

LA EXÉGESIS DE LA HISTORIA RACIAL Y MUSICAL DE LOS ESTADOS UNIDOS EN EL CINE DOCUMENTAL: *ELECTRIC PURGATORY: THE FATE OF THE BLACK ROCKER**

En la primera década del siglo XXI culmina el desarrollo de una temática primordial en el cine documental estadounidense orientado hacia la asimilación de la otredad afroamericana en su faceta artística. El tratamiento de la historia de la música afroamericana como arma de legitimización estética y como instrumento de denuncia contra el racismo institucionalizado por medio de cánones musicales se ha convertido en una problemática central que marca un antes y un después en el compromiso de reescribir el pasado de acuerdo con los principios de la autenticidad sobre los que busca descansar la memoria de la comunidad negra. Al referirse a los «rockumentales», Quim Casas sostiene que «en los últimos años se han prodigado los documentales sobre *outsiders* más que los retratos de ilustres del rock» (2008: 74). Paradigma

de la marginación *outsider* es el movimiento del rock afroamericano, cuya trayectoria queda estigmatizada por antinomias culturales artífices de una historia de desposesión racial, y que, aun haciéndose eco del desarrollo de estilos musicales previos como el jazz, ofrece una interpretación particular de la asimilación de la negritud en el panorama de las artes. En este artículo se analizan las características de la exégesis histórica del rock afroamericano en el documental de Raymond Gayle, *Electric Purgatory: The Fate of the Black Rocker* (2005).

El documental contemporáneo sobre la música negra se define, ante todo, por su persistencia en recuperar y acentuar el carácter indisociable entre la comunidad afroamericana y su expresión musical. Con todo, la abrumadora popularidad de artistas negros



Electric Purgatory: The Fate of the Black Rocker (Raymond Gayle, 2005)

de hip hop, rap y blues consolidados ha derivado en una actitud más laxa en cuanto a la legitimización racial se refiere. Documentales como *Style Wars* (Silver, 1993), *Rhyme and Reason* (Spirer, 1997), o la monumental serie producida por Martin Scorsese, *The Blues* (2003), contrastan con el caso de *Jazz* (Burns, 2000) o de *Electric Purgatory* por la falta de necesidad de aquéllos de insistir en las raíces afroamericanas del rap o del blues. La historiografía del jazz y del rock ha demostrado ser menos transparente, y el documental afrocentrico se ha ocupado de persuadir y cultivar al espectador en las pruebas irrefutables de la huella afroamericana en la génesis racial del estilo. Las similitudes, recogidas por Jonathan Kamin (1975), entre la recepción del jazz y del rock en el *mainstream* de la juventud estadounidense sugieren que el germen de la problemática de los dos fenómenos sociales reside en las connotaciones de estereotipos racistas. Si bien tanto el jazz como el rock fueron objeto de escarnio y crítica moralista por parte de sus detractores, también es cierto que ambos sucumbieron al oportunismo de las compañías discográficas ante el reto de descubrir a «la gran promesa blanca» susceptible de convertirse en el mesías de la revolución musical

en cuestión. Amiri Baraka describe el proceso de desposesión racial del jazz como un acto por el cual tanto críticos como bandas y solistas blancos «buscaban no sólo comprender el fenómeno de la música negra sino apropiarse de ella como medio de expresión que ellos mismos pudiesen utilizar» (2010: 17)¹.

Atendiendo al caso del jazz, es posible discernir una creciente preocupación por el tema de la desposesión cultural en el documental reciente. En torno a la década de los cuarenta, al tiempo que se forjaba una cultura de cine documental políticamente comprometido², Warner Brothers grababa y emitía el film *Jammin' the Blues*, dirigido por el fotógrafo Gjon Mili y con Norman Granz como director técnico. La innovación de *Jammin'*, según Arthur Knight (1995), residía en su concentración en la construcción visual de los músicos. Mientras que piezas como *Symphony in Black* (Waller, 1935) habían mezclado planos de las bandas y orquestas con historias narrativas que determinaban la imaginaria sugerida por la música, *Jammin'* focalizaba el carácter individual y colectivo del jazz mediante los saltos alternativos entre primeros planos y fotografías de la banda al completo. Innovadora era también la presentación de los músicos en los créditos iniciales:

