

A hand holding a pen is shown writing on a spiral pattern. The spiral is composed of concentric, overlapping rings in shades of yellow, orange, and red, creating a sense of depth and movement. The background is a textured, golden-yellow color with some darker, reddish-brown accents. The hand is positioned in the upper right corner, with the pen tip pointing towards the center of the spiral.

>> Sergio Pujol

# *Las ideas del rock*

Genealogía de la música rebelde

**HomoSapiens**  
EDICIONES



## Sergio A. Pujol

Nació en La Plata en 1959. Es historiador y crítico musical. Enseña «Historia del siglo XX» en la Universidad Nacional de La Plata y se desempeña como investigador del Conicet. Es autor de varios libros, entre los que figuran *Jazz al sur*, *Historia del baile*, *La década rebelde* y *Rock y dictadura*. Ha sido docente y conferencista en las universidades de Princeton, Grinnell, Iowa y Vanderbilt y en 2001 recibió el Fellow in Creative Writing (University of Iowa) en reconocimiento por su producción bibliográfica. Colabora en diarios y revistas del país y del exterior. En 2006 dictó el seminario «Rock y Pensamiento» en la Facultad Libre de Rosario.

Colección *Facultad Libre*  
Dirigida por Fernando Peirone

# *Las ideas del rock*

---

Genealogía de la música rebelde

---

**Sergio Pujol**



Pujol, Sergio Alejandro

Las ideas del rock : genealogía de la música rebelde - 1a ed. - 1a reimp. -  
Rosario : Homo Sapiens Ediciones, 2007.  
192 p. ; 22x15 cm. (Facultad Libre dirigida por Fernando Peirone)

ISBN 978-950-808-523-8

I. Sociología de la Cultura. I. Título  
CDD 306

A la memoria de mi padre

1a edición, 2007

1a reimpresión, 2007

© 2007 · **Homo Sapiens Ediciones**

Sarmiento 825 (s2000CMM) Rosario · Santa Fe · Argentina

Telefax: 54 341 4406892 | 4253852

E-mail: [editorial@homosapiens.com.ar](mailto:editorial@homosapiens.com.ar)

Página web: [www.homosapiens.com.ar](http://www.homosapiens.com.ar)

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

ISBN N° 978-950-808-523-8

Diseño editorial: Metonimia diseño

[metonimia@arnet.com.ar](mailto:metonimia@arnet.com.ar)

Esta tirada 2000 ejemplares se terminó de imprimir  
en noviembre de 2007 en Talleres Gráficos de **Amalevi**  
Mendoza 1851 - 2000 Rosario - Santa Fe - Argentina

«La tensión entre un idealismo inquieto por un lado  
y una sensación de desastre inminente por el otro  
me mantenía en acción.»

HUNTER S. THOMPSON (*Días de ron*)

«No es momento para falsas retóricas.  
No es momento para discursos políticos.  
Es el de actuar.  
Este es el momento, porque ya  
no hay tiempo»

LOU REED («There is no time»)

---

## Prólogo

---

Entre mayo y agosto de 2006 viajé cada quince días a la ciudad de Rosario para dictar un seminario con un título tan atractivo como enigmático: «Rock y pensamiento». Acababa de fundarse la Facultad Libre y sus flamantes autoridades—el Rector Fernando Peirone y el Secretario de Asuntos Académicos Daniel Scarfo—pensaron, atinadamente, que el rock no podía quedar fuera de la oferta de seminarios del área Arte y Sociedad.

Peirone y Scarfó también creyeron —quizá no tan atinadamente— que yo era la persona indicada para abordar de modo más o menos sistemático una materia que carece de tradición académica, al menos en nuestro país. Como sea, les estoy agradecido por la confianza depositada. Puedo afirmar, sin pecar de amabilidad y genuflexión, que la experiencia (me) resultó fascinante. Frente a un estupendo grupo de alumnos, pude dar rienda suelta a algunas de mis afinidades electivas, en un ambiente de cordialidad, intercambio de ideas y, como se decía en otros tiempos, «amor por el saber». Durante algo más de cuatro meses

me dediqué a leer y releer libros y artículos de los mejores críticos de rock del mundo, mientras me sumergía —a veces con un poquito de nostalgia, por qué negarlo— en la gran discografía del género. En esas fuentes busqué datos y reflexiones que luego transmití en clase y que socráticamente nos condujeron, según creo, a cuestiones más medulares.

