usa una musculosa negra cuyo cuello viaja por debajo de sus pectorales. Lo mismo podría decirse de los discos de *Earth, Wind & Fire* entre mediados y finales de los años setentas, en los que aparecían vestidos como dioses egipcios, o bien con pantalones y los torsos sólo ataviados con tirados en posturas que recordaban mancebos.

⁵ Esta feminización fue compartida, en parte, con el soul más dulce de los años setentas (expresado en bandas como *Stylistics* o *The Falcons*).

⁶ Un camino que, del lado del rock blanco, estaba transitando David Bowie, declarado admirador del soul y el funk.

El impacto de esta estética fue muy profundo. Sus consecuencias también matizan la imagen del semental que supuestamente signó exclusivamente al funk. De hecho, las supuestas destinatarias del semental se quejaban con frecuencia, tal como lo hizo Audrey Tyler en una carta de lectores (Ebony, 1977j: 54) donde cuestionaba la apariencia de los hombres negros del momento: *“a muchas de nosotras nos gustaría que nuestros hombres se parezcan a hombres de nuevo. Dejen las trenzas, los ruleros, los collares, los aros, los zapatos de taco alto, los monederos y los perfumes para nosotras”*. Por motivos como estos, el funk no puede ser leído, a la luz de algunas de las masculinidades que puso en escena, como un género machista, misógino u homofóbico. La feminización de muchas sus estrellas fue notable. El sexo, antes que un impulso animal insaciable, fue tópico para unas visualidades cercanas al juego y la caricatura⁷.

La Sisterhood funk

A pesar de la nostalgia que expresaba la carta de la lectora de Ebony, también el “nosotras” al que hacía referencia había cambiado notablemente gracias al funk. Su impacto en las representaciones de la negritud femenina fue enorme.

Lo que la gente necesita entender es que hay muchos niveles de negros. No todos somos médicos, enfermeras, abogados y

trabajadores sociales. Ese hombre parado en la calle 116 de Harlem, vendiendo cocaína, es un hombre real, un dealer. No podés poner eso debajo de la alfombra. Esas chicas paradas en los pórticos de la Avenida Broadway y la Calle 46 son reales; están ahí afuera existiendo. Son negras también. Independientemente de lo que quieren y de lo que están haciendo, son reales.

Estas palabras de Betty Davis, una de las mayores figuras entre las divas del funk, no eran sólo un alegato por el reconocimiento de la diferenciación intrarracial y la realidad de la pobreza sino también la expresión de un sentimiento de sororidad (Watson, 2013), la enunciación del valor de la fuerza de las mujeres.

Esa fuerza estaba presente ya en algunas divas del soul, como Aretha, Etta James, Gladys Knight y Nina Simone. Pero las visualidades de las divas del funk produjeron una derivación más frontal y flexible y *“cuando los sesentas terminaron, ya nadie escuchaba a The Marvelettes”*, tal como recuerda Vicki Wickham, manager de Patti LaBelle & The BlueBerries, un trío femenino que, procedente del soul, terminó siendo protagonista de la consolidación de una sororidad (y una sonoridad) funk femenina. *“Esas chicas querían ser más aventureras. Querían hablar del espacio cósmico, de la revolución, de asuntos sociales y de cualquier cosa que soñaran”* (Gonzales, 2013: 1). En honor al cambio personal, que podía ser también el cambio social, bautizaron a su disco *Chameleon* (1976) y se dejaron fotografiar sobre un fondo celeste plano, con las bocas bien abiertas y sonrientes, cada una dueña de un estilo de

⁷ Este aspecto es vital para cuestionar a Tucker por no considerar la importancia que tuvo el funk en lo que la autora indica, por esa omisión, como una singularidad hip hop (2008: 141).

peinado propio (afro, espacial y urbano, respectivamente).

