

## Las caras del soul: géneros musicales e imaginarios dinámicos<sup>1</sup>

Josep Pedro<sup>2</sup>; Begoña Gutiérrez-Martínez<sup>3</sup>

Evaluado: 20/05/2020 / Aceptado: 28/05/2020

**Resumen.** En este artículo estudiamos los géneros discursivos a partir de su relación con la música popular. Desde una perspectiva pragmática, abordamos la evolución histórica del soul en relación al movimiento afroamericano por los derechos civiles. Con el objetivo de examinar las transformaciones del género y su imaginario entre las décadas de 1960 y 1970, realizamos un análisis socio-semiótico a partir de dos ejemplos paradigmáticos: la canción “Dancing in the Street” (Martha Reeves & The Vandellas, 1964) y el disco *What’s Going On* (Marvin Gaye, 1971). Estas obras concretan y figurativizan un imaginario dinámico que cambia en relación con la experiencia social y política de la comunidad afroamericana en EE.UU. Asistimos a la puesta en escena de las caras del soul: una alegre y esperanzada; otra herida y melancólica. **Palabras clave:** género; música popular; imaginario; soul; cultura afroamericana.

### [en] Faces of Soul: Music Genres and Dynamic Imaginaries

**Abstract.** In this paper we study discourse genres based on their relationship with popular music. From a pragmatic perspective, we approach the historical evolution of soul in relation to the African-American civil rights movement. In order to examine the transformations of this music genre and its imaginary, we undertake a socio-semiotic analysis based on two paradigmatic examples: the song “Dancing in the Street” (Martha Reeves & The Vandellas, 1964) and the album *What’s Going On* (Marvin Gaye, 1971). These works embody and shape a dynamic imaginary that evolves in relation to the social and political experiences of the African-American community in the U.S. They represent and exemplify the two faces of soul: a happy and hopeful one; and a wounded and melancholic one.

**Keywords:** music genres; popular music; imaginary; soul; African-American culture.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Marco teórico y metodológico. 3. La cara feliz del soul: “Dancing in the Street” y la canción festiva y política. 4. La cara herida del soul: *What’s Going On* y la inspiración contextual. 5. Conclusiones. Bibliografía

**Cómo citar:** Pedro, J.; Gutiérrez-Martínez, B. (2020). Las caras del soul: géneros musicales e imaginarios dinámicos, en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 25, 149-163.

<sup>1</sup> El trabajo de Pedro ha sido realizado en el marco de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Formación en la Universidad Carlos III de Madrid (FJC2018-036151-I), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Agradecemos a Cristina Peñarín sus sugerencias y valiosa orientación en el planteamiento del artículo. Extendemos la gratitud a Israel Márquez y Gonzalo Abril por las conversaciones mantenidas sobre el tema y los conceptos tratados.

<sup>2</sup> Universidad Carlos III de Madrid.

Email: [jpdro@hum.uc3m.es](mailto:jpdro@hum.uc3m.es).

<sup>3</sup> Universidad Complutense de Madrid.

Email: [beggutie@ucm.es](mailto:beggutie@ucm.es).

## 1. Introducción

Uno de los aspectos abordados por el profesor Wenceslao Castañares que más nos ha interesado y ayudado en distintos momentos y líneas de investigación es su reiterada indagación en los géneros discursivos. Se encuentra de manera explícita en textos como “Géneros realistas en televisión: Los ‘reality shows’” (1995a), publicado precisamente en el primer número de *CIC*, y “La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible?” (1997), que apareció en el número 5 de esta revista. También en “Nuevas formas de ver, nuevas formas de ser: el hiperrealismo televisivo” (1995b), donde incide en el carácter ambiguo de los *realities* y en el valor de la autenticidad –en la producción de efectos de autenticidad. Además, su interés por los géneros fue constante, tanto en sus clases como en conversaciones e intervenciones en seminarios y congresos.

La idea clave que destacamos sobre los géneros es su doble dimensión textual y pragmática. Así, “a pesar de la preeminencia epistemológica y del reconocido carácter ejemplar del género con respecto al texto, éste rara vez puede ser considerado como realización perfecta de aquél” (Castañares, 1995a: 80). Es decir, que “los textos no suelen reproducir en su totalidad los rasgos definitorios del género, lo que pone de manifiesto que el género es en muchas ocasiones más una categoría teórica, abstracta, que una clase definida por inducción a partir del examen de los casos” (*Ibid.*). Sin embargo, en la práctica, las categorías genéricas se caracterizan por una gran eficacia, extensión y conocimiento compartido: los géneros constituyen modelos de escritura para los autores y horizontes de expectativas para los destinatarios (*Ibid.*: 81).

En este artículo indagamos en los géneros a partir de su relación con la música popular. Nos centramos en el soul, un género de origen afroamericano que sigue desarrollándose en distintas partes del mundo –por ejemplo, en la escena musical española–, pero cuyo espacio-tiempo de referencia se sitúa en EE.UU. entre mediados de la década de 1950 y mediados de la de 1970 (Guralnick, 2002). Históricamente, el soul está identificado con una gran variedad de artistas, entre ellos Ray Charles, Sam Cooke, James Brown, Aretha Franklin, Martha Reeves, Otis Redding, Mavis Staples, Marvin Gaye, Stevie Wonder y Curtis Mayfield. Además, su recorrido histórico está íntimamente vinculado al movimiento afroamericano por los derechos civiles. Ambas dimensiones avanzan en paralelo, en relación con las transformaciones sociales, culturales y políticas de su tiempo. Por ello, el soul se ha entendido como principal banda sonora del movimiento y, en general, de esta era convulsa de movilizaciones y reivindicaciones (Werner, 2006).