Casi inadvertidamente, aquello que había empezado siendo una propuesta docente de tiempo limitado se convirtió en mi principal proyecto del año. Al desafío de síntesis y exposición —había que decirlo todo en sólo 8 clases— se le sumó el del enfoque, ya que no se trataba de contar una vez más una historia de música y rebeldía. Premeditadamente, busqué enfocar los núcleos de sentido del rock como práctica cultural y como género artístico, sin desconocer que, por razones de edad (como se sabe, la «brecha generacional» terminó por reproducirse al interior de la cultura rock), me siento más seguro abordando el panorama previo al punk que aquel que le sucedió. Me concentré en los músicos y grabaciones canónicos, digamos los antológicos, si bien todos ellos supieron ser alguna vez marginales o «alternativos». En otras palabras: el lector no hallará curiosidades ni data exquisita, sino un intento de pensar con cierto cuidado aquello que todos hemos escuchado más de una vez.

Ciertamente, evité caer en el historicismo anecdótico que predomina en el periodismo musical. No quería explicar de manera erudita que Fulanto tocó con Mengano después de haber tocado por años con Sultano (esa hubiera sido una genealogía en el sentido tradicional del término). No negaré que yo también soy un fan que disfruta, casi diariamente, de esa clase de relatos, y sé que los hay buenos y malos; algunos bien escritos y documentados y otros mal copiados de las obras de referencia. Pero el objetivo de «Rock y pensamiento» era examinar las ideas que el rock fue elaborando tanto sobre aspectos generales de la sociedad como sobre cuestiones más acotadas a la creación musical. Si me apuran en las definiciones, diría que exploré las continuidades y rupturas de la(s) poética(s) del rock a largo de los años, convencido de que en toda música habita siempre una visión del mundo.

Las ideas del rock rara vez fueron expresadas en manifiestos, como suele ocurrir con las de los pintores y escritores, o aun con las de los compositores académicos. Podemos decir del rock lo que Simon Frith escribió sobre la música en general: «hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas». Con su tan particular *modus operandi* —una descarga de adrenalina en el límite de lo socialmente permitido— la música joven ha demostrado tener, a lo largo de su discurrir histórico, un alto grado de conciencia de su realidad y del poder de interpelación social que ésta tiene. De hecho, creo que hay pocas formas culturales tan especulativas y suspicaces, tan atentas a los sobreentendidos y las complicidades.

Estamos ante una música que, según suele decirse, *es más que música*. Pero esto merece una aclaración. Si algo concreto y específico define al rock, otorgándole una clave de validación y una legitimidad artística celosamente vigiladas por sus seguidores, eso es la pasión puesta en lo musical, entendiendo por ello —ahora sí— *algo más que un discurso sonoro*. Yo diría, por lo tanto, que el rock es una forma cultural que ha colocado a la música en el centro de lo social: una apuesta, más en el sentido de un compromiso que de una mera maniobra de juego. La apuesta del rock ha ejercido una considerable influencia sobre la mentalidad de millones de personas en el mundo, así como, acaso indirectamente, sobre los debates intelectuales de las últimas décadas.

Basta con recordar cómo se transformaron las nociones de composición y autoría a partir de los Beatles, o el peso decisivo que ha tenido la electrónica en la producción del sonido, para entender que no estamos hablando de cambios menores. Si hoy solemos desconfiar de valores que en muchos libros aún figuran como sagrados, o nos preguntamos reiteradamente sobre el futuro de la música y de quienes la consumen, esto se debe a que hemos integrado algunas de las preguntas de la cultura rock a nuestra forma de pensar.

Finalmente, las clases han llegado al libro. Al convertir los apuntes del seminario en un ensayo, debí introducir algunos cambios —desde el elemental «esta clase» por «este capítulo» hasta otros más substanciales—, pero creo que el espíritu del trabajo

no varió. Cada capítulo corresponde a una clase, exceptuando el último. (A esa altura del curso decidí seleccionar una lista de canciones de músicos argentinos del género —de la música beat al rock nacional, pasando por *la progresiva*— y dejar que los alumnos volcaran sus conocimientos e impresiones al fragor de grabaciones bien conocidas, que todos volvimos a escuchar después de haber frecuentado durante algunos meses el canon del rock mundial.) En remplazo de la clase final —que no tomé el recaudo de grabar— incluí un texto sobre el problema de la identidad en el rock argentino, oportunamente leído en el seminario «Nosotros y la música: salud, ética y sociedad», organizado por la Dirección de Música de la ciudad de Buenos Aires en octubre de 2006. De más está decir que mucho de lo que ahí dije fue previamente compartido con mis nuevos amigos rosarinos.