Algo de eso las acercaba a las fundadoras del blues: “*ser altamante combativas, cínicas y vituperantes, algo que no había aparecido en la década abierta hacia 1955*”, agrega Wickham. Pero allí se acababan las afinidades con Bessie Smith y compañía porque, en el camino de experimentar y representar la negritud femenina de nuevos modos, las divas del funk abrieron nuevas formas. Estéticamente se inscribieron tanto en las modas del afro y el orgullo más cotidiano, urbano y popular (tal era el caso de Vicki Anderson o Ann Peebles) como en una sofisticación kitsch que Minnie Riperton encarnó maravillosamente en 1975, cuando posó para la tapa de su *Adventures in Paradise* sentada en un sillón de paño bourdeax, junto a un gran florero y sobre una alfombra con una trama africana. Como llevando más allá la célebre sesión de fotos de Nina Simone con su gato, Minnie Riperton reemplazó al pequeño felino doméstico por un león.

Junto a Patti, Betty y Minnie aparecieron otras mujeres negras que le darían una nueva impronta a lo que significaba ser una mujer negra, aportando, incluso, a los feminismos en ascenso (Fieldstein, 2013; Gonzales, 2013). Entre ellas, Lyn Collins, una de las coristas de la formación funk de James Brown, que lanzó en 1972 un disco esencial: *Think (about it)*. En la tapa en blanco y negro, Lyn, con el cabello planchado, posaba sonriente, de perfil, mirando hacia lo alto. Ese reclamo de “pensar sobre el asunto” convirtió al álbum en una “oda funk a la libertad de la mujer”

(Paulo, 2010: 100) cuyo primer corte, *Think (about it)*, más allá de deberle casi todo a la rítmica del Padrino del Soul y sus secuaces (que, de hecho, eran los músicos del disco), tenía una letra que se alejaba muchísimo de las habituales arengas de macho que solían caracterizar a Brown. O, mejor dicho, las enfrentaba:

Hey, fellas / I'm talking to you, you and you too / Do you guys know who I'm talking to? / Those of you who go out and stay / Out all night and half the next day / And expect us to be home / When you get there / But let me tell you something / The sisters aren't going for that no more / 'Cause we realize two things / That you aren't doing anything for us / We can do better by ourselves / So from now on, we gonna use / What we got to get what we want / So, you'd better think, think / Now's the time when we have [Incomprehensible] / That's the thing I never will forget / Now baby, I got a whole lot to give / And a whole lotta loving / That a woman could give, yeah / But before I give it up, I gotta think, think / Think what the future holds for me / Just go ahead and see / I don't need no heartache / I can't stand no misery / Let me think, think / It takes two to make a thing go right / It takes two to make it outta sight / All right, yeah / Don't say it's easy / Just plain living / Sometimes it's kinda tough / If it's not in your vision / Don't make no decision / Hey, yeah, all right / So, I'm laying the cards on the table / When it comes to taking care of me / I know

*I'm able / You may not call it true /
But I won't do nothing that you won't
do / Said I won't do nothing that you
won't do / So think about the good
things / Come on and think about the
right things / You got to think about
me too / Come on and think, think
about you / Come on and think about
the good things / Come on and think
about the right things / Come on and
think about me too /*

Las divas del funk no sólo querían hablar de revolución y sueños individuales; de hecho, si nos atenemos a las puestas en escena y letras, parecen haber preferido hablar de sexo. Betty Davis, por ejemplo, era una artista fascinante, dueña de una voz cruda y áspera y de un sonido que coqueteaba con el rock. Ostentando un afro perfecto, como coronación de un cuerpo esbelto sobre el que volcaba trajes que la asemejaban a las reinas egipcias, minishorts, botas hasta los muslos y portaligas, Davis dedicaba su imagen, la portada de sus discos y muchos momentos de sus conciertos para aludir de algún modo a una sexualidad femenina que estaba años luz de las demandas de amor, la espera, la tristeza o la solicitud que caracterizaba las canciones soul de The Supremes, Barbara McNair o Terry Collier, por mencionar algunas. En *Betty Davis* (1973) se la podía ver hermosa, alegre y despreocupada: en otras palabras, segura de sí; en *Nasty Gal* (1975) se la podía ver vestida y pintada como una prostituta de la época, “repleta de rebelión y descarada sexualidad” (Paulo, 2010: 110); en las fotos de un recital, Betty aparecía frotándose contra el micrófono, moviendo lascivamente la lengua sobre sus labios,

abriendo las piernas todo lo posible. Los quejidos, susurros, gritos e insinuaciones terminaban de armar el panorama: Betty Davis era una mujer que disfrutaba su capacidad de gozar, como quedaba claro en su oda a las perversiones *He was a big freak!* (1973):