Nos concentramos en el desarrollo histórico del género entre las décadas de 1960 y 1970; en las transformaciones que implica ese paso y en el modo en que las obras de soul concretan y figurativizan un imaginario cultural que se altera y cambia en relación con la experiencia social y política de la comunidad afroamericana. Así, asumiendo los vínculos dialógicos entre música y contexto, partimos de la hipótesis de que el desarrollo del soul entre los sesenta y setenta representa y simboliza el paso de un estado colectivo de esperanza e ilusión por un mañana mejor, a una nueva situación de desilusión, desconcierto y pérdida o derrota.

La nueva cara del soul que emerge, más distante, melancólica y pensativa, coincide con el final provisional del movimiento afroamericano por los derechos civiles, cuando la supuesta consecución de logros de igualdad e integración “racial” resultó

paradójicamente incompleta y amarga. Entre los motivos y signos de la convulsión y decepción sentida en la comunidad afroamericana destacamos los asesinatos de líderes políticos, las guerras, los disturbios, la falta de inversión, el cierre de escuelas e instituciones propias, la degradación de barrios, la crisis económica, el aumento de la marginalidad y el desarrollo de guetos más deprimidos y violentos (George, 2004; Marable, 2007).

En primer lugar, planteamos un marco teórico y metodológico para detallar nuestra aproximación comunicativa y sociosemiótica a la música soul y a los imaginarios de los géneros musicales. A continuación, realizamos un análisis socio-semiótico del discurso a partir de la selección de dos casos de estudio: la canción “Dancing in the Street” (1964), de Martha Reeves & The Vandellas, y el disco *What’s Going On* (1971) de Marvin Gaye. Son representativos de las dos caras del soul exploradas: la alegre y esperanzada, que hace frente al sistema discriminatorio de *Jim Crow* con una disposición positiva, a pesar de los golpes; y otra herida que emerge con fuerza a finales de los sesenta y principios de los setenta, cuando su expresión se vuelve más introspectiva, melancólica, desconcertada y marginalizada.

Este artículo contribuye a la reflexión sobre los géneros discursivos desde una perspectiva comunicativa y sociosemiótica, especialmente en relación a la música popular y a sus imaginarios. También a la necesidad de “observar el dinamismo del sentido, [de] mirar en cada texto los índices de los plurales sistemas de significación (...) que el enunciador prevé en el destinatario y del modo como su enunciación pretende renovarlos, cuestionarlos o destruirlos” (Peñamarín 2015: 65). Sobre el vínculo de Wenceslao con la música, señalar que no solo mostró siempre su apoyo y apertura a este tipo de objetos de investigación, sino que también empleó ejemplos musicales en sus clases, como el blues de 12 compases, ilustrativo de las estructuras sintácticas de la cultura de masas. A un nivel más personal aclaró: “la música es una parte absolutamente consustancial en mi vida cotidiana” (conversación vía email 02/03/2018).

## 2. Marco teórico y metodológico

El íntimo y complejo vínculo entre la historia de la música afroamericana y la comunidad afroamericana ha sido ampliamente asumido y explorado por autores de referencia (Baraka, 2002; Davis, 1999). El influyente autor afroamericano Amiri Baraka (2002: ix-x) plantea una historia del blues desde la experiencia traumática de la esclavitud, e incide en la relación dialéctica entre música y vida afroamericana: “En cada coyuntura, vuelta o giro, a medida que la gente negra se transformaba, también lo hacía su música característica. Me resultó enfáticamente claro que al analizar la música, podías ver con cierta precisión el qué y el cuándo de ese cambio”. A partir de ahí, elabora una perspectiva cultural centrada en la continuidad y el cambio en la tradición musical afroamericana, que define con conceptos como *blues continuum*.

Como categorías eficientes de gran difusión, los géneros son conceptos abstractos vinculados a sistemas de convenciones compartidos, que se desarrollan y negocian como construcciones dinámicas. Así, cabe remarcar que “la noción de género depende de criterios pragmáticos”, pues “es inseparable de coordenadas espacio-temporales” y no posee “una universalidad de tan amplio espectro que pueda obviar los aspectos históricos y socioculturales” (Castañares, 1995a: 81). Al referirse a la enor-

me variedad de factores que intervienen en la definición de los géneros, Castañares (1997) incide en abandonar el estrecho margen desde el que se concebía la forma en la teoría tradicional sobre géneros literarios. Explica que las reglas de competencia discursiva son, “ante todo, un problema de reglas pragmáticas que involucran a los sujetos (sus creencias, saberes, valores, etc.), los actos de habla que realizan, las circunstancias espaciales y temporales que los contextualizan” (Castañares, 1997: 170).

Al reconocer la dimensión pragmática de los géneros musicales y el estrecho vínculo entre el soul y el movimiento afroamericano por los derechos civiles, la perspectiva semiótica nos conduce a la reflexión sobre los textos e imaginarios de los géneros musicales. Según nuestra hipótesis, el imaginario de la música soul se define, al menos, por dos grandes categorías; dos caras claramente diferenciadas, pese a sus evidentes continuidades. Cristalizaron en momentos históricos, próximos pero distintos, y el reconocimiento de esas transformaciones resulta fundamental para entender la compleja diversidad del género. Por tanto, al advertir el dinamismo de la música y del imaginario del soul, acudimos a los textos para examinar los modos en los que el imaginario se concreta en ciertas imágenes, sonidos, relatos, personajes y efectos pragmáticos. En este sentido, coincidimos con otras aproximaciones semióticas a los imaginarios musicales, que buscan abordar “la concreta realización de un imaginario” a partir de su forma semiótica, de sus formas de expresión (Spaziante, 2011: 282). Asimismo, asumimos la definición de imaginario como “un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos y que conciernen a una función simbólica” (Wunenburger, 2008: 15).