S. A. P.

La Plata - Rosario - La Plata, noviembre de 2006

---

## Las fuentes del grito

---

Al promediar los años 50, la expresión rock and roll se impone en el ámbito de la música popular norteamericana y en seguida se exporta a todo el mundo. Una exploración lingüística revelaría escasa novedad en las voces combinadas de *rock* y *roll*, pero el maridaje tiene una carga explosiva. A poco de andar, salta a la vista que aquello está protagonizado por jóvenes que cantan y tocan para jóvenes. He aquí la marca etaria, que ya no nos abandonará. El ser joven expresado en todo un género musical. Pasó hace medio siglo y sigue pasando hoy. Pero no se trata sólo de juventud. Si nos atenemos a los informes sociológicos de aquellos años (Passerini: 1996), el joven norteamericano *promedio* es conservador y apático. Si hasta usa remeras con la leyenda «I love Ike», en referencia al presidente Eisenhower, que es la falta de carisma personificada. El rock and roll, en cambio, es rebelde. Por lo tanto, expresa a la juventud desde la disidencia. Se dirá que esa disidencia no es claramente política, y que no podemos asociar lógicamente el posterior triunfo electoral de Kennedy

con ninguna ola musical en particular. De acuerdo. También se dirá que no todos los que bailan «al compás del reloj» son rebeldes, que muchos bailan sin hacerse mayores preguntas, tal como sus padres se mecían plácidamente —hasta patrióticamente— con el swing. Seguramente es así. Pero incluso en la inconsciencia del rock al roll brota algo inquietante. Quizá eso mismo: la inconsciencia, esa súbita adopción de una música gritona, punzante y un poco desafiante de las buenas costumbres. Una música negra mal camuflada, podríamos agregar. Una filtración de guarangos en eso que el economista keynesiano John Galbraith llamó «la sociedad de la opulencia» (Galbraith: 1969). En fin, una renuncia momentánea, un poner entre paréntesis todas las convenciones sociales, al amparo de esa nimiedad llamada rock and roll.

Ahora bien, ¿cuáles son las fuentes intelectuales de aquel gesto? ¿A qué alude el rock and roll subrepticamente? ¿Por qué su irrupción es tan cuestionada por los sectores ultramontanos de los Estados Unidos, siendo a la vez una fórmula comercial, un feliz cálculo de mercado? Bueno, aquí tocamos una cuestión central de toda esta historia, eso que podemos llamar «el pecado original» del rock: sus dificultades para existir fuera de las luces y sombras del mercado, para ser crítico al margen del sistema que critica. Pero sobre esto volveremos más adelante.

### *Hipsters, beats*

En una genealogía de la disidencia, el rock se conecta a una tradición que, a falta de un término más preciso, ha sido denominada *hip*. La voz proviene del slang afroamericano, presumiblemente de Senegal. *Hippi*: ver más allá, tener los ojos muy abiertos, captar las cosas antes que los demás (Leland: 2005). En su deriva histórica y antropológica, lo *hip* concentra la oposición a las formas más convencionales de la vida social. *Hip* es tanto Mark Twain, con su mirada satírica, como Charlie Parker y su manera de revolucionar el jazz. *Hip* es la pieza teatral *The Connection* —también hay película— y el submundo de los drogadictos y *dealers* que retrata. El (lo) *hip*, que está en la antípoda del *american way of life*,

es la base de lo que en los 60 se llamará contracultura, pero su sentido es menos acotado, ya que representa el espíritu anticonformista de la cultura norteamericana.

Podríamos decir, sencillamente, que *hip* es eso que nos sigue uniendo a los Estados Unidos más allá de cualquier proclama antiimperialista. Más allá de Bush y compañía. *Hip* es lo que vieron Godard y Truffaut en algunas películas de Hollywood de los años 40 y 50 (películas que difícilmente consideraríamos contraculturales; es por eso que digo que lo *hip* es un poco más amplio y abarcador que lo contracultural aunque sus sentidos estén emparentados). En televisión, un medio por naturaleza tan poco *hip*, hoy Los Simpson y ayer Bugs Bunny representan esa mirada crítica. Desde luego, no es incorrecto relacionar lo *hip* con la vida bohemia, con la vida en San Francisco y el lado este de Manhattan.

