

9. Ezequiel Gatto*

Élites, Divas y Mineros. El soul y la visualidad de las diferencias de clase intrarraciales en la población afroamericana. Estados Unidos, 1955-1975

ABSTRACT

Respecto a las experiencias de la población afroamericana de Estados Unidos durante los años Sesentas y los primeros Setentas, el discurso histórico, inspirado en la coyuntura política (signada por el Movimiento por los Derechos Civiles y Black Power), tiende a proponer imágenes de fuerte cohesión y homogeneidad. Sin embargo, desde la perspectiva del soul, el género musical racializado como negro más importante del período, la percepción es otra: de una prolífica diferenciación de los sentidos de la negritud. Bajo la hipótesis de que en la dimensión visual de esta nueva experiencia musical, “ser negro” y “ser negra” en Estados Unidos abandonó la

univocidad y multiplicó expresiones, este artículo busca describir y analizar las *visualidades soul* como instancias de elaboración de diferencias intrarraciales. El análisis de dichas visualidades y los modos en que éstas se ligaron a ideas, posiciones sociales y actitudes y alimentaron posibilidades de identificación (con mundos vividos y con mundo deseados), mostrará cómo se tensaron y resintieron las líneas aglutinantes de lo racial.

Recurriendo a fotografías, artes de tapa y registros audiovisuales (una decisión metodológica que quiere remarcar que la música es una producción social que excede la materia sonora y la letrística) que me permiten caracterizar tanto figuras proletarias como “narrativas de ascenso de clase media”, hedonismos, divismos y aristocratismos, procuraré mostrar cómo el soul renovó las estéticas visuales disponibles para los afroamericanos. Proveyendo -o reforzando- diversos ideales e identificaciones y cuestionando estereotipos previos, el género expresó diferenciaciones sociales intrarraciales, transformando la presencia pública negra y funcionando como espacio de creación y resonancia de nuevos sentidos alrededor de la condición negra en Estados Unidos.

Palabras claves: música soul, visualidades, racializaciones, diferencias intrarraciales, cultura afroamericana

* Doctor por la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Profesor de Teoría Sociológica en la carrera de Historia (Universidad Nacional de Rosario, Argentina). E-Mail: ezequiel.gatto@gmail.com

With regard to the experiences of the African-American population of the United States during the Sixties and early Seventies, the historical discourse, inspired by the political conjuncture (marked by the Movement for Civil Rights and Black Power), tends to propose images of strong cohesion and homogeneity. However, from the perspective of soul, the most important black-racialized music genre of the period, the perception is another: a prolific differentiation of the senses of blackness. Under the hypothesis that in the visual dimension of this new musical experience, "being black" in the United States abandoned the univocity and adopted multiplied expressions, this article seeks to describe and analyze the soul visualities as instances of elaboration of intraracial differences. The analysis of these visualities and the ways in which they were linked to ideas, social positions and attitudes and nourished possibilities of identification (with living worlds and with desired worlds), will show how the agglutinating lines of the racial were resented.

Using photographs, cover art and audiovisual records (a methodological decision that emphasizes that music is a social production that exceeds sound matter and lyricism) that allows me to characterize proletarian figures, "middle-class promotion narratives", Hedonisms, divism, and aristocracy fictions, I will try to show how soul renewed the visual aesthetics available to African Americans. Providing - or reinforcing - various ideals and identifications and questioning previous stereotypes, the genre expressed intraracial social differentiations, thus

transforming the black public presence and functioning as a space of creation and resonance of new senses around the black condition in the United States.

Keywords: *soul music, visualities, racializations, intraracial differentiations, African American culture*

Introducción

Así como entre los últimos años de la década de 1950 y la primera mitad de la década siguiente, las canciones del Movimiento por los Derechos Civiles (conocidas como *freedom songs*) funcionaron como la invención musical y visual de una voz comunitaria multifacética, la música soul fue un acontecimiento cultural menos apologético de lo político comunitario y menos confrontativo del orden racial, y que suscitó otras representaciones de la negritud y las relaciones raciales en Estados Unidos.

No obstante, cierta mirada ha imputado a ese género, creado a mediados de los años Cincuenta y difundido largamente durante las dos décadas posteriores por artistas como Ray Charles, James Brown, Aretha Franklin, The Supremes o The Stylistics, sentidos y usos unívocos¹. Entre ellos, el principal sería el de haber sido expresión de una "negritud" siempre resistente y, por

¹ William Banfield. *Representing black music culture: then, now, and when again?*; Lanham, Scarecrow Press, 2011. David Ritz. *Happy Song: Soul Music In The Ghetto en Salmagundi, No. 12 (spring 1970), pp. 43-53.* Denisse Sullivan. *Keep On Pushing: Black Power Music from Blues to Hip-hop*; Chicago, Lawrence Hill Books, 2011.

tanto, una experiencia musical que habría funcionado como aglutinante racial transformador², una posición que Stephens sintetiza afirmando que “el soul enfatizó el trabajo comunal en vistas de un bien común”.³ En otras palabras, esa mirada ha interpretado al soul como si hubiera sido otra forma de la canción de protesta o política en un sentido tradicional. Sin embargo, como intentaré mostrar, al conformar un territorio de diferentes estéticas visuales que tramaron diversas negritudes enlazadas a referencias de clase, experiencias y cultura, el soul parece haber expresado diferenciaciones sociales “al interior” de la población negra.⁴ Contra los clichés y estereotipos que homogenizan las experiencias raciales, el soul funcionó como una fuerza cultural en la que resonó y se volvió audible la multiplicidad y ambivalencia de una población negra que se estaba complejizando y diversificando como nunca antes, multiplicando sus impulsos individualizantes, sus figuras colectivas, sus imaginarios de felicidad, sus valores.⁵

² Portia Maultsby. Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture en *Journal of Popular Culture*, 17:2 (1983:Fall) p.51-61. Mark Anthony Neal. Rhythm and Bullshit?: The Slow Decline of R&B, Part One: Rhythm & Business, Cultural Imperialism and the Harvard Report (2012) en <http://popmatters.com/music/features/050603-randb.shtml>. Consultado en 12 de febrero de 2017.

³ Robert Stephens. Soul: A Historical Reconstruction of Continuity and Change in Black Popular Music en *The Black Perspective in Music*, Vol. 12, No. 1 (Spring, 1984), pp. 21-43, p.37.

⁴ Jon Fitzgerald. Black Pop Songwriting 1963-1966: An Analysis of U.S. Top Forty Hits by Cooke, Mayfield, Stevenson, Robinson, and Holland-Dozier-Holland en *Black Music Research Journal*, Vol. 27, No. 2 (Fall, 2007), pp. 97-140

⁵ Sandra Smith. Intra-racial Diversity and Relations among African-Americans: Closeness among Black Students at a Predominantly White University en *AJS*

En efecto, los editores de la famosa revista afroamericana *Ebony* reconocían la magnitud del cambio en 1964, cuando afirmaron que grandes diferencias entre negros “estaban siendo posibles por primera vez desde que el primer negro desembarcara como esclavo”.⁶ Transversal y diferenciadora a la vez, sustancia sonora, performática y visual, el soul no sólo no tuvo una única voz ni una única imagen sino que tuvo un fuerte componente individualizante.

Por ello, que “el soul temprano revela temas de unidad, conciencia étnica, autoaceptación y autoconciencia”⁷ es muy cuestionable; lo que estuvo presente fue una individuación bajo un paraguas común antes que una expresión de lo homogéneo. El título de un disco de 1972 de *The 5th Dimension* resume mejor el ir y venir de las representaciones soul de la negritud: *Individually & Collectively*.

Sin embargo, ese paraguas fue muchas veces innominado. Los propios artistas se encargaron de subrayar que “lo negro” no formaba parte de sus enunciados. Por eso, parece atinado deshacerse de las imputaciones nacionalistas culturales y señalar que la música soul estuvo más cerca de ser lo que Adusei-Poku denomina “un arte no racializado en el discurso”⁸, una forma

Volume 106 Number 1 (July 2000): 1–39. Brian Ward. *Just my soul responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*; Newcastle, University of Newcastle, 1998.

⁶ Leroy Bennet Jr. Pioneers in protest: nay-sayer in the negro revolt en *Ebony*, September 1964, 66.

⁷ Robert Stephens. *Soul: A Historical Reconstruction...* op.cit. p.12

⁸ Nana Adusei-Poku. The multiplicity of multiplicities - Post-Black Art and its intricacies (2012) en *Darkmatter Journal*.

<http://www.darkmatter101.org/site/2012/11/29/the->

artística que no explicitó su adscripción racial y que, precisamente en ese silencio, alojó buena parte de su eficacia cultural. A diferencia de las *freedom songs* del Movimiento por los Derechos Civiles y del funk (el otro género popular racializado como negro fundamental en la época), el soul no hizo menciones explícitas a la condición racial ni expresó algún tipo de “antinorteamericanismo” (Ritz, 1970: 49) ni blandió proclamas pro negras o antiblancas⁹. Se dio una poética “universalmente atractiva y, a la vez, aplicable a la causa negra”¹⁰. Por eso, el crítico David Ritz afirmaba ya en 1970 que en el soul había “algo abierto y positivo; sin diluir su propia esencia negra se sale de ella y va más allá. Quiere unir más que excluir”¹¹. Por eso Martha Reeves, del trío *Martha & The Vandellas*, recordaba en una entrevista que la canción *Dancing in the streets* (1964) invitaba a bailar sin hablar de negros en ningún momento, “sólo dice: vení y festejemos. Era una cosa universal”. Por eso mismo Marvin Gaye le contó a Ben Fong-Torres durante una nota para *Rolling Stone* en 1972 que: “El otro día alguien me dijo 'What's going on? es un álbum negro fino' y yo le dije: 'Un momento. La palabra “negro” no está en ningún lugar de mi disco, ni en el lado A ni en el lado B. Fui muy cuidadoso de no incluirla”¹².

[multiplicity-of-multiplicities-%E2%80%93post-black-art-and-its-intricacies/](#). Consultado en 11 de febrero de 2017.