*He was a big freak! / I used to beat
him with a turquoise chain, yeah /
When I was his woman, I pleased him
/ I'd lead him to the tip / When I was
his mistress, oh oh / I gave him cheap
thrills / When I was his princess, silk
and satin and lace / I'd wear for him /
He was a big freak! / flim, flam, floozy,
fantasy / When I was his housewife /
I'd scrub him, I'd love him, I'd cook his
meals / When I was his geisha, oh oh /
I got down and (?) When I was his
flower / I'd answer to the name of
Rosie May / He was a big freak! / I
used to say all kinds of dirty thangs /
When I was his mother / I'd hold him
like a baby / in my arms / When I was
his lover / Oh, I drive him out of his
mind / When I was his daydream /
Ain't no need to tell you what that
means / I'd tie him up with my
turquoise chain / I used to tie him up
/ Yeah, he couldn't get enough / Nah,
he'd be on the floor / Oh, begging me
for more / He was a big freak! / I used
to say all kinds of dirty thangs / He
was a big freak! / Film, flam, floozy,
fantasy / He was a big freak! / Kept
his mind entertained all the time / I'd
get him off with my turquoise chain /
I used to whip him I used to beat him
/ Oh, he used to dig it / Yeah, he used
to really dig it / He was a big freak! /*

Pain was his middle name / He was a big freak! / He used to laugh when I'd make him cry / He was big freak! / A big freak, yes he was! / I used to whip him with my turquoise chain

En esa línea urbana y terrenal, Linda Clifford le cantaba, por el contrario, a la insatisfacción sexual, mientras Vicki Anderson, cuyo nombre real era Myra Barnes y fue otra de las vocalistas de la James Brown Revue entre finales de los años sesentas y principios de la década siguiente, lanzó *Message from a soul sister* (1970), una pieza solista en la que esta hermana daba un consejo simple a las mujeres negras sobre lo que debían hacer para resolver los problemas de insatisfacción sexual: “*Si él no puede darte lo que querés, vas a tener que conseguirlo en algún otro lugar*”.

En un disco llamado, sin ambages, *This bitch is bad* (1977), Denisse La Salle, en cambio, encarnaba una imagen completamente kitsch, vecina a la que Minnie Riperton había escenificado acompañada por el león. En lugar del felino rey y el sillón, La Salle se mostraba junto a una piscina con reminiscencias romanas, rodeada de columnas, bajo un cielo de verano. Sonriente y de negro, La Salle apoyaba la planta de sus pies sobre una alfombra hecha con otro felino de porte, un tigre, mientras un hombre negro, medio cuerpo afuera del agua, acaricia obsecuentemente las piernas de la cantante. En la contratapa, ese mismo hombre nada en la pileta, mientras Denisse muestra y acaricia el muslo de su pierna izquierda.

Vale, para finalizar, ajustar aquí la caracterización de Brian Ward, para quien estas mujeres “*rechazaron el rol de víctimas indefensas no articulando un discurso claramente feminista pero dando todo lo que tenían en la guerra sexual cuyas condiciones habían definido los hombre hacia finales de los años sesentas y principios de la década siguiente*” (384); a mi entender, las visualidades puestas en acto por estas mujeres hicieron mucho más que jugar el juego de los hombres: en cambio, planteando nuevas imágenes de mujer negra y, por ende, de negritud, incidieron en las maneras de representarse las relaciones de género intrarraciales. Incluso, no sería exagerado pensar que la feminización del *pimp/hustler* trabajada anteriormente haya sido un modo solapado de homenaje o admiración, o bien de subordinación, a estos nuevos valores, actitudes y disposiciones impulsados por las mujeres.