Producidos por el influyente sello discográfico Motown Records, “Dancing in the Street” (Martha & The Vandellas, 1964) y *What’s Going On* (Marvin Gaye, 1971) proporcionan ejemplos paradigmáticos de las dos caras del soul. La cara A es el disco sencillo de una canción festiva y política, “Bailando en la calle”, cuyo éxito y apropiación pública trascendieron lo anticipado por sus intérpretes. Ejemplificamos la cara B –el segundo rostro del soul– a través de la canción y el disco conceptual homónimo *What’s Going On*, donde el narrador se pregunta con preocupación y tristeza qué está pasando a su alrededor. Lejos de ser casos aislados, entendemos que “Dancing in the Street” y *What’s Going On* forman parte de conjuntos de redes intertextuales que contribuyen al imaginario del género. En términos de industria musical, los ejemplos también ilustran la transformación de una etapa mucho más centrada en los discos sencillos, autónomos y de corta duración, a una en la que se desarrollan álbumes conceptuales con una narración y un discurso más amplio, común y abarcador.

El vínculo entre géneros musicales e imaginarios resulta especialmente interesante debido a la “importancia enorme” de la música “en la conformación de las representaciones colectivas, las identidades, las formas sociales de producir y compartir significados” (Abril, 2004). Como con los géneros, incidimos en una doble cualidad de los imaginarios. “Atribuir una cualidad estructural a los imaginarios”, explica Lorusso (2011: 119) desde una perspectiva semiótica, “significa atribuir a sus elementos no solo un poder de organización sino un poder generativo y transformador”. Así, el imaginario se entiende como un palimpsesto y un repositorio cultural, que tiene la capacidad de evolucionar y cambiar sin perder su identidad (*Ibid.*). De hecho,

“da la impresión de que el imaginario tiene que evolucionar para sobrevivir” (*Ibid.*: 115). Para Wunenburger (2005: 17), el imaginario “nunca es verdaderamente fijo ni uniforme”, puesto que “la vida de las imágenes consiste precisamente en prestarse a toda una clase de trayectorias imaginativas”. Por ello, se puede analizar “cómo lo imaginario se desarrolla históricamente, cómo está expuesto a variaciones y a metamorfosis, a progresiones y a decadencias, sobre un fondo de permanencia y de redundancia” (*Ibid.*).

Esta exploración del imaginario del soul incide en la multidimensionalidad de los imaginarios, puesto que asume distintas dimensiones y procesos de construcción de sentido. Distinguimos, en primer lugar, la relación entre imaginario y comunidad (Wunenburger, 2008: 60; Lorusso, 2011), especialmente relevante por la unión entre soul, comunidad afroamericana y movimiento por los derechos civiles. Al estar vinculado a un grupo étnico-racial históricamente discriminado, específicamente en un momento de cambio, búsqueda y expectativa de libertad, el imaginario del soul cobra mayor relevancia si cabe. Recordemos que “nuestras imágenes [, sonidos y relatos] no son solamente fuentes de ficciones que nos apartan del mundo, sino que vienen a mezclarse en nuestra sensibilidad, en nuestra percepción, para ligarnos al mundo” (Wunenburger, 2005: 17). Además, “los períodos de ruptura facilitan la aparición de nuevos imaginarios en los que el sujeto vuelca sus deseos de cambio, generando fenómenos de reafirmación de la identidad” (Imbert, 2015: 59).

Una segunda dimensión crucial vinculada a la música popular es la verbovisual, asociada a las múltiples imágenes que acompañan a la música y a su escucha: portadas de discos, fotografías, carteles, vídeos musicales, películas, anuncios, etc. El escritor Manuel Vázquez Montalbán (2000: XII) enfatizó la importancia de esta dimensión al definir la canción como “un medio de comunicación prácticamente audiovisual, puesto que rara vez una canción se desliga de su intérprete”. Por otra parte, este aspecto conecta con los múltiples estudios sobre las relaciones entre música, imagen y medios audiovisuales (Gabbard, 1996; Márquez, 2014; Fraile y Viñuela, 2015; Fouce y Val, 2017; Gutiérrez Martínez, 2019). En este caso, incidimos en la relevancia de portadas e imágenes fijas en relación con las estrategias de representación de los sujetos; músicos afroamericanos en tanto representantes simbólicos y alegóricos de su comunidad.

La tercera dimensión es la estrictamente musical o sonora. Junto al sonido, frecuentemente incluye contenido verbal y narrativo, lo cual resulta clave para desarrollar discursos musicales e imaginarios propios. El aspecto narrativo de los imaginarios es fundamental por su relación con la memoria y la enciclopedia; con los textos, personajes, formas, emociones, valores, reglas y estereotipos compartidos. La compleja producción de sentido de una canción depende de la interrelación entre letra y música, de un rico y misterioso diálogo cuyo sentido puede variar en función de las circunstancias pragmáticas. Como recuerda Frith (1998: 187), “el problema no es significado (palabras) frente a ausencia de significado (música) sino la relación entre dos formas diferentes de producir sentido, las tensiones y conflictos entre ellas”.

Por último, subrayamos la importancia de la dimensión emocional de los imaginarios, especialmente en relación con la música popular y con nuestra aproximación al soul. Los imaginarios “nos dan modelos para pensar y sentir” (Lorusso, 2011: 119), lo cual ilustra su poder generador y transformador. Tanto la música como los imaginarios guardan una relación íntima con las emociones, los estados de ánimo y los sentimientos de pertenencia que caracterizan a la experiencia musical. Soul significa

literalmente alma y el género se define en gran medida por la sinceridad, emotividad y pasión atribuida a sus intérpretes. Surge de la hibridación entre el rhythm & blues y el góspel, entre lo secular y lo religioso, y participa del fervor de un movimiento colectivo que reflexiona sobre su propia historia. Mientras avanzan hacia un horizonte de libertad, el soul estimula vitalmente su presente y se vincula a la reivindicación y celebración de una nueva identidad afroamericana, orgullosa de su negritud y de sus cuerpos, y que exige dignidad y respeto (George, 2004).