Ahora bien, en la posguerra aparecen los *hipsters*, esos sujetos superinformados, de modales más bien europeos que podrían dialogar animadamente, si acaso les interesara, con Sartre o con Henry Miller y que se identifican, en algún sentido, con la minoría negra en los Estados Unidos. Son, al decir de Norman Mailer, los «blancos negros». Mailer los describe tempranamente como sujetos que viven con la muerte como peligro inmediato, separados de la sociedad, existiendo sin raíces, «partiendo a un viaje sin mapas hacia los mandatos rebeldes de las personas» (Nuttal: 1974). Miembros de una pequeña burguesía desencajada —traicionan las esperanzas de sus mayores—, un poco marginales o corridos del centro de la escena americana, más superados que indignados, los *hipsters* responden al racismo de su país vistiendo los atuendos del dominado. Hacen la operación contraria a la que ensayaré Michael Jackson una generación más tarde, cuando logre blanquear su piel ayudado por la cirugía facial y otros artificios. Los *hipsters*, por el contrario, se quieren desprender de la sociedad de los *wasps* (blancos, anglosajones y puritanos, todos reunidos en cuatro inflamadas letras).

Si bien los *hipsters* no conforman una especie totalmente novedosa —ya en los 20 y 30 había escritores blancos seducidos por el jazz y la cultura negra—, la vida urbana de los años 50 les brinda innumerables estímulos, tanto en el campo del arte como

en el de la noche sofisticada y reventada. Porque el *hipster* es el reventado. He aquí una idea —o mejor dicho, una figura— intrínseca a la historia del rock: el reventado es alguien que vivió mucho, acaso demasiado, y siempre un poco fuera de foco, al margen de las convenciones, llenando su cuerpo de drogas y alcohol y música. Aunque el término significa un exceso negativo —revientan los globos cuando los llenamos de aire desafortadamente—, la del reventado es una figura con aura. Con aura de rebeldía.

Cuando en 1957 se publica *En el camino* (*On the road*), la novela de Jack Kerouac, todos hablan de la generación beat. Inmediatamente, un periodista agregará el sufijo *nik*, algo que disgusta a Kerouac aunque quedará establecido así. La manifestación de esta suerte de movimiento o escuela literaria, que no casualmente se da en el momento de máxima exposición del rock and roll, es tardía respecto a la génesis y desarrollo de la cosmovisión beat. Veamos el caso de Kerouac. Su novela data de muchos años antes, acaso finales de los 40, pero sólo llega a despertar interés en una editorial sobre el cierre de la presidencia de Eisenhower. Es decir, lo beat, en tanto expresión literaria del espíritu *hip*, se va macerando lenta y sigilosamente. Es *underground*, corre como río subterráneo, mientras el consumismo de la americanidad crece geoméricamente. Incluso podría decirse que al tomar la generación beat gran notoriedad, el movimiento ya tiene los días contados. El dominio público ahogará el grito beat, situación que, años más tarde, podrá decirse de la contracultura y el rock.

Más existencialistas de Kierkegaard que de Sartre, los beats son escritores y bohemios —generalmente las dos cosas a la vez—, de clase media urbana, de familias disfuncionales —o al menos así son considerados por la mirada reduccionista de la psicología norteamericana de la época— y de elecciones de vida sin duda muy diferentes a las promovidas por *Life* y *Time*. Se trata de un grupo pequeño e inorgánico que, no obstante su actitud de crítica y rechazo al ambiente cultural imperante, puja por hacerse un lugar en el panorama de la literatura de los 50. Los beats no profesan una ideología política muy clara, aunque sin duda están en la antípoda del pensamiento conservador y el discurso anticomunista de la guerra fría. Tampoco encuadran bien en la

izquierda comunista, y de esta sólo reciben escarnio y acusaciones. De cualquier modo, ciertos principios del anarquismo viven en sus prácticas cotidianas y en su «programa» de liberación personal. Por ejemplo, el de la libertad individual frente a las apetencias del «sistema»: he ahí una constante en las obras y en las vidas —esferas estrechamente conectadas— de los beats.

Probando que son lo contrario al americano satisfecho y conformista, los beats son mayoritariamente poetas —Allen Ginsberg, Gregory Corso y Lawrence Ferlinghetti—, aunque cierto reconocimiento les vendrá por el lado de la narrativa, con las novelas de Kerouac. También William Burroughs participa de la movida beat, aunque desde una individualidad muy pronunciada. Tal vez sea el vínculo de este último con las drogas lo que sellará el vínculo beat-droga, si consideramos *Almuerzo desnudo* su texto más notable, de indudable influencia en la cultura rock (allí abrevarán, con resultados bien diferentes entre sí, Patti Smith, Frank Zappa, Laurie Anderson, Lou Reed, David Bowie y Kurt Cobain).