⁹ David Ritz. *Happy Song...* op.cit. p.47

¹⁰ Rickey Vincent. *Party Music: The inside story of the Black Panthers Band and How Black Power transformed Soul music*, Chicago, Chicago Review Press, 2013, p.123

¹¹ David Ritz. *Happy Song...* op.cit. p.70

¹² Ben Fong-Torres, B. Honor Thy Brother-In-Law: A Visit With Marvin Gaye en *Rolling Stone 107, April 27, 1972*. p.3

Sin embargo, aquél arte no racializado *en el discurso* asumió racializaciones en las *visualidades*, entendiendo a éstas como componentes visuales significativos y constitutivos de la dimensión performática de la música, que la producen como experiencia visual y que inciden en la construcción social de sus sentidos¹³. Específicamente, las visualidades del soul produjeron una escena desdoblada en la que, simultáneamente, se apuntalaban una invitación *arracial* con unas presencias racializadas. Si su poética (y, más en general, los discursos sobre ella) no hacía explícita su adscripción racial, en el plano de las expresiones visuales produjo una variedad de imágenes que se movieron en un amplio espectro. Como una especie de *racialización muda*, el soul mostró diversas negritudes sin nombrarlas. Para presentarlas recurriré al análisis de fotografías, artes de tapa, cancioneros y registros audiovisuales, remarcando, de paso, cómo la producción social de la música excede a los artistas para incorporar otros agentes encargados de dotarla de imágenes: fotógrafos, ilustradores, diseñadores gráficos, etc.

Vale marcar aquí que no fue sólo con los cuerpos presentes que la imaginación musical construyó representaciones visuales de la negritud sino que encarnó igualmente en objetos, paisajes y palabras. El análisis de dichas visualidades, “ese momento imaginario de las canciones”¹⁴, y los modos

¹³ Kirk Blackwelder. *Styling Jim Crow. African American beauty training during segregation*, College Station, Texas A & M University Press, 2003 y Tim Wall. *Studying popular music culture*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

¹⁴ Simon Frith. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*; Buenos Aires, Padiós, 2014.

en que éstas se ligaron a ideas, posiciones sociales, actitudes y alimentaron posibilidades de identificación (con mundos vividos y con mundo deseados), mostrará cómo se tensaron y resintieron las líneas aglutinantes de lo racial. En ese sentido, expondré cómo bajo un significante racial que aparentaba consistencia, las visualidades del soul fueron el espacio de creación, resonancia y expresión de nuevos sentidos de lo que quería decir ser negro y negra. En ese sentido, la construcción de visualidades y la circulación de imágenes imputadas a los diferentes géneros colaboró en la demarcación de líneas de diferenciación intrarracial y en la proliferación de negritudes.

Lo que sigue de este artículo está dedicado a la exploración y articulación de aquellas visualidades soul.

Aristócratas: huir del mundo

En 1995, el historiador Samuel Floyd, Jr. aseguró que, a finales de los años cincuenta, el impulso del Movimiento por los Derechos Civiles encaminó la música popular comercial negra hacia la adaptación a demandas estéticas que le permitirían entrar en el campo de visión y audición blanco. A su juicio, desde entonces hasta finales de los años sesentas, “las manifestaciones abiertas de estética negra fueron obviadas por los artistas”¹⁵. La hipótesis es falsa si procura caracterizar toda la nueva música negra y si entiende “abierta” como un rasgo que sólo

puede darse en el discurso. Pero es correcta si con ella se define una porción de elementos heterogéneos del soul. Uno de ellos puede comprenderse en términos de una *ficción de élite* a través de la cual los artistas se referenciaron a algunos de los estereotipos que marcaban (o habían marcado) las cúspides de las clases altas, compuestas en su inmensísima mayoría por blancos.

En el lado gracioso de esa ficción abrevó *Bobby Freeman* cuando, con su temprano hit de rock-soul *Do you want to dance?* (1958), se mostró en el programa de televisión *Saturday Night Beech-Nut Show* con un traje que lo asemejaba, bastante grotescamente, a un profesor de equitación, no sin ponerlo frente al riesgo de ser confundido con un domador de circo. Esa línea cómica fue también la de *Lee Anthony*, quien con capa y una piedra en la mano, jugaba a los dilemas de la Dinamarca de Shakespeare, y la del trío femenino *The Three Degrees* quienes, en una sesión fotográfica para un periódico, aparecían vestidas con los típicos sombreros que habían utilizado los colonos blancos, esos protestantes bostonianos que habían llevado adelante parte de la revolución. La escena no transmitía nada de la solemnidad independentista: un matafuegos y los dedos en V de una de las chicas la bañaban de un tono cómico.

Probablemente las más risueñas de las ficciones aristocráticas hayan sido la de *General Crook* en su disco homónimo de 1974, en cuya tapa se ve, cual reverso de la escena bostoniana de *The Three Degrees*, un hombre con un uniforme del ejército colonial subido a una bicicleta de los años setentas, y

¹⁵ Samuel Floyd, Jr. *The power of black music: interpreting its history from Africa to the United States*; New York, Oxford UP, 1995.

la del grupo *The Toys* cuando, diez años antes de Crook, presentaron su single *Lover's Concerto*, un nombre que ya de por sí evocaba los registros aristocráticos de la denominada música clásica europea y cuya letra pintaba un paisaje rural. En ocasión de la presentación del grupo en el programa de televisión *Hullaballo*, el título de la canción fue expresado con la materialidad marmórea de un busto del compositor Johann Sebastian Bach oficiando como objeto privilegiado de decoración del estudio. Para sumar "clasicismo" a la escena, el trío ocupaba una alfombra detrás de la cual un marco de cuadro gigante colgaba en diagonal al piso.

Esas apropiaciones irónicas de las estéticas de la aristocracia blanca (europea y norteamericana) no fueron las únicas, ni las más relevantes. Entre éstas últimas figura, sin dudas, la de *Gene Chandler* quien, como un regalo envenenado, disfrutó de su hit *Duke of Earl* (1962) hasta convertirlo en su carta de presentación. Chandler lanzó su carrera solista precisamente con esa canción con fuertes reminiscencias *do wop* que vendió un millón de copias rápidamente. Vestido con monóculo, capa, galera y bastón, el *Duke of Earl* tenía algo cómico, de élite anacrónica pero que nunca terminaba de ser una parodia. Disfraz intraducible a la vida cotidiana, esa mezcla de negro y aristócrata traía al siglo XX una estética victoriana del siglo XIX. El recurso no era nuevo: desde 1834 se había popularizado en las varieté racistas y los *minstrels* un personaje negro llamado *Zip Coon* que vestía como burgués pero delataba torpeza e inadecuación en cada movimiento; un siglo más tarde, como expresión de los procesos de modernización cultural entre sectores de la población

urbana negra, conocidos como *Harlem Renaissance*¹⁶, fue habitual entre músicos y artistas el uso de galeras, bastones, boinas y paraguas que daban un tono aristocrático.¹⁷ Sin embargo, ese recurso entroncaba con los usos y vestimentas vigentes para la ínfima clase media y alta negra. Era, de algún modo, contemporáneo.

En cambio, para principios de los sesentas, el desfasaje histórico era evidente. Tal vez lo nuevo del *Duke of Earl* de Chandler fuera su tono cómico (no grotesco), que lo diferenciaba tanto del escarnio racista de los *minstrels* del XIX como de la etiqueta de los *Roaries Twenties*. Apropiándose de antiguos símbolos aristócratas como indicadores de éxito y adaptación a la estructura de valores y conductas de una burguesía blanca ya inexistente, y diseñando una imagen que se replicó en otras figuras masculinas (*Four Tops, Temptations, The Commands*), Chandler hizo un lugar estético al anacronismo, apuntalando la posibilidad cultural de que una identificación racializada como negra pudiera apropiarse de cierto pasado del otro racial.

Despojadas del lado anacrónico que caracterizó a Chandler y los demás, nadie encarnó mejor la ficción de élite del soul que *The Supremes*, el trío compuesto por Florence Ballard, Mary Wells y Diana Ross, joya de *Motown Records* y el grupo comercialmente

¹⁶ Esta modernización no involucró sólo a ese barrio de New York. Fenómenos semejantes se registraron también en otras ciudades grandes con poblaciones afroamericanas numerosas, como Chicago: Darlene Clark Hine and John McCluskey Jr. *The Black Chicago Renaissance*, Urbana, UP of Illinois, 2012.

¹⁷ Karen Sotiropoulos. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America*; Cambridge, Harvard UP, 2006.

más importante de la historia del género.¹⁸ Ya en su primer afiche promocional, dedicado a *Let me go the right way* (1963), reforzaban una idea de “alta sociedad”, más de élite que de aristocracia referida al siglo XIX, al vestirse con trajes a lo Jackie Kennedy (por entonces la Primera Dama), llevando pesados collares de perlas y guantes de raso blanco, retomando una estética que venía de los grupos vocales femeninos precedentes (por ejemplo, *The Enchanters*) pero llevándola a nuevos niveles de sofisticación y, dato fundamental, de masividad popular. Luego de acomodarse con una serie de hits desde 1964, su soul afín al pop las puso en la ruta de los oídos blancos y los lugares lujosos en los que las chicas no dudaban en presentarse como damas en vestidos de gala, con muchas gasas, tules y tapados de piel. Con el correr de sus años exitosos (1964-1972) no hicieron más que volverse ellas mismas tendencias estéticas y representantes de una nueva visualidad negra.

Con una imagen de ricas contemporáneas, que las avejentaba¹⁹, con trajes de lentejuelas y raso, de colores tenues o estridentes, con sombreros bombín, paraguas, trajes y guantes (como se las veía en la tapa de *With Love (from us to you)*, 1964), la visualidad de *The Supremes* hablaba de cierto lujo y de anhelos de ascenso social bajo patrones de clase alta blanca.²⁰ En efecto, las series de fotos que les tomaron en 1965, caminando

por Brewster-Douglas, su barrio natal en Detroit, contaban una historia que iba de una pobreza soportable a una riqueza inimaginable. Mary Wilson no lo ocultaba: “éramos unas princesas negras”.²¹

En sus presentaciones en el programa de televisión *The Hollywood Palace* o en el lujoso Hotel Waldorf de New York, a mediados de los años sesentas, se las podía ver con trajes de gala sencillos, guantes hasta el codo, pulseras doradas, aros con diamantes, bailando discretamente contra un fondo cortinado con una estructura de metal y luces que semejaban una marquesina, la abstracción de un paisaje parisino o, al menos, modernista de los años veinte. La tapa que Ebony le dedicó a Diana Ross en febrero de 1970 era todavía más elocuente: llevando un peinado a mitad de camino entre el afro (en camino a su masificación) y una permanente cuidada, Diana portaba unos aros y un collar de brillantes que le cubría el cuello y le imprimía un tono que combinaba algo de reina egipcia con cortesana inglesa, marcando de nuevo esas alusiones a los tiempos jóvenes de la burguesía europea. Sus presentaciones, sobre todo durante los últimos años de la década de 1960, se caracterizaron por un glamour que llevó a un crítico a decir que *The Supremes* “parecían opulentas, viviendo el sueño, con una apariencia impecable, intachables”.²²

Todos esos adjetivos pomposos, todas esas ficciones aristocráticas del soul que *The Supremes* ponía en escena (replicadas por otras formaciones femeninas, como *The*

¹⁸ Mark Ribowsky. *The Supremes: a saga of Motown dreams, success, and betrayal*, Cambridge, Da Capo Press, 2009.