Pensemos, por ejemplo, en la resignificación empoderadora del término */black/* a lo largo de la década. Cuestiona la identidad sumisa asociada con */Negro/* y adquiere connotaciones positivas en tanto significante de una identidad más fuerte, exigente y orgullosa de sí misma (Bennett, 1967). Como parte de este proceso, emergen lemas populares y transformadores sobre la belleza de lo negro (*black is beautiful*) y también canciones emblemáticas de celebración como “Say It Loud – I’m Black and I’m Proud” (James Brown, 1968). Musicalmente, anotamos también otras canciones de gran interés: “A Change is Gonna Come” (Sam Cooke, 1964), “People Get Ready” (The Impressions, 1965), “Respect” (Otis Redding, 1965; Aretha Franklin, 1967), “Freedom Highway” (The Staple Singers, 1965), “I Wish I Knew” (Nina Simone 1967), “Move On Up” (Curtis Mayfield, 1970) y “Living for the City” (Stevie Wonder, 1973).

### 3. La cara feliz del soul: “Dancing in the Street” y la canción festiva y política

Interpretada por Martha & The Vandellas, “Dancing in the Street” alcanzó gran popularidad desde su publicación en el verano de 1964, cuando se situó en las primeras posiciones de las listas de grandes éxitos. Impregnada de soul, rhythm & blues y pop-rock, la canción escrita por Marvin Gaye, William ‘Mickey’ Stevenson e Ivy Joe Hunter pronto se convirtió en un emblema para Motown. La compañía discográfica, fundada en 1959, tuvo desde su nacimiento una estrecha relación con la comunidad afroamericana y con Detroit –ciudad emblemática de la era industrial y destino de referencia en la migración afroamericana desde el sur rural. Su auge fue paralelo al crecimiento de las clases medias y al desarrollo de culturas juveniles en la sociedad de la afluencia tras la Segunda Guerra Mundial (Galbraith, 1985). No obstante, en consonancia con el declive de la industria nacional y la emergencia de una era post-industrial, la compañía se trasladó a Los Ángeles en 1972, iniciando una nueva etapa.

Dada su popularidad *mainstream*, una de las grandes aportaciones de Motown fue contribuir a derribar importantes barreras raciales (Smith, 1999). Su fundador, el empresario afroamericano Berry Gordy, concibió la compañía como una fábrica de éxitos musicales a nivel nacional –su primera sede se llamó “Hitsville U.S.A.”. Emuló el trabajo en cadena y las condiciones laborales del sector automovilístico, y quiso llevar la producción y distribución de música afroamericana al gran público, generalmente blanco. Para ello, desarrolló un sonido identificable, se presentó como “el sonido de la joven América” y favoreció una representación cercana y amable, moderna y urbana de la identidad afroamericana. Sus artistas, admirados masivamente en la música y la cultura popular, proyectaron un aire sutil y deseable de clase y sofisticación, y la mayoría de sus trabajadores eran jóvenes negros de Detroit (Sykes, 2017: 110).

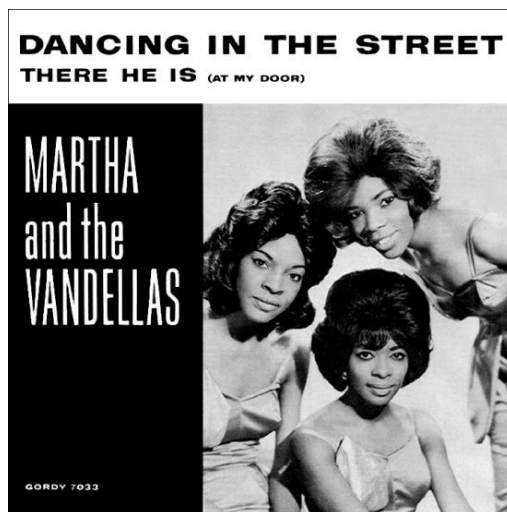


Imagen 1. Disco sencillo “Dancing in the Street” / “There He Is” (Martha Reeves & The Vandellas, 1964)

En la portada original del *single* (Imagen 1) predomina una composición de líneas rectas, combinadas con un diseño en blanco y negro, que recuerda a las características portadas del sello de jazz Blue Note. La fotografía es representativa de la “pose” en tanto “instante privilegiado” (Deleuze, 1983: 17-18), pues las artistas posan mirando directamente a cámara. Así, se incrementa la sensación de mirada seductora que se dirige a los ojos del espectador interpelado. Martha Reeves está situada en la parte izquierda; Annette Beard en el centro; y Rosalind Holmes en la derecha. Aunque aparece en la portada, Annette Beard no formó parte de la grabación y su lugar como Vandella fue ocupado por Betty Kelly (Kurlansky, 2013).

El *single* fue publicado en diferentes países del mundo y con distintas portadas, en las que generalmente adquieren protagonismo los rostros sonrientes y felices de las tres artistas. Sus posturas, sus miradas y su vestuario son sugerentes, sutilmente seductores, casi inocentes. No obstante, como ha señalado Smith (1999: 170), la imagen proyectada por Martha & The Vandellas era “más ruda, menos refinada y más desafiante” que la de otros grupos femeninos emblemáticos de Motown como The Supremes. Así, comprendemos la bella y alegre invitación al baile de “Dancing in the Street” junto a una dimensión de mayor agresividad y crudeza. Una fiereza más o menos contenida que se manifiesta tanto en su tono, polifonía y ritmo incesante como, sobre todo, en la apropiación popular de la canción y en sus efectos pragmáticos.

Narrativamente, “Dancing in the Street” convoca e interpela a los oyentes y al mundo, preguntándoles si están listos para un “un nuevo ritmo”, un nuevo desafío: “*Calling out around the world / Are you ready for a brand new beat?*”. Desde el inicio percibimos ambigüedad en las palabras, pues “beat” significa ritmo y golpe. De este modo, la canción participa de un periodo de cambios y anticipa una nueva sacudida o convulsión. Esta se enmarca generalmente en la transformación social y legal exigida por el movimiento afroamericano por los derechos civiles y remite a las protestas, disturbios y reivindicaciones que definen el imaginario de los sesenta, especialmente para la comunidad afroamericana.