Detengámonos un rato en la novela *En el camino*. Cuenta la historia de un grupo de amigos, en el que se destaca Dean Moriarty, especie de héroe maldito. Relato iniciático de algo que, en realidad, nunca se revela, nunca empieza, nunca madura, la novela instala en el imaginario de los jóvenes el tópico del nomadismo. Los personajes recorren la ruta 66, yendo de Nueva York a San Francisco, con algún viaje también a Nueva Orleans, ciudades que desde entonces quedarán santificadas para la contracultura. Otros rasgos de la personalidad beat son el desapego a los bienes materiales, la búsqueda «interior» —el camino es la meta, no hay un más allá ni un destino— y el poder liberador de la música y el arte, a veces ayudado por las drogas.

Los personajes de *En el camino*, todos inspirados en amigos de carne y hueso del autor, llevan al plano de lo cotidiano sus ideales: hay en la novela la promoción de un nuevo modo de vida, matriz del hippismo. Un poco más tarde, con *Los subterráneos* y *Los vagabundos del Dharma*, Kerouac completará su visión *hipster* de la realidad americana, agregando, especialmente en la segunda novela mencionada, el componente zen. En sánscrito, *dharma* significa sostener, cargar, pero el budismo utiliza el vocablo

en más de un sentido. *Dharma* puede ser el objeto de un pensamiento (la idea o contenido mental), y también es la ley cósmica, el gran precepto que domina nuestro universo (Kronenberg: 2005). Esta última acepción parece ser la que sustenta Kerouac, cuya adscripción al budismo es sin duda representativa de los *beatniks*.

Tenemos, hasta aquí, un puñado de ideas que, a partir de la generación beat, calará en la cultura joven de los 60 y 70. Repasemos. El viaje como experiencia de conocimiento (no el viaje turístico, se entiende); el rechazo a los mandatos familiares burgueses y de cualquier institución que ponga freno o límite al impulso de individuación; la identificación con los verdaderos marginales de los Estados Unidos (músicos negros, aborígenes, etc.); la atracción por el budismo zen y las religiones «alternativas», buscando escapar así del eje religioso protestante; y, claro, la celebración de la juventud como expresión máxima de la libertad y la belleza (eso simboliza Dean Moriarty, personaje calcado de Neal Cassady, amigo de Kerouac con el que éste seguramente mantuvo un amor homosexual).

Respecto a la música, que insufla *En el camino* de un modo visceral, debemos decir que la generación beat escucha jazz, especialmente en la modalidad bebop o moderna. El libro contiene varios fragmentos de descripción musical. Por ejemplo, cuando Dean va a escuchar al pianista *cool* George Shearing: «Y Shearing empezó a balancearse; una sonrisa recorrió su rostro extasiado; comenzó a balancearse en el taburete del piano, hacia adelante y hacia atrás, al principio con lentitud, luego de acuerdo con el ritmo, cada vez más de prisa, mientras su pie izquierdo golpeaba el suelo marcando el compás, su cuello se balanceaba retorciéndose, bajaba el rostro hasta las teclas, se echaba el pelo hacia atrás; se despeinó y empezó a sudar. La música se hacía más potente. El bajista se encorvó y tocó cada vez más fuerte, y cada vez más de prisa; eso era todo. Shearing empezó a tocar su solo; los acordes salían del piano como grandes chubascos, y se pensaba que el tipo no tendría tiempo de ordenarlos. Se agitaba como el mar. La gente gritaba: —Sigue, sigue...» (Kerouac: 1983).

Este fragmento que acabamos de compartir es típicamente beat, pero para el lector argentino tiene un aire familiar, ¿no?

La similitud con la literatura de Julio Cortázar es llamativa, aunque nunca se la mencione. Y es llamativa no sólo porque a Cortázar le fascinaba el jazz y lo insertaba como tema en varios de sus cuentos y novelas (*Rayuela* es, en ese sentido, una verdadera enciclopedia personal del género), sino porque hay un gesto musical en el proceso de escritura. A Cortázar le gustaba hablar de una literatura de *one take*, de una toma, como esos registros fonográficos espontáneos, sin ensayo, que conforman la mitología discográfica del jazz. (En el caso del argentino, tanto la influencia del surrealismo —en sus lecturas de toda la vida— como la del *fluir* de la conciencia de la narrativa vanguardista suelen señalarse como punto de partida; en cambio, los lazos entre los beats y las vanguardias son débiles. Creo que esa debilidad forma parte de la personalidad beat, reacia a toda forma de tradición, incluso de la tradición de la modernidad, aunque a ella se deba, desde luego.)