«Los créditos aseveran la posesión de la actuación por parte de los músicos, dispersan la autoría del film y obran por asegurar su autenticidad, su veracidad» (Knight 1995: 29)³. Esta preocupación por la autenticidad de los orígenes del jazz requeriría una profundización más allá de lo que podían ofrecer los créditos. María Luisa Ortega apunta que en el documental contemporáneo, «la comunidad afro-americana encontró en la historia [...] el primer espacio para construir la expresión de su identidad unitaria» (2007: 211). Más de cincuenta años después de la producción de *Jammin'*, Ken Burns utilizaba la historia como credencial de autenticidad negra en *Jazz* (2000). Estructurado en diez episodios y con diecinueve horas de duración, *Jazz* realizaba un recorrido riguroso de la música desde sus orígenes hasta la actualidad, haciendo especial hincapié en el jazz de Nueva Orleans, el swing y el bop.

El concepto de autenticidad en el contexto de la modernidad es, cuando menos, polémico. Lionel Trilling lo describe como una profundización, un escrutinio inexhaustible de la sinceridad, mediante el cual se pone en tela de juicio el grado de admiración o valor que una sociedad o comunidad determinada infunde en el objeto o persona

examinada en cuestión. Hacia finales del siglo XIX, se desarrolla el concepto de autenticidad moderno, de acuerdo con el cual

«la obra de arte es en sí auténtica con motivo de su autodefinición: se entiende que ésta exista de acuerdo con las leyes de su propia entidad, las cuales incluyen el derecho a encarnar aquellos temas de índole dolorosa, innoble, o socialmente inaceptable. Igualmente, el artista busca su autenticidad personal en su autonomía total, siendo su objetivo el de lograr una autodefinición similar a aquella del objeto que él mismo ha creado» (Trilling, 1982: 99)⁴.

La autenticidad, en otras palabras, emerge como guardián de la autonomía del sujeto creador, el cual tiene el derecho social y la obligación estética de plasmar su esencia personal en un proceso de superación de los filtros que amenazan con contaminar o derruir la «pureza» interior. La relación entre el objeto artístico y el sujeto creador se efectúa de forma simbiótica al tiempo que tautológica: el objeto no se limita a reflejar al agente creativo, sino que en el proceso de su autodefinición como objeto define también a su sujeto creador. En el contexto moderno, la integridad de esta relación se concibe como una virtud, un símbolo de calidad.

El caso de *Electric Purgatory* presenta la problemática de medir y transmitir la autenticidad en dos niveles concéntricos. Por una parte, la misma naturaleza del género documental exige la revelación de los hechos reales, convirtiéndose así el film en una especie de tornasol que ilumina los aspectos bien silenciados, bien difuminados por la historia. Por otra parte, *Electric Purgatory* presenta, como contenido temático, la relación entre el rock afroamericano y sus creadores. Para mantener el equilibrio entre ambos tipos de autenticidad es necesario atender a la autonomía propia de cada sujeto creador.

En el primer caso, es decir, el del documental como instrumento de autenticación de los contenidos, se produce una dislocación un tanto paradójica

El documental contemporáneo sobre la música negra se define, ante todo, por su persistencia en recuperar y acentuar el carácter indisociable entre la comunidad afroamericana y su expresión musical

en la relación entre sujeto creador y el objeto. Si bien, como hemos indicado anteriormente, la autenticidad se hace eco de la relación tautológica entre sujeto y objeto, la ausencia de un narrador que actúe en calidad de huella de los objetivos de Gayle obliga al espectador a «abandonar» mentalmente al documentalista, relegándolo en un segundo plano. Este proceso no deja de ser ilusorio: el documentalista, mediante su falta de intervención más directa a través de la palabra o la imagen, se define a sí mismo como objetivo. Por implicación, el documental-objeto pretende reproducir el mismo grado de objetividad: el film busca autodefinirse como una especie de Hermes impersonalizado y despojado de la capacidad de interpretación para ofrecer una visión sin juicio moral o criterio selectivo. Consecuentemente, el documental emerge como escondite de aquella intencionalidad que constituye su propia *raison d'être*, pues para autenticar los contenidos se ve obligado a desechar la presencia de aquellos factores (las intervenciones del narrador) que pudiesen ser juzgados por el espectador como filtros manipuladores de los testimonios recogidos. No obstante, cabe señalar que rara vez logra el documentalista autodefinirse y definir su obra como objetiva en su totalidad. El documentalista no puede más que tratar de enmascarar su intencionalidad con mayor o menor éxito, pues «la huella de la enunciación es ya el propio hecho de la selección de lo filmado, el cómo y su incorporación», por lo que «habría que considerar que toda expresión hablada, espontánea o preparada, es una huella de la enunciación de la voluntad autorial» (Barroso, 2009: 135).