El verano ha llegado y es el “momento correcto” para bailar en la calle, cantan Martha & The Vandellas. Al mismo tiempo, proyectan un futuro utópico en el que la música estará “por todas partes”: “*All we need is music, sweet music / There will be music everywhere*”. Se construye un escenario imaginario de felicidad y bienestar (“*There’ll be laughing, singing, and music swinging*”), donde predomina un mensaje inclusivo tan inocente como abierto, porque “no importa lo que lleves puesto mientras estés presente”. Para alcanzarlo, se hace una llamada a la participación y se asume una concepción sociocultural de la música: “*It’s an invitation across the nation / A chance for folks to meet*”. Además, el énfasis en el encuentro aparece connotado de emociones positivas y amorosas (“*So come one, every guy, grab a girl*”).

“Dancing in the Street” nombra distintos lugares en los que la gente está bailando: Chicago, Nueva Orleans, Nueva York, Filadelfia, Baltimore, Washington D.C., Detroit (“the Motor City”) y Los Ángeles –signos indiciales de ciudades en las que la comunidad afroamericana tiene un peso importante, históricamente y en ese contexto del movimiento por los derechos civiles y el emergente *Black Power*. Finalmente, la canción declara su vocación global y propone a los bailarines formar una “fila grande y fuerte”, capaz de cruzar “el océano azul”. Musicalmente, destaca el constante entrelazamiento de llamada y respuesta entre la voz principal de Martha y las respuestas de apoyo de las Vandellas. Así, remarcan repetidamente el *leitmotiv* de la canción, “*dancing in the street*”.

La canción se publicó en 1964, cuando el sueño de libertad enunciado por Martin Luther King Jr. (1963) seguía muy vivo. De ahí la alegría y el carácter esperanzado de esta cara del soul. No obstante, en ese mismo año se sucedieron distintas reivindicaciones que contribuyeron al contexto de agitación social, política y cultural que define parcialmente el imaginario de los sesenta. Se organizó la campaña *Freedom Summer*, en defensa del derecho a voto sin intimidación de los ciudadanos afroamericanos, y se desarrolló el movimiento por la libertad de expresión a partir de las protestas estudiantiles en Berkeley. Además, se aprobó la Ley de Derechos Civiles para prohibir la discriminación racial (*Civil Rights Act of 1964*) y, en el ámbito institucional, el demócrata Lyndon B. Johnson fue elegido presidente de EE.UU., cargo que ya había asumido tras el asesinato de John F. Kennedy en 1963. Inmersa en este contexto, la canción fue reinterpretada y apropiada activamente por el público hasta convertirla en un himno por el cambio (Kurlansky, 2013).

Este tipo de lecturas metafóricas de “Dancing in the street” asocian la práctica colectiva de bailar en la calle con “manifestarse en la calle” o “tomar la calle”. La asociación entre baile y política encontraba su razón de ser en las propias prácticas de la comunidad afroamericana, que a lo largo de la década empleó el baile en la calle como forma de protesta y manifestación ante la injusticia y la discriminación sistemática. Como ejemplo, Smith (1999: 4) se refiere a una huelga organizada en el exterior de una fábrica de Chrysler en Detroit. Reunidos para exigir igualdad de salario y oportunidades respecto a sus compañeros blancos, un grupo de trabajadores afroamericanos incorporó la percusión y el baile a su protesta pública, concluida tras la intervención de la policía.

Kurlansky (2013) destaca la clase social y la “raza” como variables clave a la hora de entender “Dancing in the Street” como una canción política. Sugiere que la clase trabajadora, al tener un mayor contacto con la calle, es más susceptible de identificarse con esta canción que la clase alta. Por otra parte, la tradición afroamericana está estrechamente relacionada con la interpretación de dobles sentidos en canciones



y textos culturales, en buena medida por la necesidad de expresarse con mayor libertad a través de códigos y mensajes ocultos durante el sistema discriminatorio de *Jim Crow*.

Por su parte, Smith (1999) señala que esta canción expresó las emociones que muchas personas sintieron durante los históricos disturbios de Watts en Los Ángeles. En octubre de 1965, pocos meses después de los incidentes, el escritor Ronald Snellings (en Smith, 1999: 171) reivindicó “Dancing in the Street” como una “canción-protesta” o “canción-disturbio” (*riot-song*) en su afirmación del papel de la música popular afroamericana en tanto arma vinculada a la revolución de su comunidad.

Marvin Gaye, coautor de la canción, declaró que “Dancing in the Street” capturó un espíritu que él sintió como “político” (Ritz, 1999: 107). Sin embargo, Martha Reeves siempre ha defendido que se trata de una canción festiva, alejándose de lecturas políticas (Smith, 1999: 140). Pese a ello, no le sorprende que “a veces por error relacionaran ese tema con el movimiento por los derechos civiles”, pues “era toda una llamada a la libertad” (Fernández Escobar, 2014). “Éramos verdaderamente el sonido de la joven América”, explica en relación al famoso lema de Motown (Tapounet, 2018).

Martha Reeves se ha referido al poder de la música para transformar sus contextos de interpretación, explicitando la relación entre el sentido de la música y las condiciones de vida de los afroamericanos: “Estoy convencida de que nuestra música ayudó a cambiar el mundo [...] Podía sentirlo cuando actuábamos en el sur, en lugares donde teníamos prohibido sentarnos en la barra de los restaurantes” (Tapounet, 2018). Allí el movimiento físico de cuerpos subalternos resultaba político por sí mismo. No obstante, Motown se ha alejado de las visiones reivindicativas y ha evitado la controversia, pues su objetivo siempre ha sido triunfar entre el gran público, sin distinciones. De hecho, Kurlansky (2013) indica que Gordy operó bajo la convicción de que el arte negro florecería solo en la medida en que incluyese al público blanco.