Por su parte, los biógrafos de Kerouac han insistido en la influencia de la improvisación jazzística en la escritura beat. Por ejemplo, Dennis McNally afirma que todo *En el camino* está escrito sobre «el ritmo endiablado de la batería de Max Roach» (McNally: 1992). Y la escritora italiana Fernanda Pivano, una de las introductoras de la literatura norteamericana de posguerra en su país, nos recuerda que el libro en cuestión fue «expulsado todo junto en el acto», bajo los efectos combinados de la benzodrina y el jazz. Al respecto, la escritora cita al propio Kerouac: «Me influyeron el jazz y el bebop en el sentido de alguien que respira y toca una frase en el saxofón hasta que se le acaba el aliento, y cuando se le acaba el aliento, su frase, aquello que tenía que decir, ha concluido... Es así como espero mis frases, como si fuesen interrupciones en la respiración de la mente» (Pivano: 1975).

El otro texto clave de esta generación es *Aullido* (*Howl*) de Allen Ginsberg. El autor lo lee por primera vez en una sesión de poesía oral en San Francisco, y lo edita en 1956 por City Lights, la librería de Ferlinghetti que apuesta a los libros de poesía en rústica, tan baratos como artesanales, tan cotidianos como excepcionales. El comienzo de *Aullido* es bastante conocido: «He visto las mentes más brillantes de mi generación destrozadas

por la locura,/ muertas de hambre, histéricas, desnudas,/ arrastrándose por calles de negros al amanecer, en busca/ de una dosis furiosa», y sigue por varias páginas más (Ginsberg: 2006).

Se trata de un poema enorme, salvaje y eruptivo, que fluye con una fuerza similar a la de la novela de Kerouac aunque, podemos acotar, en tiempo real, es decir, sin las lógicas discontinuidades de la lectura de una novela. Obviamente, habrá acusaciones de obscenidad y un intento de prohibición que, afortunadamente, terminará con el fallo de un juez que, sin comulgar con el lenguaje del poemario, considera que su importancia social es innegable. Como sea, *Aullido* ocupa un lugar en la historia de la literatura del siglo XX, pero también un lugar en la historia del rock.

Ahí está «A hard rain gonna fall», la canción de Dylan, tan profética como el poema de Ginsberg. Y están las canciones «dichas» por Patti Smith, la gran heredera del movimiento. Pensemos también, por un momento, en las letras de Lou Reed. ¿No hay en muchas de ellas un infierno terrible y sintomático? Por otra parte, ¿no hay pedidos de auxilio desesperados en una buena parte de la poesía del rock? La figura del Moloch, monstruo bíblico insaciable, ¿no es el sistema que todo lo deglute, que todo lo coopta? Finalmente, la bestia Pop de los Redondos, ¿acaso no será un Moloch apenas revestido?

Así como *En el camino* fija el tema de la ruta —novelas, canciones y películas «ruterías» nacerán de su extendida influencia—, *Aullido* será el gran poema oral de la contracultura. En tanto poesía escrita para ser leída vívidamente, con el bardo que se pierde a sí mismo engullido por las palabras que brotan de su boca, *Aullido* es una especie de recital de rock adelantado a su tiempo. Se dice que a la primera lectura asistió Kerouac, amigo y admirador de Ginsberg, y que acompañó la performance con exclamaciones de entusiasmo. La idea misma de una poesía que se lee como se da un recital, un concierto, en medio de exclamaciones del público, contorsiones del poeta-intérprete y con una rítmica musical en la lectura, nos remite tanto al pasado de la civilización (la tradición oral premoderna) como al futuro de la música popular.

Y en lo que se refiere a Ginsberg, bueno, él fue una estrella pop de la poesía. En más de una oportunidad querrá seguir los pasos de Dylan, cuyas canciones parecen confirmarle lo acertado que estuvo en 1955 al plantear la necesidad de hacer recitales de poesía más festivos y expresivos. A propósito de los recientes cincuenta años de *Aullido*, el argentino Miguel Grinberg recordó que, cuando Allen Ginsberg viajó a Praga en 1965, fue proclamado «Rey de Mayo» y paseado en una carroza por las avenidas de la ciudad, para felicidad de miles de jóvenes disidentes (Grinberg: 2006).

Por último, antes de dejar a los beats en paz, quiero detenerme en el tema de las creencias. Hay en el corpus literario de esta generación un aparente nihilismo o falta de fe en los relatos madre que, hasta la Segunda Guerra Mundial, habían sustentado el edificio de certezas y creencias de Occidente. Sin embargo, los beats no son escépticos. Buscan algo en qué creer después de Hiroshima y Nagasaki. Buscan poesía después de Auschwitz. Y a su manera la encuentran, como aurora de un mundo que hace fuerza por nacer. Esa búsqueda de poesía no está desvinculada de una cierta sensibilidad religiosa. Cuando Ginsberg dice, en *Aullido*, «¡Las visiones! ¡Las alucinaciones! ¡Los milagros! ¡Los sueños! ¡Las iluminaciones! ¡La religión! ¡El éxtasis! Todo está siendo arrastrado por la corriente del río americano», da cuenta de una falta, un vacío que el hecho creador tiende a suplir, en la creencia de que un nuevo estado de conciencia «iluminará» al hombre.