¹⁹ Mark Ribowsky. *The Supremes... op.cit. p.xv*

²⁰ Brian Harper. Synesthesia, "Crossover", and Blacks in Popular Music en *Social Text*, no. 23, 1989, p. 102 -121. p.108

²¹ Mark Ribowsky. *The Supremes... op.cit. p. 232*

²² David Ritz. *Happy Song... op.cit. p.74.*

Royalties, aristócratas desde el nombre²³ o Freda Payne) lograron alta visibilidad en el mismo momento en que el Movimiento por los Derechos Civiles daba señales de conquistas políticas y que cierto optimismo integracionista teñía la agenda político-racial. En efecto, esta visualidad resaltaba un modelo adaptativo (incluso mimético) de integración racial al tiempo que subrayaba una diferencia entre los integrados y el resto de los negros. Como si se separaran, construyendo una negritud para unos pocos, a la manera de un linaje, una élite. En esta ficción elitista del soul se llegaba a los últimos peldaños, los más altos, del sueño estadounidense. Eran los elegidos, que desde la altura invitaban a subir, como *The Supremes* cuando cantaban *Up The Ladder to The roof* (1970): Ven conmigo / Y correremos por el cielo / E iluminaremos la noche / Oh, oh, oh, lo intentaré y te guiaré / hacia mejores tiempos y días más brillantes / No tengas miedo / Subí por la escalera hasta la terraza / Desde donde podemos ver mucho ver el cielo²⁴.

Con esas alturas alcanzadas y esos pasados revisitados, la ficción de élite promovía una imagen de separación y olvido. De hecho, a una metáfora de altura recurrió Martin Luther King cuando, por entonces, afirmó acusatoriamente que “Los negros acomodados y satisfechos consideran que

están por encima de la lucha”. En esa misma línea, en su canción *Deep in the heart of Harlem* (1963), Clyde McPhatter pintaba un cuadro dolido del barrio a través del relato de uno de sus habitantes. La canción, que no suele incluirse en los canon del soul con temáticas sociales, fue pionera en esa materia describiendo el deterioro familiar, residencial y laboral de los negros; como contrapunto fantaseado²⁵ de las duras realidades, el protagonista de la canción soñaba sueños de huida y aristocracia: “Si yo fuera rico, quizá me mudaría / Al campo, donde los niños puedan jugar”.

En efecto, las imágenes que transmitían estas ficciones aristocráticas aludían a la posibilidad de habitar una zona libre de tensiones sociales, preocupaciones económicas y prejuicios raciales, gracias a lo cual podían confesar “sus cosas favoritas”, que incluían cosas típicamente de élite, como ser capitán de un enorme yate (tal la tapa de *You Are my starship* (1976), de Norman Connors) o alojarse en casas quintas lujosas para disfrutar de vestidos de satén y ponies (*The Supremes, My Favorites Things*, 1965): Gotas de lluvia sobre las rosas y bigotes en los gatitos / pavas de cobre brillante y abrigados guantes de lana / Paquetes de papel marrón atados con cintas / Estas son algunas de mis cosas favoritas / Ponies color crema y estrudel de manzana / Campañillas en las puertas y cascabeles y escalopes con tallarines / El ganso salvaje que vuela con la luna en sus alas / Estas son algunas de mis cosas favoritas / Chicas en vestidos blancos y cintas de satén azul / Copos de nieve que se quedan en tu nariz y delineador de ojos /

²³ De ellas escribió Del Shields, vicepresidente de la *National Association of Radio Anouncers*: “si se las comparó con *The Supremes* lo cierto es que tienen un sonido puramente propio (...) una alegre oferta de exuberancia juvenil y talento, un concierto de lujosas canciones poéticas”. No por nada, el disco que Shields estaba reseñando llevaba por título “The elegant sound” (1966).

²⁴ La traducción de las letras de las canciones incluidas en este artículo han sido realizadas por mí.

²⁵ Simon Frith. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*; Buenos Aires, Padiós, 2014.

Inviernos plateados que se mezclan con la primavera / Estas son algunas de mis cosas favoritas.

En los años Setentas, las mencionadas *The Three Degrees* cultivaron una imagen sofisticada que transmitía menos un gusto por la paz rural que por la fama citadina con tonos de firmamento teatral. De hecho, estas chicas de Philadelphia, que se preguntaban angustiadas, entre violines y coros angelicales, cuándo volverían a ver a su enamorado (*When will I see you again?*, 1973), no sólo se mostraban en las producciones fotográficas como graciosas bostonianas anacrónicas sino, con mucha más frecuencia, levantando copas de champagne, bajo luces brillantes resaltadas, sentadas en cuartos de estilo francés y tratando de averiguar si el destino les tenía reservado el éxito económico, o al menos sus símbolos: “Oh, espejo mágico de mi vestidor / ¿Alcanzaré la cima? / ¿Llegaré allí pronto? / Oh, espejo mágico colgando de la pared / Los ves subir / Los ves caer / Sé que ahora me toca / Escucho al hombre que sintoniza / Esperemos ser una estrella mañana / Con mi nombre en las marquesinas / Todas las ovaciones / Ellos gritando mi nombre / Espejo mágico, ¿qué hay reservado para mí? / ¿Qué ves? / Joyas de fantasía pero quiero diamantes / Montones de montones de diamantes / Y en Broadway sé qué dirán / “Ahí va una estrella” / Y seré yo.

Esta imagen, bastante espectacular, del reconocimiento y la riqueza, junto a las que evocaban el mundo perdido de la aristocracia del XIX y las que aludían a los lujos de mitad de siglo XX de los barrios de ricos blancos de New York, Boston y de las ciudades pequeñas

de Massachusetts compartían un aura: el de un estado de excepción, de inocencia, de escenarios impensables para otros. Los aristócratas parecían estar por fuera del sufrimiento, haberlo olvidado a fuerza de poner en escena un sueño de distensión y huida. De esta manera, la visualidad soul reforzaba la idea de que la paleta emotiva era más amplia que la del desborde, eufórico o entristecedor, que incluía, como aquí, una agradable sensación de irresponsable beneplácito.

Invocando un imperativo que homologa la emoción soul a una supuesta hipersensibilidad negra, Neal critica estas representaciones y visualidades aristocráticas porque, a su juicio, resultaban “racialmente neutrales” en el sentido de las imágenes deseables (para él) de negritud; más aún, ligar la vida de los negros a la vida de blancos ricos colocaba a estos artistas en una posición “cipaya”, agentes de agresión y exponentes de la traición sufrida por “un alma negra auténtica”²⁶. Pero si se dejan de lado esas expectativas militantes respecto a lo que el soul y sus imágenes de negritud fueron, deberían haber sido o traicionaron, emerge que estas ficciones aristocráticas, aún si adaptacionistas, se mostraban como una deriva de la música negra que incorporó modelos racializados (y elitistas) de movilización social²⁷. Su impacto fue considerable: *The Supremes* fue durante

²⁶ Mark Anthony Neal. *What the music said: Black popular music and Black public culture*; New York, Routledge, 1999

²⁷ Deborah Whaley sostiene críticas similares a las expresadas aquí en relación a los trabajos de Neal en su artículo *The Neo-Soul Vibe and the Post-Modern Aesthetic: Black Popular Music and Culture for the Soul Babies of History* en *American Studies*. 43:3 (Fall 2002): 75-81

varios años el grupo negro más exitoso mercantilmente. La masividad, atractivo y reconocimiento en diversos sectores de la población negra fuerza a no repelerlos de los imaginarios sociales negros. Esas tapas y producciones fotográficas pobladas de alhajas, fracs, arañas de cristal, caballos de equitación, yates y paseos entre arboledas eran símbolos de cuán lejos y arriba se podía llegar, hasta tocar las fantasías con la punta de los dedos. La ficción élite del soul le cantó a, y puso en escena, imaginarios de felicidad ligados a la huida del mundo, el disfrute de riqueza y lujos. En ese sentido, procesó e inspiró deseos (y acciones) en millones de personas para las cuales, en su cotidianidad, lo más parecido a un traje de gala eran los vestidos de domingo de Iglesia.

Dandies y divas: la terrenalidad kitsch

Además del que presentaba lujos, anhelos de escape y la conquista simbólica de territorios ligados históricamente a los blancos, la música soul recorrió otros caminos estéticos. Uno de ellos tomó forma hacia los primeros años Sesentas, cuando aparecieron artistas que combinaban cierta sofisticación con una imagen más conectada al exceso, el lujo vulgar y la vida urbana contemporánea.

Fueron los dandies y las divas del Soul. Con ellos se reflataron y multiplicaron nomenclaturas del poder (algunas de las cuales ya habían sido utilizadas en la era del Jazz) para nombrar a los músicos que, en cierto momento y/o lugar, pasaban a reinar sobre el género, con la intención (publicitaria y comercial) de resaltar su condición de elegidos y sobresalientes. Ray Charles fue el

Sumo Sacerdote, James Brown, Otis Redding, Sam Cooke y Solomon Burke fueron, simultánea o sucesivamente, “The King of Soul”. Aretha Franklin fue su Reina, Gladys Knight la Emperatriz, Paul Williams (de The Temptations) fue Emperador, Marvin Gaye, El Príncipe, Isaac Hayes El Sultán y Al Green El Apóstol. Otros se repartieron títulos de variada procedencia y alcance: Patti Labelle fue Madrina; Nina Simone fue, además de Reina, Sacerdotisa Suprema, Candi Staton fue la Primera Dama del Soul sureño, Irma Thomas fue la Reina Soul de New Orleans. El inventario podría seguir pero lo importante es que esta proliferación de títulos, que podría imaginarse como una continuación de la ficción aristocrática, sintetizaba en cambio la tensión entre la atracción de la vida y el plano alejado, muchas veces solitario, que caracterizaba a las divas y los dandies. Mientras los elitistas negaban o no referían al pasado negro (como en la apropiación de Chandler y Three Degrees o en la sustracción de The Supremes), los dandies y las divas expresaban visualmente una movilidad social que conservaba raíces urbanas, populares o humildes.