En ese sentido, la sororidad funk también aportaba un contrapunto a aquella otra mujer del funk que fueron las prostitutas del *pimp/hustler*, esas mujeres que aparecían rodeando a los hombres de Funkadelic en la tapa de su single *Cosmic Slop* (1973), tirada sobre una mesa como un objeto más (James Rivers, *Thrill Me*, 1972) o en torno al ya mencionado *Johnny Guitar Watson*. A diferencia de estas, plegadas a una imagen de mujer negra subordinada o cosificada sexualmente (más allá de que el asunto fuera caricaturesco), Betty, Patti y las demás enarbolaban el deseo femenino y el orgasmo femenino como un punto de orgullo y defensa, no como mera expresión de una voracidad genital (Echols, 2010). El punto en cuestión hablaba contra lo que

bell hooks define como un límite del Black Power, aquél por el cual los intentos del poder negro se volvieron *“sinónimos de un esfuerzo por crear una estructura donde el hombre negro pudiera ejercer como patriarca, controlando la comunidad, la familia”* (1990: 14) y, agrego, a las mujeres. De allí que el *pimp/hustler* y la *diva*, esos dos habitantes del funk, puedan pensarse como figuras opuestas. Con la *diva* la diferencia entre puta y prostituta no sólo perdió valor moral sino que en su brecha se estableció una diferencia de orden subjetivo y práctico. Asumir la práctica del sexo deseado estaba más cerca de las figuras de la emancipación de las mujeres que de representar una condena que las ligaba, fatalmente, a la necesidad (de base racial) de sus cuerpos.

Afrofuturismo y misticismos

Esas combinatorias de placeres, cuerpos y pensamientos, de cálculos, afirmaciones y ambivalencia no siempre se ajustaron al esquema “realista” de la vida. Ni siquiera a su marco terrestre. En una entrevista con *Jet Magazine*, Maurice White, uno de los integrantes de *Earth, Wind & Fire* presentaba sus anhelos:

Tratamos siempre de hacer algo poco usual pero no queremos cambiar mentes. Queremos elevar las conciencias de nuestra audiencia. Tenemos un mensaje para dar pero no creemos que tengamos que predicarlo a viva voz. Queremos cambiar conceptos tradicionales, pensamientos negativos sobre la vida, Dios y las fuerzas cósmicas del universo.

Como parte de aquella idea holística del género, de mundo autoconsistente, el funk introdujo una religiosidad que el soul había descartado (Bolden, 2008). Una religiosidad de nuevo tipo.

En efecto, como una capa de diferenciaciones posibles en las representaciones funk de la negritud, el cosmos, y algunas místicas ligadas a él, se convirtió en un tropos frecuente del género, gracias al cual se afirmó una cultura de rasgos posmodernos donde tecnologías y tradiciones milenarias se fusionaron diversamente. En esta dimensión, el funk se despegó de ciertas constantes culturales: la iglesia ya no quedaba tan cerca ni era una fuente privilegiada de extracción simbólica, tampoco el África o la vida cotidiana de las masas negras en Estados Unidos; el funk tuvo como una característica ligar a los individuos negros a su existencia cósmica. O mejor dicho, reescribir la individualidad negra en la existencia cósmica.

En estos años la carrera espacial trajo profundas consecuencias no sólo políticas sino también culturales, abriendo un campo de ideas y creaciones artísticas (Virilio, 2003). Incorporando elementos de la ciencia ficción, las películas y los comics, el funk cumplió el rol de una fuerza que ligó a los afroamericanos a un sentido cósmico, en una mezcla de adscripción racial, tecnologías, espacio y existencia cósmica. El Universo, hecho en gran medida de materia oscura, sonaba como el funk.

Este imaginario del espacio exterior proveyó sentidos a la cultura negra en un sentido absolutamente novedoso. Una cierta disposición hacia un imaginario

tecnológico y espacial del futuro fue un sello del funk y, por ende, un rasgo de las negritudes que configuró. Esas que aparecían narradas y festejadas, un poco tardíamente, en Billboard en 1978: “*los juglares de la era electrónica capturan la imaginación de la nueva generación de oyentes, acostumbrados a maravillas tecnológicas como el vuelo espacial, la tv, la radio y el cine*” (Billboard, 1978i: 76).

Esa misma que explica que *Temptations* haya decidido bautizar *1990* a su disco de 1973. En el centro del vinilo (donde van los créditos) se podía ver un cielo celeste y el arte de tapa consistía en una foto de la banda, tomada en diagonal desde abajo, que mostraba al quinteto mirando el cielo, salvo uno de ellos, que miraba a la cámara. Un cielo nublado, con matices rosas, turquesas y grises muestra un sol redondos y amarillo en lo alto. La escena tiene dejos de ciencia ficción, viaje interestelar o paisaje posnuclear. La promoción aseguraba que el *Temptations* estaba presentando “su disco del futuro”, un enunciado que indica un festejo de ese tiempo en la música negra por sobre su pasado o su presente, lejos de las invocaciones a las raíces y lo original.