Aquí cabe mencionar a un amigo de los beats —«compañero de ruta», podríamos decir, con una expresión hoy en desuso—, Thomas Merton. Por el camino de la poesía, Merton llega al de la religión: pasa a ser el Padre Luis en la Abadía de Nuestra señora de Gethsemani, un monasterio trapense de Kentucky. Antes de consagrarse a la meditación, el poeta fluye como un beat, de la ciudad al campo. De raíz panteísta, la celebración de la naturaleza será un elemento de continuidad entre los beats y los hippies. En el caso de Merton y otros, esa celebración conduce a lo místico. Escribe en *La lluvia y el rinoceronte*: «Soy extraño a la baraúnda de las ciudades, de las muchedumbres, a la avaricia de una maquinaria que no duerme, al zumbido del poder que devora la noche.

Me resulta imposible dormir donde se menosprecia la lluvia, la luz solar y la tiniebla...» (Grinberg: 1994).

Y Kerouac lo dirá con todas las letras: «La generación beat es básicamente una generación religiosa. No somos bohemios, recuerden. *Beat* significa beatitud, no abatimiento. Eso se siente. Se siente en el batir, en el jazz o en un buen número de rock...» (Clellon Holmes: 2003).

### Jazz y transición

Ya hemos señalado la perfecta sincronía de la literatura beat con los primeros discos de rock and roll. Ambas corrientes cobran celebridad entre 1955 y 1958, en apenas tres años de intensa exposición. Pero, más allá de alguna referencia suelta —como la de Kerouac hacia el final del texto anteriormente citado—, el rock and roll de Elvis y sus colegas no resulta particularmente inspirador para los beats. Estos se nutren de jazz y blues, especies que, a su vez, influyen directamente en la música popular de la segunda mitad de los 50.

Si bien el rock nace como respuesta de baile a la creciente sofisticación del jazz, y luego prosigue un camino relativamente independiente, en su origen la divisoria de aguas no es muy clara. Tampoco es clara, más allá de las estrategias mediáticas, la fecha de despegue del rock como especie autónoma. Basta con recordar al músico de jazz Lionel Hampton para reconocer cuánto del rock se anticipa en el estilo *swing*. Los *riffs* de su orquesta de finales de los 40 son, estrictamente hablando, motivos de rock and roll. Este parentesco no pasará inadvertido por la industria del espectáculo, que siempre verá en el vibrafonista una figura capaz de cruzar fronteras etarias, al menos en los años 50.

Del lado del rock and roll, las deudas instrumentales contraídas con el jazz resultan evidentes. Fíjense cómo forman los grupos de Bill Haley y Little Richard. Aún subsiste el contrabajo —el bajo eléctrico llegará después— y los saxo tenor y alto no han sido totalmente desplazados por la guitarra eléctrica, si bien esta crece exponencialmente. En el caso de Elvis Presley, el formato

más usual es el del trío de acompañamiento, donde las guitarras rítmicas asumen la función de la batería y el contrabajo, tocado en pizzicato, acentúa los tiempos débiles, un poco a la manera del jazz tradicional. El estilo vocal relajado de Elvis —sobre todo en los medio tiempos— y su fraseo levemente sincopado remiten al jazz, acaso más que al country, su otra gran fuente de inspiración.

El caso de rock and roll «jazzificado» más notable nos lo da Chuck Berry, en su participación en el festival de Newport de 1958, cuando es escoltado instrumentalmente por algunos de los gigantes de jazz del momento. Aunque los músicos de jazz delatan una actitud de cierta superioridad —finalmente, están tocando una música de moda, y las modas son por definición efímeras—, quien domina la escena, obviamente, es Chuck Berry, ante cuyos pies cae rendido el público. La facilidad con la que los jazzmen acompañan al rockero es simétrica a la actitud de gozo y diversión —sensaciones que por entonces están divorciadas del jazz— que Berry expresa con su guitarra, su voz y su cuerpo. He ahí un momento luminoso y sin duda liberador: ese batir que se siente en un buen rock, como diría Kerouac. Por un momento, la *hybris* del rock and roll copa la escena. Por suerte, un director de cine, Bert Stern, documentó ese y otros momentos no menos notables en la película *Jazz en una noche de verano*.