Este aspecto tenía implicaciones que reforzaban la distancia con los aristócratas: la visualidad dandy/diva conservó un punto de *terrenalidad*: una referencia al pasado, al plebeyismo y sus experiencias, al erotismo, al mercado de consumo. Las gafas negras no solamente disimulaban la ceguera de Ray Charles sino que le daban un tono de hombre de calle, como las fotografías que lo muestran jugando al ajedrez mientras viaja en tren, sentado solo en la parte de atrás de un teatro o fumando, sonriente, en un balcón; lo mismo podría decirse de Al Green en la serie de

fotos que registró sus conciertos en los primeros años setentas en la cárcel de Lorton, Virginia, donde se lo ve rodeado de presos que se acercaron a abrazarlo, en una escena absolutamente relajada y festiva, impensable para otros artistas²⁸, y de Otis Redding, que demostraría en 1967 que no sólo había sido un verdadero granjero de Georgia sino que había conservado algunos de sus símbolos. Ese año, el video de su canción *Tramp* fue filmado en su propia granja, con Redding vestido con el clásico overall de jean de granjero, persiguiendo unas gallinas o subido a un tractor. Otras sesiones fotográficas lo mostraban deambulando por su campo, entre los maizales o fumando un cigarrillo, descalzo, junto a la vieja tumba de un caído en la Guerra por la Independencia.

Esa idea de terrenalidad estaba presente también, como trasfondo, en el cambio que *Marvin Gaye* atravesó en sus vestimentas y accesorios a finales de los años '60 cuando, cansado de su obsesión por ganar a la audiencia blanca, abandonó “para siempre la idea de vestirme con galera y bailar con un bastón (...) dejé de alisarme el pelo, quería un look más natural”²⁹. No casualmente Gaye indicaba, como problema, los mismos objetos que habían signado la imagen del *Duke of Earl* de *Gene Chandler*. Harto de esa visualidad aristocrática, que aún sin ser su único recurso era uno muy habitual, Gaye

migró hacia estéticas y atuendos difícilmente caracterizables como “naturales” pero ciertamente ubicados en un espectro heterogéneo que incluía trajes de colores, musculosas, chalecos de paño y gorros de lana, moños y camisas floreadas, zapatillas y zapatos. Se podía fotografiar delante de un impecable y costoso *Cadillac* blanco, conduciendo una pequeña motocicleta, en una casa de madera junto a un perro o, como en la contratapa de su obra cumbre, *What's going on?* (1971), parado bajo una lluvia intensa, cubierto con un piloto negro debajo del cual podía verse una corbata y una camisa amarillo oro. En esa imagen, a cargo de Tom Schlesinger y Curtis McNair, los diseñadores gráficos de *Motown*, se ve a Gaye en una plaza de juegos infantiles, junto a un tobogán, un pasamanos y dos triciclos. Todos vacíos. La escena formaba parte del concepto de un disco preocupado por las situaciones de deterioro económico y social en Estados Unidos (las lluvias que habían alejado a los niños de sus juegos, podría decirse), que no sólo colocó a Gaye entre los artistas soul de algún modo preocupados por la coyuntura sino también aportó a una visualidad en la que el dandy negro, antes que el aislamiento en las fantasías del confort aristocrático, expresaba una imbricación con el mundo de las mayorías, un juego entre ser único y cualquiera. Se podía ser (o, incluso, jugar a ser) rico o famoso sin por eso apelar a los valores, instituciones y espacios de sociabilidad blanca, se podía funcionar en dos mundos a la vez, el propio y el de las costumbres culturales de las mayorías negras. Se podía ser especial, pero entre la multitud, se podía ser culturalmente

²⁸ Viceversa, los lugares aristocráticos no solían ser amables con los dandies y las divas; allí donde *The Supremes* había triunfado en 1965, el aristocrático club newyorkino Copacabana, James Brown debió cancelar la mitad de los shows que tenía planeados en 1968, reconociendo con amargura que “el público no conectaba conmigo ni yo con él”.

²⁹ David Ritz. *Divided Soul: the life of Marvin Gaye*; New York, McGraw-Hill, 1985. p.42.

bilingüe.³⁰ En consonancia con su gran capacidad de hacer resonar y volver audible una negritud emotivamente compleja e individualizada, el dandismo/divismo soul se presentó como un punto de cruce entre lo popular -en el sentido de experiencia social mucho más que de procedencia- y la sofisticación.

En lugar de las fantasías migratorias, de ascenso y ascépticas de *The Supremes* y *Three Deegres* aquí podían verse otras cosas además de las vidas plácidas: las luchas, los dolores, los reenvíos a ciertos núcleos duros de la existencia de las mayorías negras, ilustrados en canciones como *Chain Gang* (1960), de Sam Cooke, *R.E.S.P.E.C.T.* (1967), de Aretha Franklin o *Inner City Blues* (1971), donde Marvin Gaye cantaba: Cohetes, lanzamientos a la luna / Gástenlo en quienes no tienen nada / Dinero, lo hacemos / Antes de ver como ustedes se lo llevan / Oh, me hace querer ritar / El modo en que hacen mi vida / Me hace querer gritar / El modo en que hacen mi vida / Esto no es vivir, no es vivir / No, nena, esto no es vivir / No, no, no.

Nada de yates, ponies ni sueños parisinos. En cambio, el dandismo/divismo soul parece haber producido una estética de ascenso social que no replicaba los estereotipos de riqueza blanca sino que mostraba una movilidad bajo propias condiciones. La visualidad dandy/diva construyó un estilo sin perder la mundanidad, un gesto que se convirtió en un sello de estos artistas y una de las principales razones por las que el

público los escuchaba, los seguía y les expresaba afecto, empapelando sus habitaciones, comprando los discos, escribiéndole cartas. El dandismo de David Ruffin lo demostraba. Flaco y alto, Ruffin fue un cantante enorme, cuyas maneras y atuendos definieron en buena medida al dandy de los setentas, con trajes de cortes inhabituales, gafas de marco grueso, anillos de oro y bastante cocaína. En su debut solista (tras haber sido expulsado de Temptations) en *Motown* en 1969, Ruffin presentó la canción *My whole world ended (the moment you left me)* vestido con un saco de terciopelo azul Francia y pantalones y zapatos blancos, arrodillado ante la cámara en un escenario absolutamente vacío excepto por la presencia del propio David, ese dandy solitario. En la tapa del single, Ruffin fue fotografiado portando sus tradicionales gafas y vistiendo una camisa de seda verde, con el gesto pensativo y triste del que ha sido abandonado sin que ello lograra alterar su preocupación por el estilo.

Por el lado de las mujeres, el divismo de *Laura Lee* hacía lo suyo. La cantante, reconocida por escribir letras que dentro de las clásicas temáticas amorosas marcaban posiciones de afirmación femeninas, aunque no feministas, cultivaba una imagen de mujer algo atormentada o solemne, que podía calzarse un vestido brillante, meterse dentro de una sandalias de cuero o parapetarse detrás de un escote muy abierto mientras sus peinados variaban hasta excentricidades como mezcla entre un alisado en la cabeza y rulos con volumen en las puntas con el que se mostraba hacia mediados de los setentas. Para la foto de tapa del disco que incluía su canción más famosa, *Women's Love Rights*

³⁰ Darrell Pinckney. *Big Changes in Black America?* en *The New York Review of Books* (24.05.2012) <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/may/24/big-changes-black-america/> Consultado en 11 de febrero de 2017.

(1974), Lee se cortó el pelo y se mostró sentada en un sillón con apoya brazos de madera tallada en una pequeña habitación que rebosaba de música (un piano, un gramófono y unas docenas de vinilos). El tono sepia reforzaba la opacidad mientras sus expresiones faciales daban la pauta de una mujer que había vivido, de unas experiencias de las que brotaba esa puesta en escena. Emulando a Ruffin, Lee miraba el piso con la habitual desazón del preocupado. Ese sillón era su trono, un trono cargado de pesadumbres pero, también, de placeres, como la música y estilo.

Quizá por estos motivos, mucho más que la ficción de élite, las representaciones de dandies y divas expresaban una negritud que mezclaba el consumo de bienes suntuarios con bienes de masas. La terrenalidad no se oponía a cierta sofisticación, de hecho parecía requerirla; sólo que, a diferencia del lujo aristocrático, los dandies y las divas encarnaban modos de vida negros que ligaron su visualidad cada vez más estrechamente a una exuberancia chillona, un inventario de objetos de procedencias heterogéneas y un sentido del gusto individual inédito. De los cuerpos masculinos colgaron relojes dorados, chales, pulseras, anillos, sombreros Panamá³¹ y plumas que artistas como Johnnie Taylor (que ostentaba el título de “Filósofo del Soul”), Bobby Womack, Darondo, Wilson Pickett y Joe Tex usaron hasta el cansancio combinando, en una muestra de una versatilidad estética notable, con trajes de terciopelo, sacos a lunares, camisas de jean, pantalones de cuero

ajustados, pañuelos al cuello. Los cuerpos femeninos, por su parte, vieron correr sobre sí batas, tules, telas floridas, sedas y zapatos de taco aguja y maquillajes acentuados. Deniece Williams, Margie Joseph, Carolyn Franklin (hermana menor de Aretha), Ann Peebles y Sylvia Robinson encarnaron un divismo que alimentó los feminismos negros contemporáneos, apuntaló un sentido de la hermandad y transformó la visibilidad social de las mujeres negras en Estados Unidos.³²

El impacto de estas figuras en las visualidades negras fue notable. Sobre su característica hiperexposición, James Brown daba justificativos político-raciales para la ostentación. Convencido de que su vida demostraba ejemplarmente que si se trabajaba duro era posible mejorar aseguraba que “siendo muy poco usual ver a un hombre negro en un Rolls-Royce, lo tengo, como muchas otras cosas, porque hace feliz a mi gente verme con él”³³. Este extraño “altruismo” se repetía al infinito en imágenes donde el Padrino del Soul aparecía en posesión de grandes cosas como casas, aviones y estudios de grabación pero también de minucias como trofeos, pañuelos de seda, coronas de plástico, anillos, gafas de obreros industriales.