Pasemos ahora a la retórica aplicada en *Electric Purgatory* para medir cuantitativa y cualitativamente la autenticidad del rock afroamericano y a analizar el papel que desempeña la historia como credencial de autoría y autoridad racial. La historia del rock cobra una dimensión reveladora cuando el relato de sus orígenes no se limita a una enumeración sistemática de los acontecimientos que propiciaron el germen hedonístico en la juventud blanca de la posguerra. Habitualmente, esta lista estandarizada hará mención de la prosperidad económica de los años cincuenta y el desarrollo de la sociedad de consumo, la represión social causada por el senador Joseph McCarthy, la amenaza de la bomba atómica, el *baby boom*, el notable crecimiento de la industria audiovisual y el sector de marketing, y el paisajismo monótono de los barrios periféricos. Según Grossberg (1983-1984), la recepción del rock en este contexto por parte de la juventud blanca desplazaba las raíces de la música a un nuevo entorno histórico lejano de la cultura afroamericana. Redd desarrolla también esta idea al declarar

Electric Purgatory: The Fate of the Black Rocker



que «las personas familiarizadas con la cultura afroamericana tienden hacia una percepción sobre el rock distinta a la de la juventud negra y blanca estadounidense, quienes aprendieron sobre la música siguiendo las tendencias mediáticas iniciadas en la década de los cincuenta» (1985: 32)⁵.

La apropiación del rock por parte de la cultura blanca no es un tema nuevo. Poco antes del apogeo del Nacionalismo Negro, Baraka (LeRoi Jones) publicaba en el pseudo-manifiesto *Blues People* (1963) lo que era un secreto a voces entre los miembros de la industria musical: «Con toda seguridad, el rock' n' roll no es más que una flagrante comercialización del rhythm & blues» (2002: 222)⁶. En 1975, Greil Marcus identificaba en *Mystery Train* al legendario cantante de blues Robert Johnson como uno de los ancestros principales

Por una parte, la misma naturaleza del género documental exige la revelación de los hechos reales, convirtiéndose así el film en una especie de tornasol que ilumina los aspectos bien silenciados, bien difuminados por la historia. Por otra parte, *Electric Purgatory* presenta, como contenido temático, la relación entre el rock afroamericano y sus creadores

del rock y a Sly Stone como la encarnación rockera del mito afroamericano de Stagolee, mito que a la vez se estaba haciendo hueco en el cine de *blaxploitation* de los setenta con largometrajes como *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Van Peebles, 1971) o la trilogía de *Shaft* (Parks, 1971, 1972, 1973). Emblemáticas son asimismo las notorias declaraciones de Paul McCartney en 1987: «Si había algún sonido que los Beatles buscasen ése era el R&B. Eso era lo que escuchábamos, lo que nos gustaba y a lo que queríamos parecerlos. Básicamente un sonido negro» (Younger, 2000: 67)⁷. *Electric Purgatory* no sólo merece atención por convertirse en el primer documental en radiografiar la desposesión del rock, sino que, como veremos, se niega a concebir la narrativa histórica de la desposesión como un asunto zanjado.