Estamos ante un ejemplo que ilustra el dinamismo del sentido de las canciones en tanto artefactos comunicativos complejos. Su interpretación está estrechamente vinculada a las circunstancias pragmáticas, más allá de los discursos de sus compositores, intérpretes y productores, que ya no puedan controlarla. Los vínculos dialógicos entre la música de Martha & The Vandellas y su contexto y comunidad de referencia se encuentran también en otras canciones como “(Love is Like a) Heatwave” (1963) y “Nowhere to Run” (1965). La primera describe el amor como una ola de calor y muchos la comprendieron en relación con la ola de protestas y las imágenes de calles ardiendo. La segunda, donde canta “ninguna parte a la que huir, ninguna parte en la que esconderse”, se vinculó a la volatilidad de la lucha por los derechos civiles (Smith, 1999: 153), lo cual apunta de manera temprana al desconcierto y la desesperanza que caracterizan la cara B del soul.

#### **4. La cara herida del soul: *What’s Going On* y la inspiración contextual**

Marvin Gaye grabó la canción “What’s Going On” en junio de 1970, precisamente en el estudio Hitsville U.S.A. del sello Motown. Compuesta por el propio artista, junto a Al Cleveland y Renaldo “Obie” Benson, está inspirada en un episodio de brutalidad policial presenciado por Benson, musicalizado por Cleveland y reelaborado finalmente por Gaye. En un principio, Berry Gordy, director de Motown, la rechazó

por considerarla demasiado política. Como respuesta, Gaye se declaró en huelga hasta que se editase el *single*. Vio la luz en enero de 1971, convirtiéndose rápidamente en un rotundo éxito. En mayo, el artista publicó el disco conceptual *What's Going On*, tomando el *single* como punto de partida para el desarrollo de su estilo personal.

La composición de “What’s Going On” está inspirada en la experiencia social y el contexto de producción de la obra, lo cual supuso un cambio de temática respecto a canciones anteriores de Gaye, centradas en el amor y las relaciones de pareja. Recordemos que la década de 1970 sucede a los asesinatos de líderes de los derechos civiles como Malcolm X (1925-1965) y Martin Luther King Jr. (1929-1968), además de a las trágicas muertes de músicos de soul como Sam Cooke y Otis Redding. Son sucesos traumáticos que contribuyen al desencanto de una comunidad afroamericana que no acaba de sentir su inclusión en una sociedad donde el boom económico de posguerra se ve paralizado por el crecimiento de la desigualdad económica, que alcanzará un punto álgido con la crisis del petróleo de 1973.

El propio Marvin Gaye relató en su biografía los motivos del cambio de dirección de su música, una decisión que afectó de forma decisiva a su carrera: “Con el mundo estallando a mi alrededor, ¿cómo iba a seguir cantando canciones de amor?” (Ritz, 1991: 107). Así, el lanzamiento de *What's Going On* hizo que Gaye fuese percibido como un artista serio, complejo y comprometido; características que, como comprobaremos, emergen del análisis de las imágenes y canciones del disco.



Imagen 2. Portada y contraportada del disco conceptual *What's Going On* (Marvin Gaye, 1971)

En la portada (Imagen 2) contemplamos a Marvin Gaye fotografiado en primer plano. Su mirada se dirige a un fuera de cuadro, “a una nación dividida por los conflictos: la guerra de Vietnam y una guerra racial que se extendía a veces por las calles” (Werner, 2006: xiii). Ese contexto convulso y borroso puede intuirse a través de un fondo oscuro y desenfocado. En él sobresalen ciertos puntos de luz y claridad, que constituyen índices simbólicos de la esperanza que todavía perdura. Frente a la imagen desenfocada y jovial que mostró en obras previas –por ejemplo, “Ain’t No Mountain High Enough” (1967) y *You’re All I Need* (1968), junto a la cantante Tammi Terrell–, Gaye se ha dejado crecer la barba y mantiene una expresión preocupada, que entendemos en relación con la pregunta del título, “¿qué está pasando?”. La

lluvia que le rodea y la gabardina negra con la que viste conectan al personaje con espacios y tiempos urbanos propios del cine negro, que escenifica el desgarramiento de una sociedad abatida por la guerra y la crisis de valores.

En la contraportada contemplamos a Gaye a través de un plano general. Apreciamos con mayor claridad su gabardina, representativa de la moda de la época y presente también en otras obras del momento como *Shaft* (1971), disco de Isaac Hayes y película emblemática de Gordon Parks, ejemplo del cine *blaxploitation* y de sus tramas de acción y crimen en la comunidad afroamericana. El amarillo de la camisa y la corbata, mucho menos visible, contrasta con el negro de su figura y aporta un contrapunto, quizás una apertura metafórica en la coraza.

Marvin Gaye permanece estoicamente de pie bajo la lluvia, cuyas gotas simbolizan lágrimas de tristeza. En las fotografías de la portada y la contraportada, el músico aparece en una pose con ilusión de corte, ilustrando la retórica del instante cualquiera (Deleuze, 1983). En contraste con el ejemplo de Martha & The Vandellas, Gaye no mira directamente a cámara, a los ojos del espectador, sino que su mirada se dirige a su entorno incierto y en crisis. Se trata de un paisaje desolado de cielo gris, donde el parque infantil del fondo aparece vacío y destartado. Por tanto, hay un cambio en el foco de atención; ya no es el público espectador, sino la realidad social que rodea al artista.