Marvin Gaye también aportó exuberancia. Cuando Ben Fong-Torres, periodista de Rolling Stone, lo entrevistó en su casa de Los Ángeles en 1972 lo primero que atrajo su atención fue que “todo el mobiliario era

³¹ Ecuatoriano en su origen, el sombrero Panamá recibe su nombre del hecho de que fue la apertura del canal el que dio inicio a su comercialización en Estados Unidos.

³² Ruth Feldstein. *How It Feels To Be Free. Black Women Entertainers And The Civil Rights Movement*; New York, Oxford UP, 2013.

³³ Mel Ziegler. James Brown sells his soul en *The Miami Herald*, 18.8.1968, p.23

dorado”³⁴. La arquitectura y decoración de dandies y divas quedó plasmada en las tapas de cientos de discos: *I'm still in love with you* (1972), de Al Green; *America, Wake Up* (1974), de Paul Humphrey; *Music Maximum* (1976), de The Main Ingredient, entre tantas otras, mostraban a los músicos posando en entornos rodeados de columnas griegas, monumentos, autos extraños, helechos y espejos. En *Out here on my own* (1973), Lamont Dozier fue fotografiado por Chris Calls vestido completamente de cuero beige, tirado en el piso, acompañado sólo por una lámpara de pie -pintada, también, en tonos beige- y un pequeño almohadón circular. No terminaba de quedar claro si yacía sensualmente, sufría una depresión o había tenido una larga y agitada noche pero el cuadro estaba signado por un glamour popular que combinaba cierta figura obrera o, mejor, urbana con un ligero distanciamiento del mundo.³⁵

Con sus cueros beige, Dozier ilustraba un proceso muy característico de los dandies y las divas del soul. En efecto, las visualidades ligadas a los consumos suntuarios y de masas desembocaron en lo que podría denominarse *una negritud kitsch*. Muy precoz, el cantante *Prince La La* (cuyo nombre real era Lawrence Nelson) posó en 1962 vestido con un atuendo que evocaba un príncipe africano mientras dos mujeres vestidas con telas *animal print* y sombreros de reyes africanos lo cortejaban. Las invocaciones felinas también estuvieron presentes en una célebre sesión fotográfica en la cual Nina Simone,

munida de un larguísimo vestido de seda rojo y un turbante dorado (como el living de Marvin Gaye) que hacía juego con los zapatos de taco, posó junto a su gato negro, sentada en una silla de metal también dorada o echada sobre alfombras mullidas y sillones de estilo y de diseño contemporáneo. Ese mismo sentido destilaban las visualidades de Isaac Hayes hacia mediados de los años setentas, teñidas de una potencia estética única: Hayes podía aparecer vestido, al estilo cantante romántico, con una bata a rayas blancas y negras, teléfono en mano, en una habitación empapelada -también- a rayas blancas y negras; o bien en un escenario, tocando el piano, de perfil y con el torso desnudo, vistiendo tan sólo un pantalón rojo, gafas de sol y unas cadenas de oro alrededor de su cuerpo. Iba y venía de una imagen de esclavo fuerte y viril a la de empresario moderno o millonario excéntrico.

Otros artistas (*Sam Cooke, Dramatics, Sylvia Robinson, Stylistcs*) regaban las tapas de sus discos y producciones promocionales con todo tipo de objetos y accesorios que simbolizaran la posibilidad infinita de consumos suntuarios y masivos: champagnes, acolchados dorados y rojos, estatuas africanas, arreglos florales, piezas de porcelana china, botellas de vino, copas tiradas en el piso, rosas con dedicatorias. La paleta de colores incluía los fucsias más chillones, los rojos intensos y una pasión por todos los matices del marrón. El inventario de elementos podría no detenerse jamás; pero lo que tenían en común estas imágenes era el hecho de evocar una modernidad y una sofisticación muy particulares, hecha de fuerzas contemporáneas y antiguas, de telas orientales y ademanes africanos, de aldea

³⁴ Ben Fong-Torres, B. *Honor Thy Brother-In-Law...* op.cit. p.2

³⁵ Robin Kelley. *Yo' mama's disfunkcional! Fighting the culture wars in urban America*; Boston, Beacon Press, 1997.

tribal y vida cosmopolita. Ese juego entre lo suntuario y lo masivo, entre la terrenalidad y la altura de una fama, estuvo en el corazón de las visualidades del dandismo/divismo soul. Lejos tanto de la sofisticación afín a la alta burguesía blanca de los aristócratas como de las estéticas de clase media y obreras (que veremos a continuación), los dandies y las divas parecían desviarse del estándar de estrella y, por ello mismo, fueron responsables de construir un nuevo estándar. Soportes de una visualidad negra cuyas formas instituyeron, funcionaron como modelos, no tanto de éxito como de una cierta “realización” que expresaba nociones de ascenso social de muy difícil traducción a la lengua de la integración cultural en términos blancos. Al encarnar una estética que parecía más bien una materia plástica moldeable expresaron una negritud capaz de inventar sus propios patrones de estilo, uso y consumo. Nada de esto había tenido lugar en el blues, el gospel o el r&b de las décadas anteriores. Ni siquiera en los crooners de los sesentas, al estilo Sammy Davis Jr. En ese sentido, los dandies y las divas produjeron una bifurcación cultural de gran impacto en las representaciones visuales y las imágenes de negritud disponibles al articular consumo y ostentación en un lujo vulgar, tallado a base de roces urbanos que los referían una y otra vez, de un modo ligeramente indirecto, al mundo de la mayoría de la población negra. Fueron, bajos sus criterios, populares.

La clase media: casa, cálculo y serenidad

La emergencia de una numerosa clase media negra fue un elemento distintivo del período que resonó en la nueva música popular

negra. En ese sentido, mientras la ficción elitista configuró una visualidad en las que el lujo y la huida funcionaron como realidades anheladas y los dandies y divas cultivaron imágenes donde el consumo aparecía como una forma de hedonismo, afirmación y orgullo que no dejaba de referir a la cultura popular y urbana de la mayoría de la población negra, otras imágenes de negritud soul tenían más cercanía con la vida de las clases medias y trabajadoras negras, siendo lugar de resonancia de un costado no glamoroso que al presentar imágenes de la vida doméstica, declinaciones de una ética protestante y una individualidad sensual y reflexiva ligada a cierto uso del tiempo libre, volvió audibles cambios sociales y culturales que estaban diversificando las imágenes de clase media negra.

Las *estéticas de la vida doméstica*, por ejemplo, caracterizaron a los hombres del soul que vestían chalecos, corbatas y sacos, cardigans y zapatos, y que bien podían ilustrar la vida de un negro obrero de cuello blanco o profesional (abogado, médico, comerciante), cuya imagen se volvió cada vez más visible en detrimento del riguroso saco y la omnipresente corbata, uniforme de un ejército de hombres que tuvo exponentes en el soul (Ray Charles, Sam & Dave, Major Lance, el primer Marvin Gaye) pero cuyo período dorado se vinculaba a las décadas anteriores, las del *doo wop* y el *r&b*. Esa domesticidad se espejaba en mujeres que asumían estéticas de amas de casa y señoras. Muchas cantantes de soul se inscribieron en esta imagen de mujeres que combinaban muchos de los estereotipos femeninos dominantes por entonces: madres, esposas, hacendosas, “respetables”. Podía expresarse

en una imagen como la de Barbara McNair durante una presentación televisiva de su éxito *You gonna love my baby* (1965), cuando se calzó un largo vestido tubo negro con un volado blanco que arrastraba una reminiscencia cuáquera, de ciudad chica. Podía, también, y esta era su forma predominante, construir la imagen de una vida hogareña, de ama de casa moderna (es decir, del siglo XX), como la serie de fotografías de Anna King (corista de James Brown) en su disco *Back to Soul* (1964) o las numerosas tapas de grupos femeninos que bien podrían sintetizarse en la descripción de la de *He's so fine* (1963), de *Chiffons*. En ella, el cuarteto femenino encarnaba la imagen de ama de casa de clase media negra. Sus largos vestidos negros les cubrían las piernas hasta las rodillas y los brazos hasta los codos, sus cuellos estaban adornados con unos collares de perlas rojas que hacían juego con los zapatos. La homogeneidad de sus ropas se complementaba con la simetría de su disposición en el espacio y un gesto idéntico para las cuatro: mano izquierda ligeramente alzada mientras la derecha colgaba a un costado y las caras sonrientes. Vestuarios como éstos evidencian que, contra las críticas nacionalistas culturales frecuentes, el soul estuvo lejos de propagar exclusivamente ficciones aristocráticas o de clases negras acomodadas como tampoco fue la estética del activismo político.³⁶

Esas visualidades parecían transmitir imágenes de, o esperanzas por, un orden familiar nuclear típico, menos alterado que el que solían experimentar en concreto la

³⁶ Rickey Vincent. *Funk. The music, the people, and the rhythm of the One*; New York, St Martin's Griffin, 1995.

mayoría de los negros y afín a los estereotipos de la clase media burguesa blanca³⁷. Si *Yes, I'm ready*, de Barbara Mason (1965), era un alegato casi grotesco de la inocencia y castidad de una mujer dispuesta a aprender “lo que su hombre necesitara de ella”, *Chapel of Love*, de The Crystals (1958), con sus tonos doo wop y de primer soul pop, festejaba el matrimonio: Yendo a la capilla, nos vamos a casar / Vaya, realmente te amo y nos vamos a casar / Yendo a la capilla del amor / La primavera está aquí, el cielo es azul, whoa oh oh / Los pájaros cantan como si supieran / Hoy es el día en que diremos “Sí, quiero” / Y nunca más estaremos solos porque estamos / Yendo a la capilla y nos vamos a casar.