El *leitmotiv* de la desposesión ha de nutrirse, necesariamente, de ciertas antinomias que posibiliten una exégesis de la historia como épica de fuerzas maniqueas. El binarismo blanco/negro, apunta Josh Kun (2005), constituye el vocabulario clave del discurso racial del rock, y es el núcleo estructural sobre el que juega Gayle. Los testimonios de los miembros de la comunidad del rock afroamericano profesan una constante preocupación personal y colectiva al respecto, construyendo una polifonía de voces en armonía frente a una situación en la industria discográfica que acusan de racista y tiránica. En los primeros ocho minutos del documental, se recogen declaraciones de esta índole: «Llamo a ésta la década de ser negro, pero no hemos sido invitados»⁸ sentencia Spacey T.; «¿Cómo puede algo que está enraizado en la experiencia afroamericana convertirse en la voz de la cultura popular blanca estadounidense?»⁹ plantea Charlie Braxton; «El rock and roll fue creado y escrito mayormente por gente negra o gente de color, pero por algún motivo la historia no nos otorga ese reconocimiento»¹⁰ resume Ardie Rowe. Llama la atención la cita de Elvis Presley que Gayle utiliza para abrir el film: «La ver-



Electric Purgatory: The Fate of the Black Rocker

dad es como el sol. Puedes ocultarla durante un tiempo, pero no desaparece»¹¹. Las palabras son, ciertamente, irónicas, y la presencia verbal del Rey del Rock indica que ha llegado el momento de iluminar la verdad mermada, la autenticidad silenciada de la historia.

La textura tejida por la colección de testimonios difumina la línea divisoria entre el pasado y el presente. Partiendo de la semilla del blues de Robert Johnson, Gayle atiende a la leyenda de otros exponentes como Little Richard, Jimi Hendrix, Rick James, Sly Stone, Eddie Hazel y Prince, entre otros, y cada uno de los cuales ha tenido una influencia determinante en la búsqueda de los rockeros actuales de su sonido identitario. La técnica narrativa audiovisual se mantiene uniforme en su mayor parte: una voz en *off* comenta las hazañas del rockero-mesías en cuestión, al tiempo que visualmente se muestra metraje de sus actuaciones —ya sea Jimi Hendrix tocando la guitarra con los dientes o un elegante Prince zarandeando la cabeza al ritmo de un solo— o fotografías tanto de estudio como sobre el escenario. A menudo Gayle realiza un *travelling* o un *zoom* sobre los fotogramas, aterrizando después sobre el metraje del hablante aportando su testimonio. Este orden queda libremente sujeto a variaciones, incluso en cuanto a la banda sonora —Gayle juega con el volumen del rock de fondo en cuestión, a veces incluso omitiéndolo por completo de la escena—.

La reconstrucción de la historia no obedece al esquema tradicional que,

por ejemplo, se halla en *Jazz*. Theodore Gracyk describía el proceso llevado a cabo por Burns como «una narrativa basada en la teleología y en un fin» (2002: 176)¹². Para ello, Burns recorría minuciosamente las biografías de los «grandes hombres» que habían determinado la evolución del jazz hasta la llegada del nuevo milenio. Los binarismos blanco/negro y arte/entretenimiento sobre los que habían discurrido los diez episodios quedaban disueltos dentro del triunfo de la metáfora de jazz-como-democracia.

Electric Purgatory recorre la evolución del rock desde la cuna del blues hasta el presente. Sin embargo, a expensas de la reconstrucción cronológica de Burns, las biografías de los padres del rock se perfilan de acuerdo con los testimonios y anécdotas aportadas por los *talking heads*, y que, como piezas dispersadas de la historia, se van uniendo y encajando para crear una imagen eterna que apele a la mitología de la desposesión. Los datos concretos sobre la vida de Johnson, Stone o Prince son irrelevantes: lo que merece espacio narrativo es su aportación a nivel musical y a nivel de actitud personal en la presente ge-

neración. La expresión estética pública de iconos del pasado se transforma así en un asunto de índole personal, que a su vez, como anexo del caleidoscopio de voces compartiendo el trauma de la desposesión, sirve de extensión metonímica de un asunto de preocupación colectiva. *Electric Purgatory* se resiste a la categorización como documental histórico precisamente porque se niega a proporcionar al espectador un fin teleológico predecible. La cruzada de Gayle es la de tomar constancia filmográfica del período de transición indeterminado en el que se encuentra hoy el rock afroamericano. La metáfora del purgatorio está cargada de tensiones simbólicas: el documental en sí ejerce como agente expiatorio de una historia que adopta la forma de una plegaria, de una súplica por ser reescrita, al tiempo que se cuestiona si el rock afroamericano en sí podrá ser purificado —léase, autenticado— o, de lo contrario, quedará condenado al silencio absoluto. La narrativa histórica e historiográfica de Gayle no trata, en esencia, sobre el pasado, sino que evidencia la suspensión de un presente encaminado hacia un futuro incierto, un *fate* (destino) todavía por materializar.