Tal como George Clinton, el líder de *Funkadelic* y uno de los motores de esta visualidad funk “afrofuturista” contestaba en una entrevista: “*mi objetivo era poner a la gente negra en situaciones en las que nunca había estado (...) Sabía que tenía que encontrar otro lugar para que la gente negra pudiera ser. Y ese lugar era el espacio*” (Mills, 1998: 97). Ese lugar apareció por primera vez en el concepto visual del disco *Cosmic Slop* (1973). En esta primera obra del

ilustrador Pedro Bell para la banda (inaugurando una relación que se extendió durante casi una década) se podía ver una monstruosa mujer negra: su frente repleta de tornillos, su boca dotada de colmillos, un sintonizador de televisión en lugar de su pezón izquierdo, un afro del que brotaban manos, moscas y una caricatura que aludía a *Maggot Brain*, el disco que la banda había editado dos años antes. Esta mujer tenía un hombro destruido por el paso de una nave espacial, un feto humano pegado a su brazo derecho y, en lugar de un collar, una decena de campanas. Detrás suyo, el espacio exterior aparecía habitado por bichos que semejaban insectos y poblado de algunos planetas cercanos y galaxias lejanas.

Al año siguiente, Bell insistió en el camino del cosmos freak. Describir la cubierta de *Standing in the verge of gettin it on* en detalle es imposible: es un mundo extraterrestre poblado de seres como *pimps/hustlers*, con zapatos de taco y abrigo, y seres como divas funky, con afros imponentes, bustos enormes y maquilladas por completo. En ese planeta hay gigantes, un robot de cuatro brazos (que portan tres espadas y un escudo) alimentado por un tubo metálico. Hay hielo, mar, arena y hasta una especie de base espacial. Como en *Cosmic Slop*, ese mundo polimorfo y multicolor existe contra un fondo de oscuridad total. Nada de atmósferas ni cielo celeste, como si la negritud, vestida de mil colores, resaltara todavía más gracias al contexto.

En *Mothership Connection* (1976), también de *Funkadelic*, Bell redujo el bestiario cósmico a una mínima expresión: el espacio

exterior, poblado de estrellas y constelación, era el escenario para el paso de una nave espacial pequeña de cuya compuerta en plano vuelo asomaba George Clinton. Las piernas abiertas, botas con tacos muy alto, casco de viajero estelar y una enorme risa en el rostro que no dejaba dudas de que manejaba la situación. La contratapa rompía con las anteriores imágenes espaciales: la nave había aterrizado en una calle de un barrio negro, uniendo cosmos y ghetto. Junto a un Chevy, Clinton sonreía. La fuerza negra cósmica había llegado (o vuelto) a la Tierra. Esa imagen alcanzaría una nueva declinación en *Clones of Dr. Funkstein*, de ese mismo año. El viajero espacial aparecía en su espacio de trabajo, que bien podía ser un laboratorio de esos que los comics y el cine imaginaba por entonces. Tubos, frascos, serpentinas humeantes, ampollas con líquidos de varios colores, enchufes y máquinas. En efecto, la escena muestra la producción de clones funk mientras en el texto incluido en el disco se lee el objetivo:

Una vez, en los días de Funkapus, el concepto de afronautas especialmente diseñados para funkear las galaxias fue puesto por primera vez en el niño hombre, pero luego reapropiado y colocado entre los secretos de las pirámides, hasta que una actitud más positiva pudiera ser lograda. Allí, en esos proyectos terrícolas, junto a sus cohabitantes de Reyes y Faraones⁸, esperaría como una belleza durmiente por el beso que los despertaría para multiplicarse en la imagen del elegido.

⁸ Nótese, en medio de esta escena de ciencia ficción, la reaparición de las figuras del Antiguo Egipto que he desarrollado en el momento de hablar de los africanismos en el funk.