Esos imaginarios familiares y domésticos se ampliaban hasta alcanzar las residencias. Las visualidades del soul mostraron una y otra vez casas, departamentos, interiores, retiros, refugios y lugares de residencia y esparcimiento. Dotados de artefactos y mobiliarios más funcionales que lujosos u ornamentados, esos sitios no eran como el living dorado de Marvin Gaye o las selvas de objetos de las divas del soul sino que hablaban de *una clase media negra más cómoda que acomodada*, más sobria que

³⁷ Vale tener en cuenta que, entre 1950 y 1973 el porcentaje de familias negras con una mujer al mando pasó de 17 a 32% (el dato ha sido extraído de Robert Zieger. *For Jobs And Freedom: Race And Labor In America Since 1865*; Lexington, UP Of Kentucky, 2007). Al tiempo que esta condición alimentó la verdad y el mito de la especial potencia de las mujeres negras (que el feminismo de los setentas afirmará como una virtud imitable) también llevó al camino de los dilemas respecto a los modelos de familia. Desde este punto de vista, el soul con imágenes de clase media parece haber estado del lado de este dilema, mientras las divas se acercaron mucho más al festejo de la mujer independiente, poderosa.

kitsch. Esa era la sensación que emanaba de la tapa que Loring Eutemey diseñó para de *Sweet Soul Music* (1967), de Arthur Conley, en la que podía verse a una chica recostada confortablemente sobre un sillón de paño verde de dos cuerpos, y de la de Johnny "Guitar" Watson para su disco *Blues Soul* (1963). En esa tapa, el cantante y guitarrista aparecía sentado, junto a una estatua femenina blanca, en el alfeizar de una chimenea construida con ladrillos vistos. Vestido de traje y corbata, el pelo alisado y anillo en el anular, Watson miraba seriamente a la cámara mientras movía una pieza en un tablero de ajedrez que estaba a su lado. El juego, empezado, lo tenía, quizá previsiblemente, moviendo las negras. Tal vez aludía al juego de política racial en curso, tal vez demostraba que un hombre negro era capaz no sólo de conseguirse una casa confortable sino de trazar estrategias y movimientos y, sobre todo, de llevar adelante operaciones intelectuales complejas. O, tal vez, simplemente evocaba una escena lúdica en un contexto doméstico. Estas fotografías de escenas hogareñas confortables transmitían impresiones de seguridad, tranquilidad y confort ligadas a lo doméstico y lo familiar. De allí que la impresión general fuera la de una "llamativa serenidad".³⁸

No obstante, la serenidad parecía tener lugar no sólo en el contexto hogareño, sino también en otro sitio: el trabajo. En efecto, estos fueron años de una renovación (parcial, por supuesto) de las oportunidades laborales para la población afroamericana. Producto de las presiones y exigencias de los movimientos sociales y políticos negros,

fueron promulgadas leyes de promoción del empleo equitativo y la igualdad de acceso. Como consecuencia de esas novedades (y de la formación educativa) muchos negros alcanzaron puestos medios en los sectores de servicios.³⁹ Estos obreros de cuello blanco encontraron inscripción, en las representaciones del soul, en una declinación de tipo oficinista y/o empresarial que proveyó sentidos e imágenes en relación a esa seguridad laboral. Un aspecto, por lo demás, que marcaba una clara distancia respecto al blues y sus poéticas de la desocupación y el padecer del trabajo.

Hombres y mujeres con expresiones serias o sonrisas leves, llevando trajes y vestidos que invocaban a jóvenes promesas de alguna empresa, creativos publicitarios o pequeños empresarios de buen pasar como en las fotos de *The Chairmen of the Board*, *Jimmy Briscoe and the Beavers* y *Eddie Kendricks*. Todos ellos se fotografiaban en mesas de ejecutivos, caminando entre los rascacielos newyorkinos bajo la mirada de las sedes de las grandes corporaciones económicas, mostrando billetes de dólar o sonrientes, con las manos en los bolsillos del saco, expresando la participación negra (o su anhelo) en esas instancias laborales y económicas.

No era la ostentación de dandies y divas ni el disfrute aristocrático del lujo o la fama, ambos más bien ociosos, sino el acto riguroso de búsqueda de la acumulación dineraria. La tapa de *Ebony* de julio de 1975 mostraba a los recientemente reagrupados *The Temptations* detrás de grandes edificios de oficinas, construyendo una imagen del soul,

³⁸ Michael McCollom. *The Way We Wore: Black Style Then*; New York, Glitterati Incorporated, 2006.

³⁹ Robert Zieger. *For Jobs And Freedom... op.cit.*

por así decir, “neoliberal”. En honor al dinero, los integrantes de *The Billion Dollar Band*, por ejemplo, decidieron, para su disco de 1978, enmarcarse bajo el típico membrete y tipografía que caracteriza a los billetes estadounidenses, elevando los signos de su posesión hasta poner al billete mismo en el centro del escenario visual. Invocaban, por lo demás, una de las imágenes más recurrentes del “sueño estadounidense” y del “modo de vida estadounidense”: el del individuo autosuficiente y seguro de sí. En ese sentido, al diseñar vidas ordenadas por el trabajo, la familia y la inclinación hacia la acumulación monetaria ciertas visualidades de clase media del soul fueron, por así decir, una *estética de la ética protestante*.

Estas representaciones de clase media negra mostraban, por un lado, que las ilusiones de cierto adaptacionismo persistían en las músicas negras mucho más de lo que algunos estaban dispuestos a reconocer, en tanto la integración de una parte de la población negra a los sectores de ingresos medios no cesó de provocar adaptaciones y mimesis culturales y de sociabilidad inspiradas en formas y expectativas de la clase media blanca.⁴⁰ En lugar de leerlas como traiciones a la negritud no habría que desestimar el componente perturbador: las tapas de discos, fotorreportajes y otras imágenes que ligaban el soul a unas representaciones de clase media no calzaban con los supuestos de incapacidad social y, por tanto, de ascenso social que el discurso racista imputaba a negros y negras y que la estructura económica se encargaba de reproducir. De

esa manera, la puesta en escena de imaginarios de una clase media negra adaptada, aparecía como un juego ambivalente e irresuelto entre subordinación cultural y económica y afirmación racial.

En ese sentido, así como el hogar, la familia y el dinero aparecieron como ítems recurrentes en las visualidades de clase media del soul, también otros valores sociales, como la independencia individual y el tiempo libre, conformaron significaciones que la música negra proveyó como componentes de su bagaje visual. Las alusiones aquí no focalizaban en el conservadurismo familiar y doméstico ni en un momento económicamente productivo sino en momentos más introspectivos o distendidos. En efecto, bastante lejos de las figuras de la vida doméstica conservadora y la estructura familiar estaba, por ejemplo, la foto de tapa del disco de Freddie Scott de 1967 *Are lonely for me?*, en la cual el propio Freddie posaba junto a una mujer sentada detrás suyo. Ambos serios, vistiendo camperas y sweaters, miraban a la cámara con rostros adustos, menos serenos que pensativos, como si estuvieran tocando un problema que requería concentración y atención, abriendo una intimidad.

A distancia también de los imaginarios familiares y cerca de un espíritu simultáneamente sensual y reflexivo se inscribían las imágenes de mujeres independientes, portadoras de un semblante de gran ciudad, como las que representaban Dee Dee Sharp, Patti Austin -que sonreía desde la tapa de *Leave a little love* (1966) con un corte de pelo cuidado y un sencillo sweater verde limón- y Genie Brown, quien

⁴⁰Eric Gonzaba. *You Can't Hurry Soul: Redefining Integration Politics of Martin, Malcolm, and the Supremes*, en *Valley Humanities Review Spring 2012*.

desde la tapa de su disco *A woman alone* (1973) proyectaba una imagen despojada y digna. Contra un fondo blanco, sentada en una silla de madera con el apoya brazos apenas resquebrajado, llevaba un vestido blanco sencillo hasta la exageración interrumpido sólo por un crucifijo dorado: una mujer sola, seria, cuyos únicos lujos eran unos aros plateados, enormes, que casi rozaban sus hombros y un anillo que bien podría haber sido de diamantes pero que el entorno ponía seriamente en duda. En esa misma línea de mujeres que aparecían retratadas en situaciones reflexivas estaba la tapa y contratapa del disco de la cantante *Alice Clark* que llevaba su nombre, editado por el sello Mainstream de New York en 1972. De un lado, Alice había sido fotografiada con los ojos cerrados y con auriculares puestos, en plena instancia de grabación; del otro, sus manos entrelazadas y apoyadas contra el mentón, seria y pensativa.

En ese sentido, las representaciones del soul tramitaron un rasgo no menor para un imaginario de clase media: un uso ocioso, distendido o productivo del tiempo libre. Lo vimos en Johnny Watson y su ajedrez; podía verse también en la extrañísima tapa de *Doin' it right...* (1973) un disco soul con toques funky de Mike James Kirkland. Una serie de tres fotografías de interior, donde Mike pasaba de la sonrisa a la carcajada abierta, se complementaba con otra secuencia de seis en las que se lo veía bajo un cielo azul, saltando una verja blanca, admirando unas flores rosas. Todo con el mar como paisaje de fondo. Igual de distendido y austero era el disfrute del tiempo libre que presentaban las sesiones fotográficas del trío de baladas *Delfonics* para su single *La La Means I love*

You (1968), las de James Brown para *Soul on top* (1970) y las de los cuartetos *Soul Children* y *Stylistics* para su disco homónimo 1970 y 1971, respectivamente. En esas tapas los artistas posaban tirados sobre el pasto de un parque, apoyados en un banco de plaza o sentados en círculo en una zona de altos juncos. Vestidos con jeans por encima de los tobillos, camisas de colores o camperas de cuero y poleras de lana, las fotos los muestran sonrientes y relajados o pensativos, mirando algo por fuera del cuadro, disfrutando de un sol invernal. Hombres y mujeres sencillos tomándose un momento para descansar y pensar. Por su parte, Willie Hutch, en cambio, decidió invocar la mesura de un festejo de clase media negra en *Havin' a house party* (1977) con una foto en la que unas pocas personas (presumiblemente parejas heterosexuales) ocupan una sala de paredes pintadas de un blanco inmaculado, conversando y sonriendo recostadas en sillones mullidos mientras blanden copas con diferentes bebidas. Esta imagen, de paso, conectaba la fiesta privada y la casa, el espacio hogareño como espacio de ocio.

Ese tiempo libre bien podía ser un intervalo entre ocupaciones (lejos de las imposiciones del desempleo obrero como del *continuum* ocioso de la aristocracia) pero también podría pensarse como la continuidad de un vínculo austero con el mundo (lejos, en este sentido, del hedonismo de divas y dandies e, incluso, de las representaciones ligadas al dinero de la propia clase media). En ese sentido, la afirmación individual no tenía por qué expresarse bajo la forma de la familia constituida o el relativo éxito económico: podía tener también la forma de

conversaciones tranquilas, dolores reflexionados, recogimientos, silencios.