La corporeidad antológica de los testimonios supone, a su vez, una celebración de la tradición oral afroamericana. Henry Louis Gates, Jr. (1989) destaca el carácter inventivo, paródico e improvisador de los aspectos vernáculos del discurso afroamericano. De acuerdo con estos principios, la comunidad negra se autodefine por medio de una expresión estética en operación multisemiótica. La práctica de parodiar y reinventar —la cual Gates rastrea hasta el folclore reaccionario ante el esclavismo— no es pasiva, pues de ser así la expresión negra sería únicamente de carácter imitativo. En este sentido, la generación presente de rockeros, mediante su aproximación irónica al pasado, edifica un museo verbal de testimonios en cuyas paredes rebotan los ecos de una historia privada de justicia racial. En consecuencia, la obra de Gayle opta por la autenticación del rock no sólo por medio de la articulación del pasado en sí, sino que también utiliza los recursos tradicionalmente identitarios de la comunidad (el sistema retórico de *signifying*) como método de legitimización.

La relación entre la oralidad, el rock, y las elecciones de Gayle en cuanto a la técnica cinematográfica se discierne al examinar el exceso de perspectivas empleadas en las grabaciones de las entrevistas. Gayle sacrifica la autoridad narrativa inherente a la perspectiva de la *talking head* utilizada en el documental historiográfico (como por ejemplo en *Jazz*), y que habitualmente retrata al entrevistado en un ángulo de tres cuartos, bien mostrando un primer plano, bien reduciendo éste hasta perfilar el busto. Si bien dicha perspectiva estandarizada se ha consolidado como destreza visual que acentúa la autoridad y credibilidad del hablante, la variedad de perspectivas buscadas por Gayle resulta sorprendente: Braxton, a pesar de encontrarse casi de frente a la cámara, se ve obligado a torcer notablemente la cabeza a su izquierda para dirigirse a su interlocutor; el busto de Flip Barnes aparece prácticamente de perfil, el cuerpo de Doug Pinnick es mostrado casi por completo, una pierna sobre la silla mientras

Electric Purgatory: The Fate of the Black Rocker



El discurso de *Electric Purgatory* culmina con una reiteración de la autenticidad de la creatividad afroamericana que enfatiza los valores de autonomía artística y racial

la otra cuelga, balanceándose; la perspectiva en picado de ¿uestlove es, sin duda, desfavorecedora, quedando el espectador libre para explorar visualmente sus fosas nasales. La diversidad de perspectivas obedece al propósito de Gayle de transmitir la naturalidad verbal del rockero al tiempo que la cámara misma se recrea en planos improvisados libres de artificiosidad. No es que Gayle prescinda de resaltar la autoridad de sus hablantes, sino que busca dicha autoridad mediante técnicas de autenticación exclusivas del rock y de la cultura afroamericana. La espontaneidad es virtud en el rock y símbolo de ingenio en la cultura negra. Cuanto menos se aparente una técnica minuciosa y calculada, más auténtica parecerá la *talking head* como miembro de la comunidad del rock afroamericano.

Es precisamente el carácter irreconciliable del binarismo blanco/negro lo que desata y justifica la negligencia de las compañías discográficas a la hora invertir en la multiplicidad de bandas actuales. El control mediático de la industria no sólo frustra las estrategias de marketing encaminadas a popularizar dichas bandas, sino que, en última instancia, alienan el rock de la juventud afroamericana, la cual en su estrepitosa mayoría sólo se identifica con el hip hop, el rap, y, aunque a menor escala, con el blues y el jazz. Tras el recorrido histórico, Gayle se ocupa de unificar las experiencias comunes que califican el pasado como trauma. Cabe resaltar que ni se acusa ni se condena a las bandas de rock blancas, las cuales son estimadas como colegas de profesión y halagadas por su labor de homenaje a los orígenes negros. A diferencia de la opinión de intelectuales como Bayles (1993), que identifica un carácter espermático en el rock desde mediados