Es la primera vez que la edición de un disco de Gaye reproduce íntegramente las letras de sus canciones, lo cual da cuenta de su importancia. El disco comienza con "What's Going On", que se inicia con las voces de algunos amigos de Gaye conversando en un ambiente relajado y festivo. Emplean un lenguaje coloquial, propio de la jerga afroamericana —"Brother, what's up?"—, pregunta uno. Así, el artista nos sumerge desde el principio en la realidad de la comunidad, la calle y el gueto, que conoce desde su infancia. A continuación, adquieren protagonismo el melancólico sonido de un saxo y la voz suave de Gaye. Mediante un relato en primera persona del plural, el narrador interpela a su madre, su hermano y su padre, y destaca la importancia de la familia en la comunidad afroamericana. Se refiere al sufrimiento y las muertes provocadas por la escalada de violencia social, y también a la necesidad de encontrar "una manera de traer algo de amor": "Brother, brother, brother / There's far too many of you dying / You know we've got to find a way / To bring some loving here today".

El artista se adentra en las circunstancias de su contexto a partir de la escucha y la reelaboración de las voces e imágenes que le rodean. La canción alude a las habituales manifestaciones del momento, al tiempo que rechaza la violencia sufrida: "Picket lines and picket signs / Don't punish me with brutality". Estamos ante un canto de amor antibelicista: "You see, war is not the answer / For only love can conquer hate". Y conforme avanza la interpretación, la dinámica y la emoción se intensifican. El artista emplea la técnica vocal del falsete, que incrementa la tristeza, dulzura y vulnerabilidad asociadas a la canción. Además, como ocurría en "Dancing in the Street", destacan las constantes interacciones de llamada y respuesta, que alcanzan un punto álgido con la exclamación "what's going on?", coreada por Gaye y por las múltiples voces que le acompañan.

Facilitadas por la autoproducción, la libertad creativa y la experimentación sonora de *What's Going On* conducen a la hibridación estilística entre elementos de distintos géneros: soul, jazz, góspel y rhythm and blues. Otorgan al disco conceptual una atmósfera íntima, melancólica y herida, en la que todavía resiste un discurso de amor y esperanza, transformado por las circunstancias pragmáticas del momento.

En la siguiente canción, “What’s Happening Brother”, Marvin Gaye partió de la experiencia de su hermano Frankie al volver de la Guerra de Vietnam. Desde el punto de vista del soldado que ha luchado por su país, nos habla del encuentro con un panorama desolador en el que no encuentra trabajo. El personaje siente distancia y extrañamiento respecto a una realidad decaída que no reconoce: “*Say man, I just don’t understand / What’s going on across this land*”. La canción no concluye en silencio, sino que se entrelaza con la siguiente, lo cual refuerza la cohesión y el carácter orgánico del disco. Esta estrategia, que se repite en distintas ocasiones, acentúa su estilo conceptual y acompaña al autor en la construcción de su relato, de la historia y reflexión que quiere hacer llegar a su público.

Además de “What’s Going On”, el disco contiene otros dos *singles* que también se convirtieron en grandes éxitos: “Mercy Mercy Me (The Ecology)” e “Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)”. El primero, compuesto en solitario por Gaye, se refiere de forma temprana a la emergencia climática, tratando temas como la contaminación y la superpoblación. “Inner City Blues”, co-escrito junto a James Nyx, Anna Gaye y Elgie Stover, describe sintéticamente la dura situación económica del gueto. Finaliza con unos versos de la canción que inaugura el disco (“What’s Going On”), creando una estructura circular que apunta hacia la espiral en la que está inmersa la sociedad, donde es difícil encontrar un horizonte de expectativas.

## 5. Conclusiones

Abordar la discusión sobre los géneros a partir de su doble dimensión textual y pragmática permite examinar sus distintas representaciones y variaciones. Advertimos la amplitud del género musical, no como categoría ideal prefijada sino como construcción dinámica capaz de albergar contradicciones, réplicas y modos de representación muy diferentes, que sin embargo se identifican bajo un mismo concepto. Junto al reconocimiento del dinamismo y la heterogeneidad del género, la categoría amplia y flexible de imaginario resulta especialmente apropiada para indagar en las materializaciones de los géneros y sus sentidos.

Frente a concepciones más restringidas, estáticas y estereotípicas del imaginario, esta propuesta incide en su dinamismo y vínculo pragmático con las aspiraciones y decepciones de la comunidad afroamericana entre los años sesenta y setenta. Ilustra una concepción “ampliada” de los imaginarios, asociados a “una especie de principio de autoorganización, de autopoietica”, vinculado a “la innovación, [a] transformaciones y recreaciones” (Wunenburger, 2008: 17). Los casos de estudio analizados permiten confirmar la hipótesis planteada, puesto que “Dancing in the Street” y *What’s Going On* encarnan dos caras distintas del soul: una alegre y esperanzada, y otra herida y desconcertada. Estas obras concretan el imaginario dinámico del género en relación con el devenir del movimiento por los derechos civiles y el estado anímico y emocional de la comunidad afroamericana. No obstante, también advertimos la deseabilidad de analizar más ejemplos hasta descubrir distintos rasgos de cada rostro.

“Dancing in the Street” expone el sentido abierto y sugerente de las canciones, así como la conexión entre los discursos musicales de celebración colectiva y la manifestación y contestación sociocultural y política en un periodo de luchas y cambios.

A partir de una convocatoria alegre y enérgica, la canción proyecta un escenario utópico definido por la música y el baile en tanto signos de alegría, felicidad, amor y encuentro frente al conflicto, la violencia, la guerra y la discriminación. No obstante, la representación de la cara alegre del soul por parte de Martha & The Vandellas incluye también un elemento de agresividad vinculado al ritmo, al discurso musical y a la disposición activa a salir; a liberarse y enfrentarse al mundo.