Tomadas en conjunto, estas representaciones de las negritudes de clase media alejan al soul, no sólo de las ya cuestionadas valoraciones en términos de política racial revolucionaria sino también de las interpretaciones que lo resaltan como una música portadora de estéticas rústicas, sexuales, lujuriosas.⁴¹ A veces, como se deduce de las imágenes familiares y domésticas, ni siquiera le interesaba una visualidad erotizada. Todas ellas refutaban el imperativo de que el soul “debía” ser una música cruda y, en consecuencia, acuñar una exposición emotiva descontrolada.⁴² Por el contrario, estas imágenes del soul están mucho más cerca del autocontrol. Desde sus visualidades, estos artistas indicaban que la expresión de emociones no estaba fatalmente condenada al desborde.

Obreros: entre la transición y el orgullo

Si se considera que la mayoría de la población afroamericana integraba los sectores obreros de la sociedad estadounidense es de esperar que ciertos patrones estéticos del soul estuvieran vinculados más directamente a la vida cotidiana de esas mayorías. A distancia de las “vidas excepcionales” que transmitían las imágenes de aristócratas, dandies y divas y mucho más cerca de las visualidades de clase media, las representaciones obreras

tramaron un vínculo donde lo real sociológico se instalaba visualmente para producir un *efecto de proximidad* entre artistas y público.⁴³ En términos temáticos, los dos rasgos más recurrentes de las representaciones del soul obrero fueron la exposición de la explotación económica y el ensalzamiento de una dignidad obrera negra.

En uno de los primeros lanzamientos del sello *Motown*, el cantante Barret Strong prolongaba un poco las estéticas del *rhythm & blues* más obrero del cincuentas, llevando unos pantalones de vestir dos talles por encima del que le correspondía por tamaño. A diferencia del festejo de las riquezas obtenidas, los lujos disfrutados y la acumulación de ciertas sumas de dinero, Strong presentaba el dilema de la pobreza. Cercenando la casi omnipresencia de las letras de amor en el género, el cantante reclamaba en su canción *Money (That's what I want)* (1960): Las mejores cosas de la vida son gratis / Pero podés dárselas a las aves y las abejas / Necesito dinero (eso es lo que quiero) / Eso es lo que quiero (eso es lo que quiero) / Tu amor me hace estremecer / Pero tu amor no paga mis cuentas / Necesito dinero (eso es lo que quiero).

Lejos quedaban en esta canción los paseos en pony por la campaña de *The Supremes*, el Roll Royce y los pequeños objetos de *James Brown*, las botellas de champagnes de Sam Cooke y los entornos cómodos de Arthur Conley. También quedaban lejos el ocio relajado y la introspección: lo que se oye es una queja y una demanda de los pobres, aunque el pedido (“un montón de dinero”)

⁴¹ Nelson George. *The Death of Rhythm & Blues*, New York, Pantheon Books, 1988.

⁴² Charles Banner-Haley. *The fruits of integration: Black middle-class ideology and culture, 1960-1990*, Jackson, UP of Mississippi, 1994.

⁴³ Simon Frith. *Ritos de la interpretación...op.cit.*

fuera más allá del reino de la necesidad para entrar en el de los deseos de consumo.

Por esos mismos años, Lee Dorsey, oriundo de New Orleans, aparecía en las fotos de sus discos y en los periódicos apuntando con un arma, vestido con un overall de metalmecánico, entre autos desarmados y engrasados, o sentado sobre un árbol, con gafas, una camisa floreada ligera y sombrero, tópicos visuales de la cultura obrera negra (especialmente del sur). No es casual que su tema más reconocido haya sido *Working in a coal mine* (1967), una canción con un bajo avasallante, voces armonizadas, partes recitadas y un tono tan sureño como la ciudad en la que había sido creada. La letra era una queja sobre la dureza del trabajo minero (algo que, vale aclarar, Dorsey nunca experimentó) que, de paso, ponía a la diversión y el ocio en el mundo de los imposibles: Cinco en punto de la mañana / Ya estoy listo y en camino / Señor, estoy tan cansado / ¿Cuánto durará esto? / Tengo turno esta mañana / Oh, estoy yendo a la mina, a la mina / Pero cuando el sábado llega / Estoy demasiado cansado para divertirme (demasiado cansado para divertirme).

Quejas y demandas de ese estilo se encontraban también en *Staples Singers*, una banda que primero fue grupo de gospel y, luego, de soul. El cuarteto (integrado por Pops Staples y sus tres hijas Mavis, Yvonne y Cleotha) combinaba una estética de familia trabajadora con momentos algo más sofisticados que permitirían incluirlos también en el linaje de dandies y divas. Si, como expuse anteriormente, la estética dandy/diva se caracterizaba por combinar la terrenalidad con una visualidad kitsch en un

juego de coqueteo a distancia con lo plebeyo, *Staples Singers* encarnaba la dirección contraria, aquella que podía tener relámpagos de vida lujosa pero que, a la larga, sabía que el hogar de siempre era el lugar propio y el destino. La letra de *When We Will Be paid* (1971) dejaba claro ese orden de prioridades en el que la larga y sufrida historia del trabajador negro tenía un lugar protagónico: ¿Cuándo nos pagarán por el trabajo que hemos hecho? / Hemos trabajado en este país / de costa a costa / Nuestras mujeres cocinan toda nuestra comida / Y lavan todas nuestras ropas / Recolectamos algodón y pusimos los rieles del tren / Hemos trabajado hasta despellejarnos las manos en tus carpinterías / ¿Cuándo nos pagarán por el trabajo que hemos hecho? / Combatimos en tus guerras, en todas las tierras / Para mantener libre a este país, a todos ustedes / Para las mujeres, los niños y los hombres / Para cada vez que pedimos que nos paguen o un préstamo / es cuando todo parece arruinarse / Hemos sido golpeados, insultados, baleados, apedreados / Cada vez que hacemos lo correcto, alguien dice que estamos equivocados / ¿Cuándo nos pagarán por el trabajo que hemos hecho?

La injusticia ejercida sobre el trabajo y los trabajadores negros, la falta de pago tanto como la falta de reconocimiento social asumían, así, un papel central en el soul. No obstante, esa dimensión no era absolutamente novedosa: el blues había estado cantando sobre la pobreza y las miserias durante casi medio siglo. Lo novedoso era el tono y (como en otras zonas de la música popular negra del momento) la frontalidad y las estéticas visuales que se

construían alrededor, mucho menos apáticas, nostálgicas o derrotadas que las del blues.⁴⁴

Al respecto, James Milton Campbell, conocido como Little Milton, podría ser presentado como la encarnación de ese alejamiento del blues y el abrazo del soul en términos de una nueva visualidad obrera. Es que Milton, guitarrista y vocalista, había tocado *blues* y *r&b* durante los años Cincuenta. Lo hizo hasta 1962, cuando decidió abandonar la música. El alejamiento, no obstante, duró poco: volvió en 1965, renovado, con el hit *We gonna make it*, que dio inicio a su trayectoria soul. La canción, una suerte de himno a la firmeza, vendió millones. Para la tapa del single, Milton fue retratado en primer plano. Su rostro, con el ceño fruncido y la mirada baja, expresaba concentración y preocupación. Los dedos de las manos contorsionados, como si quisieran atrapar algo invisible. La contratapa podía leerse como una resolución positiva del drama: lo mostraba con una mujer, abrazados y felices. Ambos daban una imagen fuertemente obrera: vestido floreado y una sencilla remera verde para ella mientras él llevaba una camisa blanca y un saco marrón, también muy simples. La canción, junto a *Deep in Harlem* (1963) o *A Change is gonna come* (1964), estuvo entre las primeras en instalar algún tipo de comentario social en el *soul*, un rasgo poético que en los años siguientes adquirió algo más de presencia. La letra hablaba tanto del entusiasmo incondicional de los enamorados como de las difíciles condiciones económicas de las mayorías negras: Puede que no tengamos un centavo para pagar el alquiler /

pero lo vamos a lograr, sé que lo lograremos / Puede que tengamos que comer porotos todos los días / pero lo vamos a lograr, sé que lo haremos / Y si es difícil encontrar un trabajo / Y tenemos que quedarnos en la asistencia social / Tengo tu amor y sabes que tenéis el mío / Así que lo vamos a lograr, sé que lo haremos / Puede que no tengamos una casa que podamos llamar nuestra / Pero vamos a lograrlo, sé que lo haremos / Puede que tengamos que pelear en soledad contra dificultades / Pero vamos a lograrlo, sé que lo haremos / Porque estar juntos trae tranquilidad / No podemos estar para abajo todo el tiempo / Tengo tu amor y sabes que tenéis el mío / Así que vamos a lograr, sé que lo haremos.

En esas fotografías y en sus apariciones televisivas, Milton ilustraba el hecho de que si bien no todos los músicos huían de las imágenes proletarias como si éstas fueran un estigma o una condena, algunos músicos construían una estética obrera, por así decir, “de transición”. La condición obrera era un pasaje a una mejor situación económica, el barrio segregado y la pobreza no aparecían como una prisión sino como una zona de paso.⁴⁵ En cambio, artistas como Richard “Groove” Holmes, Joe Simon, Hal Frazier y Jimmy Holiday se fotografiaban en diversas escenas que referían al mundo proletario en un tono de orgullo e identidad que parecía intemporal o inmodificable, vistiendo camisas de trabajo (industrial pero también de servicios, como los trabajadores de una estación de servicio), fumando, mostrando sus manos ajadas o en escenarios fabriles, rodeados de maquinarias, galpones y herramientas. Lo mismo valía para *Fame*

⁴⁴ Richard Middleton. *Voicing the popular. On the subjects of popular music*; London, Routledge, 2006

⁴⁵ Robert Zieger. *For Jobs And Freedom...op.cit.*

Gang, la banda sesionista del sello Muscle Shoals de Alabama, que aprovechó su disco *Solid Gold from Muscle Shoals* (1969) para armar una suerte de álbum fotográfico que los mostraba sonrientes, caminando por calles de tierra, posando debajo de un tanque de agua comunitario, como una cuadrilla de trabajo.