de los sesenta con motivo de la desaparición del componente blues en la música de las bandas blancas, la alegoría épica de Gayle encuentra como único antagonista a las compañías discográficas. Así, se escuchan declaraciones como la de Nefertiti Jones: «*Me dijeron que me había vendido, que mi música debía ser más R&B, que era racialmente ambigua y se preguntaban cómo íbamos a lograr comercializarla*»¹³; la de Angelo Moore: «*Se supone que el estereotipo de la gente negra —por lo menos en lo que concierne a la música— está ligado al R&B, al rap y al hip hop. Y si llevas rastas, ya sabes, entonces puedes tocar reggae*»¹⁴; o la de Greg Tate: «*No se trata del público, sino de los guardianes, las compañías discográficas. Se supone que debemos seguir en las plantaciones. Se supone que no debemos rebelarnos y por supuesto que no debemos presentar nuestros métodos de rebelión*»¹⁵. Tate recupera el espíritu de la *Black Rock Coalition*, un organismo creado en 1985 con el fin de fomentar la protección cultural y racial del rock, y en cuyo manifiesto fundacional se recogía la oposición a «esas fuerzas racistas y reaccionarias en la industria musical estadounidense que niegan a los artistas negros la libertad expresiva y las compensaciones económicas de las que rutinariamente disfrutaban nuestros colegas caucásicos»¹⁶ (Mahon, 2004: 89). El triunfo de las compañías, según *Electric Purgatory*, reside precisamente en la confusión que propagan en el entorno del rock mediante la sistematización y perpetuación de la desposesión cultural.

El discurso de *Electric Purgatory* culmina con una reiteración de la autenticidad de la creatividad afroamericana que enfatiza los valores de autonomía artística y racial. Se destaca la necesi-

dad de crear una industria discográfica alternativa que potencie la identificación entre el objeto creado y el sujeto creador. Pero si bien los miembros reconocen la dificultad de esta labor, su aspiración por recuperar y devolver el objeto robado a sus orígenes raciales queda lejos de estar mermada. Los rituales de desafío iniciados por Johnson, Little Richard o Hendrix quedan inmortalizados en las promesas de resistencia y rebelión de la generación actual. La recursividad de la historia se alza como condición indispensable para la proyección del futuro, y *Electric Purgatory*, en tanto que antología de testimonios de un pasado esotérico, obra por suturar el trauma heredado. Frente a la incapacidad de poder ofrecer unos fines teleológicos absolutos, Gayle no puede más que blandir su documental como vigoroso manifiesto sobre el palimpsesto de la historia del rock. ■

Notas

* Agradecemos a Raymond Gayle la cesión de las imágenes de *Electric Purgatory* que ilustran este ensayo.

- 1 Las traducciones ofrecidas en el texto han sido realizadas por la propia autora. En estas notas se recogen las citas en su lengua original: «Sought not only to understand the phenomenon of Negro music but to appropriate it as a means of expression which they themselves might utilize».
- 2 Tras la Segunda Guerra Mundial, la campaña de la «Doble V» comenzaba a hacer mella en la financiación de proyectos orientados a la tolerancia racial a escala nacional. Cripps (1993) señala que entre 1945 y 1948 el género del documental muestra un firme convencimiento en su potencial como instrumento de cambio. A pesar de que estos films rozaban más la propaganda integracionista que la divulgación sobre la historia y la realidad socioeconómica de la cultura afroamericana, lograron centrar la problemática racial como asunto de interés nacional. Cabe destacar títulos como *The Negro Soldier* (1944) y *Don't Be A Sucker* (1947), producidos por el Departamento de Guerra, o el drama documental *The Quiet One* (Meyers, 1947).
- 3 «The credits assure the musician's possession of their performance, disperse the

authorship of the film and attempt to insure its authenticity, its veracity».