Por su parte, *What's Going On* ofrece una representación de la cara herida del soul que, pese al desconcierto y la crisis sentida, todavía conserva cierta esperanza y un mensaje de amor y unión colectiva. Frente a la idea del artista como genio autónomo, alejado de la política y de la realidad más mundana, el análisis del disco permite apreciar la figura del autor como receptor, lo cual ilustra la circularidad de la comunicación, la apropiación cultural y la creación artística.<sup>4</sup> Reconocida por trascender las pautas previas y el corsé artístico e ideológico de Motown, el disco da forma artística a un momento de reflexión y desilusión entre la comunidad afroamericana, desorientada ante la sensación de caos, pérdida o derrota. Mientras el luminoso horizonte de expectativas del movimiento por los derechos civiles se emborrona, Gaye centra su atención y se inspira en los cambios que ocurren a su alrededor. Así, *What's Going On* marca un punto álgido en su estilización creativa de ciertas experiencias vividas, observadas o compartidas, propias de ese momento de ruptura.

Estas dos caras del soul, la alegre y la herida, no se entienden como rostros uniformes –como una sola expresión sonora, narrativa o verbovisual–, sino como complejas construcciones acumulativas, diversas y ambiguas. Están sujetas y, al mismo tiempo, abiertas a ciertas coordenadas, posibilidades y recorridos, donde advertimos la gran apertura y el dinamismo del sentido en torno a la música popular, el soul y las canciones políticas. Cada cara del soul está integrada por múltiples rostros, relatos, imágenes y sonidos. Están vinculadas a distintos artistas y obras de referencia, pero también ilustran el paso de una situación a otra. En la investigación del soul, examinar los textos paradigmáticos y el dinamismo del imaginario entre las décadas de 1960 y 1970 supone aproximarse a un periodo histórico clave; al viaje ilusionante del movimiento por los derechos civiles, cuyo éxito agrídulce concluye provisionalmente con la sensación de desconcierto colectivo y crisis que marca el cambio de cara del soul.

## Bibliografía

- Abril, G. (2004), “So much trouble: Notas sobre la música popular y el contexto mediático contemporáneo”, *Ghrebh. Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, N.6, pp. 4-16.
- Baraka, A. (LeRoi Jones) (2002), *Blues People. Black Music in White America*. Nueva York: Harper Perennial.
- Bennett, L. (1967), “What’s In a Name? Negro vs. Afro-American vs. Black”, *Ebony*, N.23, noviembre, pp.46-54.
- Castañares, W. (1995a), “Géneros realistas en televisión: Los ‘reality shows’”, *CIC. Cuadernos Información y Comunicación*, N.1, pp.79-91.

<sup>4</sup> Agradecemos a Cristina Peñarín la idea de pensar en el autor como receptor.

- . (1995b), “Nuevas formas de ver, nuevas formas de ser: el hiperrealismo televisivo”, *Revista de Occidente*, N. 107-171, pp. 106-119.
- . (1997), “La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible?”, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, N.5, pp.167-181.
- Davis, A. (1999), *Blues Legacies and Black Feminism*. Nueva York: Vintage Books.
- Deleuze, G. (1983), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós: Barcelona.
- Fernández Escobar, R. (2014), “Las calles bailables de la joven América”, *El País*, 14 de mayo. <https://cutt.ly/GyQSB8x> [Consulta: 13/05/2020].
- Foucault, H. y Val, F. (2017), “Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes”, *Signa*, N. 26, pp. 663-676.
- Fraile, T. y Viñuela, E. (2015), *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Frith, S. (1998), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gabbard, K. (1996), *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema*. Chicago: The University of Chicago.
- Galbraith, J.K. (1985), *La sociedad opulenta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Imbert, G. (2015), “Cine quinqué e imaginarios sociales. Cuerpo e identidades de género”, *Área Abierta*, Vol. 15, N. 3, pp.57-67.
- George, N. (2004), *The Death of Rhythm & Blues*. Nueva York: Penguin Books.
- Guralnick, P. (2002), *Sweet Soul Music*. Edimburgo: Canongate.
- Gutiérrez Martínez, B. (2019), “Sonidos en serie. Interacciones entre imagen y música en *Mad Men*”, *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, Vol. 18, pp. 69-85.
- King, M.L. (1963), “I Have a Dream”, *American Rhetoric. Top 100 Speeches*, 28 de agosto. <https://cutt.ly/cyQS1TU> [Consulta: 13/05/2020].
- Kurlansky, M. (2013), *Ready for A Brand New Beat: How 'Dancing in the Street' Became the Anthem for a Changing America*. Nueva York: Riverhead Books.
- Lorusso, A.M. (2011), “A Semiotic Approach to the Category of Imaginary”, *Lexia. Rivista di semiotica*, N. 7-8, pp.113-124.
- Marable, M. (2007), *Race, Reform, and Rebellion. The Second Reconstruction and Beyond in Black America, 1945-2006*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Márquez, I.V. (2014), “La imagen de la mujer en los videoclips de hip hop”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, N. 33, pp. 181-189.
- Peñarín, C. (2015), “Creatività e trasformazione culturale. Il dinamismo dei sistemi di significazione”, *VS. Versus. Quaderni di studi semiotici*, N.121, pp.53-69.
- Ritz, D. (1991), *Divided Soul: The Life of Marvin Gaye*. New York: Da Capo Press.
- Smith, S.E. (1999), *Dancing in the Street. Motown and the Cultural Politics of Detroit*. Cambridge: Harvard University Press.
- Spaziant, L. (2011), “From Goth to Robots: Music Imageries, between Fiction and Reality”, *Lexia*, N.7-8, pp. 279-291.
- Sykes, C.E. (2017), “The Motown Legacy. Homegrown Sound, Mass Appeal”. En Portia K. Maultsby y Mellonee V. Burnim, *Issues in African American Music. Power, Gender, Race, Representation*. Routledge: Nueva York.
- Tapounet, R. (2018), “Martha Reeves, bailando en la calle para cambiar el mundo”, *El Periódico*, 12 de marzo. <https://cutt.ly/UyQDqRu> [Consulta: 13/05/2020].
- Vázquez Montalbán, M. (2000), *Cancionero General del Franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica.

Werner, C. (2006), *A Change Is Gonna Come. Music, Race & The Soul of America*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Wunenburger, J.J. (2005), *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.

—. (2008), *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.