Estas figuras del trabajo y el esfuerzo no vehiculizaban lamentos por la propia condición sino, por lo contrario, afirmación y orgullo, tal como se podía deducir también de la sesión fotográfica que Eddie Floyd produjo para la tapa de su disco *Down to Earth* (1971). Desplegando una estética obrera con tonos country, vestido de pies a cabeza con telas de jean, la tapa mostraba al vocalista arrodillado y sonriente en un lugar que no parecía merecer ese gesto (una suerte de camino embarrado con un gran charco de agua); en la contratapa, Eddie estaba apoyado contra una pared, en plena noche, con un gesto sereno y seguro que parecía convertir en un acto de dignidad el hecho de “bajar a la tierra”, tomando la dirección opuesta de las escaleras ascendentes de *The Supremes*. También *The Impressions* exploraron esta línea de dignidad obrera y popular, posando frente a una pared agujereada para la tapa de *Times Have Changed* (1972) y, al año siguiente, fotografiándose con la ropas y los zapatos rotos, tirados en el piso y apoyados contra la pared en una calle sucia, seguramente de Chicago. A la izquierda arriba, el título del disco anunciaba: *Finally Got Myself Together* (1973), dando la incómoda impresión de que la pobreza urbana era el destino insuperable (y, por ello, una identidad) de los negros estadounidenses.

También las mujeres instalaron una imagen obrera y popular en el soul. La graciosa tapa de *Nutbush City Limits* (1973), diseñada por Lloyd Ziff, mostraba un dibujo de Tina Turner (salvo su rostro, que era real) peleando contra una camioneta destartada en un contexto de granja del sur. La canción tenía una incisión rockera -típica de muchas canciones de Turner-, una estructura rítmica que acentuaba los cuatro golpes del compás y arreglos de guitarra filosas sobre las cuales la voz terriblemente cruda y tensa describía su ciudad natal: la pequeñísima Nutbush, en Tennessee, un páramo sencillo y monótono de menos de mil habitantes que, sin embargo, despertaba en Tina Turner un amor por su terruño: Una iglesia, un local de alcoholes / una escuela, una letrina / en el número diecinueve de la autopista / La gente mantiene la ciudad limpia / La llaman / Nutbush, Oh, Nutbush / La llaman Nutbush, límite urbano / El límite de velocidad era cuarenta / no se permitían las motocicletas / Vas al bar el viernes / Vas a la iglesia el domingo / La llaman / Nutbush, Oh, Nutbush / La llaman Nutbush, límite urbano / Vas al campo los días laborales / hacés un picnic el día del Trabajo / Vas a la ciudad el sábado / Pero vas a la iglesia cada domingo.

Con un entorno y connotaciones más urbanas, Etta James, proveniente de una familia desmembrada, violenta y pobre de Los Ángeles, podía ser vista y escuchada cantando *I believe* (1966) en el programa televisivo *The !!! Beat* con un vestido entero negro y un cardigan marrón que la asemejaban a una trabajadora recién salida de su empleo en una fábrica⁴⁶, una apariencia

⁴⁶ Remarcando la versatilidad y artificio de las estéticas visuales, en ese mismo programa Etta James cantó *Only*

similar a la que transmitía Baby Washington, cuyo rostro sonriente en primer plano posaba para la tapa de *That's how heart aches are made* (1963) contra una pared ladrillos de una fábrica⁴⁷. Igual de sonrientes, los cinco integrantes de *The Trammps* se subieron a un oxidado vagón de carga en *Zing* (1975), un título de connotaciones claramente industriales, con sus camisas de jeans y sus botas de cuero, disseminando una imagen alejada del lujo, lo kitsch y la austeridad, y conectando, como Milton, James Floyd, al soul con un lado urbano y proletario que destilaba dignidad y orgullo.

Conclusión

La investigación de las visualidades gestadas en el soul durante los años sesentas y setentas mostró cómo alimentaron posibilidades de identificación, ya sea con mundos vividos como con mundo deseados e impactaron en la definición de las significaciones en torno a la condición negra. Yendo de figuras proletarias a narrativas de ascenso de clase media, pasando por hedonismos, divismos y aristocratismos, el soul renovó las estéticas visuales disponibles para los afroamericanos. Proveyendo, o reforzando, ideales e identificaciones a través tanto de modelos glamorosos *como* obreros, austeros *como* exuberantes y cuestionando los estereotipos que homogeneizaban la experiencia negra, el género expresó e incidió en la configuración de

time will tell me, con un blusa plateada y guantes de seda negra mucho más aristocráticos.

⁴⁷ Algunos años más tarde, Baby Washington cambiaría radicalmente su lugar y su imagen en la música negra, convirtiéndose en una de las coristas de *Funkadelic Parliament*.

diferenciaciones sociales intrarraciales. En ese sentido, transformó las formas de la presencia pública negra poblándola de posibilidades, diferencias y matices.

Creando visualidades poco apologéticas de lo político comunitario y no necesariamente confrontativas del orden racial, el género mantuvo implícita su adscripción racial. Testimonios de músicos y críticos me han permitido sostener este aspecto y definir al soul como un arte no racializado en el discurso. Sin embargo, si el soul no marcó claras líneas raciales, he mostrado que sí articuló diferenciaciones intrarraciales, un fenómeno que me permitió cuestionar ciertos planteos historiográficos que han caracterizado al género como un territorio de agendas político-raciales homogéneas y progresistas, cuando no revolucionarias. La descripción de las diversas estéticas y atuendos (a los que he denominado, respectivamente, *ficción de élite*, *dandismo/divismo*, *clase media* y *obreros*) y de los valores y discursos que cada uno presentaba (la huida del mundo, la terrenalidad kitsch, la llamativa serenidad y el cálculo económico, la demanda de ascenso social y dinero y el orgullo de clase obrera) me permiten sostener la hipótesis de que las visualidades *soul* dieron cuerpo a experiencias y representación de la negritud muy diferentes entre sí. El alma no fue una sola sino una dispersión de matices.

BIBLIOGRAFÍA

- Nana Adusei-Poku. The multiplicity of multiplicities - Post-Black Art and its intricacies (2012) en *Darkmatter Journal*.
<http://www.darkmatter101.org/site/2012/11/29/the-multiplicity-of-multiplicities-%E2%80%93-post-black-art-and-its-intricacies/>.
- William Banfield. *Representing black music culture: then, now, and when again?*; Lanham, Scarecrow Press, 2011.
- Charles Banner-Haley. *The fruits of integration: Black middle-class ideology and culture, 1960-1990*; Jackson, UP of Mississippi, 1994.
- Kirk Blackwelder. *Styling Jim Crow. African American beauty training during segregation*, College Station, Texas A & M University Press, 2003.
- Leroy Bennet Jr. *Pioneers in protest: nay-sayer in the Negro revolt en Ebony*, September 1964.
- Nelson George. *The Death of Rhythm & Blues*; New York, Pantheon Books, 1988.
- Ruth Feldstein. *How It Feels To Be Free. Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement*; New York, Oxford UP, 2013.
- Jon Fitzgerald. *Black Pop Songwriting 1963-1966: An Analysis of U.S. Top Forty Hits by Cooke, Mayfield, Stevenson, Robinson, and Holland-Dozier-Holland en Black Music Research Journal*, Vol. 27, No. 2 (Fall, 2007), pp. 97-140
- Samuel Floyd, Jr. *The power of black music: interpreting its history from Africa to the United States*; New York, Oxford UP, 1995.
- Ben Fong-Torres. "Honor Thy Brother-In-Law: A Visit with Marvin Gaye", en *Rolling Stone* 107, April 27, 1972.
- Simon Frith. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*; Buenos Aires, Padiós, 2014.
- Eric Gonzaba. "You Can't Hurry Soul: Redefining Integration Politics of Martin, Malcolm, and the Supremes", en *Valley Humanities Review Spring* 2012.
- Brian Harper. Synesthesia, "Crossover", and Blacks in Popular Music en *Social Text*, no. 23, 1989, p. 102 -121.
- Darlene Clark Hine and John McCluskey Jr. *The Black Chicago Renaissance, Urbana*, UP of Illinois, 2012.
- Robin Kelley. *Yo' mama's disfunkcional! Fighting the culture wars in urban America*; Boston, Beacon Press, 1997.
- Portia Maultsby. Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture en *Journal of Popular Culture*, 17:2 (1983: Fall).
- Michael McCollom. *The Way We Wore: Black Style Then*; New York, Glitterati Incorporated, 2006.

- .Richard Middleton. *Voicing the popular. On the subjects of popular music*; London, Routledge, 2006
- .Mark Anthony Neal. *What the music said: Black popular music and Black public culture*; New York, Routledge, 1999
- .Mark Anthony Neal. "Rhythm and Bullshit?: The Slow Decline of R&B, Part One: Rhythm & Business, Cultural Imperialism and the Harvard Report", (2012) en <http://popmatters.com/music/features/050603-randb.shtm>
- Darrell Pinckney. Big Changes in Black America? en *The New York Review of Books* (24.05.2012). En <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/may/24/big-changes-black-america>
- Mark Ribowsky. *The Supremes: a saga of Motown dreams, success, and betrayal*, Cambridge, Da Capo Press, 2009.
- .David Ritz. Happy Song: Soul Music in The Ghetto en *Salmagundi*, No. 12 (spring 1970), pp. 43-53.
- .David Ritz. *Divided Soul: the life of Marvin Gaye*; New York, McGraw-Hill, 1985.
- Sandra Smith. Intra-racial Diversity and Relations among African-Americans: Closeness among Black Students at a Predominantly White University en *AJS* Vol. 106 Number 1 (July 2000): 1-39
- Karen Sotiropoulos. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America*; Cambridge, Harvard UP, 2006.
- Robert Stephens. Soul: A Historical Reconstruction of Continuity and Change in Black Popular Music en *The Black Perspective in Music*, Vol. 12, No. 1 (Spring, 1984), pp. 21-43.
- Denisse Sullivan. *Keep On Pushing: Black Power Music from Blues to Hip-hop*; Chicago, Lawrence Hill Books, 2011.
- .Rickey Vincent. Funk. *The music, the people, and the rhythm of the One*; New York, St Martin's Griffin, 1995.
- .Rickey Vincent. *Party Music: The inside story of the Black Panthers Band and How Black Power transformed Soul music*, Chicago, Chicago Review Press, 2013
- .Tim Wall. *Studying popular music culture*, Oxford University Press. Oxford, 2003.
- .Deborah Whaley, "The Neo-Soul Vibe and the Post-Modern Aesthetic: Black Popular Music and Culture for the Soul Babies of History", en *American Studies*. 43:3 (Fall 2002): 75-81
- Brian Ward. *Just my soul responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*; Newcastle, University of Newcastle, 1998.
- Mel Ziegler. James Brown sells his soul en *The Miami Herald*, 18.8.1968.