- 4 «The work of art is itself authentic by reason of its entire self-definition: it is understood to exist wholly by the laws of its own being, which include the right to embody painful, ignoble, or socially unacceptable subject-matters. Similarly the artist seeks his personal authenticity in his entire autonomousness —his goal is to be as self-defining as the art-object he creates».
- 5 «Persons knowledgeable about African-American culture tend to hold a different perception of rock music than do the young Americans, black and white, who learned about it from the media in the 1950s and thereafter».
- 6 «To be sure, rock' n' roll is usually a flagrant commercialization of rhythm & blues».
- 7 «If the Beatles ever wanted a sound it was R&B. That's what we listened to, what we used to like and what we wanted to be like. Black, that was basically it».
- 8 «*I call this the decade of being black, but we're not invited*».
- 9 «*How does something that was rooted in the African American experience become the voice of mainstream white America?*»
- 10 «*Rock and roll was created and written by mostly black people or people of color, but for some reason we don't glorify history about it*».
- 11 «*Truth is like the sun. You can shut it out for a time, but it ain't going away*».
- 12 «A narrative history [that] assumes both teleology and closure».
- 13 «*I got I was a sell-out, my stuff should be more R&B, I was racially ambiguous, how could we possibly market this?*»
- 14 «*The stereotype of black people [is] supposed to be (as far as music is concerned) R&B, rap and hip hop, and if you've got dreadlocks, well, you know, then you can play reggae*».
- 15 «*It's not about the audience, it's about the gatekeepers, the labels. We're supposed to stay on the plantation. We're not supposed to be rebellious and we're definitely not supposed to be presenting our rebellious methods*».
- 16 «Those racist and reactionary forces within the American music industry which deny Black artists the expressive freedom and economic rewards that our caucasian [sic] counterparts enjoy as a matter of course».

Bibliografía

- BARAKA, Amiri (LeRoi Jones) (2010). *Black Music*. Nueva York. Akashic.
- (2002). *Blues People*. Nueva York. Perennial.
- BARROSO, Jaime (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid. Síntesis.
- BAYLES, Martha (1993). Hollow Rock & the Lost Blues Connection. *The Wilson Quarterly* (1976-), 17.3, 10-29.
- CASAS, Quim (2008). Teoría y práctica del documental. E. GUILLOT (ed.), *¡Rock, Acción! Ensayos sobre cine y música popular* (53-75). Valencia: Avantpress.
- CRIPPS, Thomas (1993). *Making Movies Black*. Nueva York. Oxford University Press.
- GATES, Henry Louis, Jr. (1989). *The Signifying Monkey*. Nueva York. Oxford University Press.
- GRACYK, Theodore (2002). Jazz after Jazz: Ken Burns and the Construction of Jazz History. *Philosophy and Literature*, 26, 173-187.
- GROSSBERG, Lawrence (1983-1984). The Politics of Youth Culture: Some Observations of Rock and Roll in American Culture. *Social Text*, 8, 104-126.
- KAMIN, Jonathan (1975). Parallels in the Social Reactions to Jazz and Rock. *The Black Perspective in Music*, 3.3, 278-298.
- KNIGHT, Arthur (1995). *Jammin' the Blues, or the Sight of Jazz*. K. GABBARD (ed.), *Representing Jazz* (11-53). Durham: Duke University Press.
- KUN, Josh (2005). *Audiotopia*. Berkeley. University of California Press.
- MAHON, Maureen (2004). *Right to Rock: The Black Rock Coalition and the Cultural Politics of Race*. Durham. Duke University Press.
- MARCUS, Greil (2005). *Mystery Train*. Londres. Faber and Faber.
- ORTEGA, María Luisa (2007). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid. Ocho y Medio.
- REDD, Lawrence N. (1985). Rock! It's Still Rhythm and Blues. *The Black Perspective in Music*, 13.1, 31-47.
- TRILLING, Lionel (1982). *Sincerity and Authenticity*. Cambridge & Londres. Harvard University Press.
- YOUNGER, Richard (2000). *Get a Shot of Rhythm and Blues: The Arthur Alexander Story*. Tuscaloosa. University of Alabama Press.

Claudia Alonso Recarte (Madrid, 1983) es profesora ayudante de la Universidad de Castilla-La Mancha. Su investigación se centra en la repercusión cultural y literaria del jazz y del blues. Ha publicado en revistas como *Atlantis*, *Miscelánea* y *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*. En 2012, defendió su tesis doctoral, *Mitografía y mitopoeia del jazz y del blues en la cultura estadounidense contemporánea*.