Esa multiplicación parecía estar en marcha desde el videoclip de la canción *Cosmic slop*, de 1973, en el que se puede ver a la multitudinaria banda paseando por zonas de New York (Central Park y Midtown), al modo de un pequeño ejército funk que salta, baila, corre y ríe en una suerte de ocupación musical de la ciudad en la que la visualidad funk disemina sus cosmicidades por la urbe.

Los juglares de la era electrónica explotan los trucos de las ropas raras. Hoy, discotizados y amplificados, giran en el aire sobre las cabezas de todos, se bambolean sobre cuerdas imaginarias, descienden de naves espaciales hacia encuentros cercanos del tipo funky y chocan y se aprietan en nubes de humo cósmico y en caleidoscópicas como arrebatos de luz, todo con el objeto de intensificar la magia de los efectos teatrales,

decía un espectador al que le había tocado ver la gira nacional de *Funkadelic* en 1976, pero podía estar hablando de otras bandas “de la era espacial del funk” (Berry, 1977: 28), como la “hermana” Patti Labelle y su “futurismo unisex”, Chaka Khan o los Sylvers, cuyo disco *New Horizons* (1977) los mostraba en la tapa, sonrientes, sobre una suerte de nave-plataforma formada con las letras de su nombre e impulsada por unos reactores que dejaban una estela de humo. Debajo, pequeña, se divisa una ciudad, mientras el septeto se dirige hacia algún lugar por encima de las nubes. Sus trajes espaciales y una tonalidad de arco iris, más festiva que las de *Funkadelic* y afines a las de los exitosos *Jackson 5*, dan al conjunto los últimos retoques de una escena que convierte a la negritud en un asunto, una

estética y una experiencia que se apropió de la carrera espacial al tiempo que le imprimió una mística que dotó a la religiosidad negra de nuevas formas y discursos, alejados de la política, la vida urbana o la historia.

Esas conexiones cósmicas como vuelos espaciales también tuvo la forma de viajes mentales o alusiones religiosas: los *Earth, Wind & Fire* fueron maestros en la presentación de una mezcla de funk y energías místicas; lo mismo Herbie Hancock, cuyo disco *Thrust* (1974) fue promocionado con un afiche que era una síntesis de algunos de los imaginarios y representaciones de la negritud que hemos trabajado. En primer plano, un dibujo del rostro de Hancock, su enorme afro y un sintetizador; detrás, un diseño de las ruinas de Machu Picchu, tal como suelen presentarse en las fotos, rodeadas de nubes que acentúan aún más la percepción de una existencia energética invisible en la zona. Todavía más atrás, la luna muestra nítidos sus cráteres y mares secos para armar un conjunto en el que se entranan tradiciones religiosas no occidentales y tecnologías musicales. En esa línea entra también el disco de *Sunbear* de 1977. La tapa, un dibujo, tiene una carga visual notable. La cabeza de un oso malayo gigante, con las fauces abiertas y los ojos amarillos mirando hacia adelante, luce un collar de oro en un cuello que termina siendo, en la base, una montaña (Paulo, 2010). En torno a la base, se ven hombres y mujeres, negros y blancos, desnudos y semidesnudos, amontonados. Algunos están teniendo sexo, otros intentándolo. Pero no sólo hay humanos, entre ellos pueden verse

unicornios, centauros, caballos, ángeles, serpientes y bestias de difícil identificación. Casi un bestiario o un infierno cuya base bíblica se confunde con otros materiales para producir un aporte al costado místico de la visualidad funk, capaz de producir simbolismos propios tomando prestado de muchas fuentes.

Las imágenes de negritud que aportó el afrofuturismo funk ofreció una estética de “otro mundo”. En ese sentido, podía funcionar como un universo en sí mismo, una utopía donde las superficies del placer y la imaginación funk se encontraban en su euforia creativa, donde la negritud era un fuerza cósmica primordial, una energía con la cual experimentar un nuevo modo de vida.

Ser negro y negra, en el funk, quiso decir estar orgulloso, significó abrir nuevas narrativas sobre la propia fuerza y la posibilidad de poner condiciones; significó, también, ironizar sobre los estereotipos, abrir las posibilidades de representación de los géneros, y hasta proponer otros mundos, en una potente demiurgia negra.