En términos culturales, el rock and roll parece retomar o actualizar la actitud primigenia del jazz. Quiero decir: el rock —y me estoy refiriendo al viejo rock and roll— produce el tipo de escozor que sacudió el edificio cultural y moral de los años 20. Sin ir más lejos, los brulotes contra el rock and roll, al que se acusa de inmoral y disolvente, no difieren mayormente de los vertidos 30 años antes contra el jazz. Ahora, como entonces, se critican las formas del baile, el beat como elemento hegemónico y el componente racial transgénico; es decir, el modo de expresión de lo afroamericano popular, que en el rock no es sólo música, sino también letra «sexualizada».

Naturalmente, en tiempos del rock and roll las comunicaciones no sólo se vuelven más veloces y confiables, sino de alcance planetario. Mientras el derrotero que cubre el jazz entre su cuna en Nueva Orleans y su consagración internacional ha llevado

varias décadas, la senda que el rock transita entre su origen y su primera exposición es casi inmediata. Y además está, claro, la televisión. La anécdota del debut de Elvis en el show de Ed Sullivan es elocuente: hay órdenes de la dirección del canal de no enfocar al astro de la cintura para abajo. Se supone que al borrar del espacio audiovisual los movimientos de pelvis y los quiebres de rodilla —signos característicos del cantante— se evitarán las quejas de las organizaciones ultraconservadoras, verdaderos grupos de presión que, desde entonces, verán en el rock al demonio encarnado. En este sentido, el rock es más visual que el jazz, más corporal en su versión pública y por lo tanto más popular.

También es diferente el impacto socio-racial de una especie y otra. Mientras el jazz desarrolla dos grupos raciales (hasta no hace mucho se hablaba de «jazz blanco» y «jazz negro»), el rock es, desde su origen, una música de jóvenes blancos que han incorporado el estilo musical, literario y sexual de los músicos negros. Al no poder cercarse, al trascender la división racial de la cultura, el rock resulta más perturbador que el jazz, aunque los artistas negros vean postergadas sus posibilidades de estrellato, como veremos más adelante. Pero desde la percepción del *wash*, el rock and roll es una suerte de caballo de Troya de la cultura negra: en su interior habitan los enemigos.

Hemos señalado, sucintamente, algunas semejanzas y no pocas diferencias entre el jazz y el rock and roll. De cualquier modo, como dijimos al comienzo de esta sección, lo que caracteriza el panorama de la música popular norteamericana de la segunda mitad de los 50 es la ambigüedad o transitoriedad de los estilos. Ese panorama está jalonado por una serie de tensiones: entre un swing tardío —y definitivamente festivo, que encontramos fácilmente en Louis Jordan, Slim Gaillard, Joe Turner y el ya nombrado Lionel Hampton, entre muchos otros— y el jazz moderno más «cerebral» y especulativo; entre un pop edulcorado, resistente a la influencia negra, y un pop llamado rock and roll, allí donde lo negro se expresa mayoritariamente, aunque no siempre pueda dar la cara.

## Blues y rhythm and blues

Sin duda es en el blues como género establecido donde el rock encuentra su primera fuente: la fuente madre del grito. Como señala el crítico inglés Paul Oliver, seguramente el mayor especialista de blues del mundo, «la mayoría de los músicos pop pasaron por más estilos de blues en un año que la mayoría de los músicos de blues en toda una vida» (Oliver: 1982).

Para entender esta vigorosa transfusión de blues al cuerpo del rock se hace necesario considerar, en primer término, el pasaje histórico del paradigma del jazz al paradigma del rock; es decir, esa inflexión entre dos eras, ese momento —que desde luego no es coyuntural, sino un proceso que lleva un tiempo— en el que los géneros populares dejan de orbitar alrededor del jazz para hacerlo en torno a una música joven que impone su propia impronta sonora. Quiero decir: cuando Sinatra era un astro joven, el paradigma musical dominante era el jazz, aunque Frank no fuera, estrictamente hablando, un cantante de jazz. Del mismo modo, cuando Paul Anka bate records de venta, el contexto sonoro está empezando a ser modelado por el rock. Y convengamos que Paul Anka nunca hizo rock.

El puente entre una era y otra lo brinda el rhythm and blues (r&b), un híbrido de blues, jazz y gospel que se populariza entre mediados de los 40 y principios de los 60, cuando el soul lo releva. Bajo el genérico rhythm and blues se amparan diversos estilos de música pop, desde los cuartetos *doo woop* con sus pulidas armonías vocales hasta los lacerantes solos de guitarra de B. B. King o los arrebatos expresivos del genial Ray Charles.

Así como nos llevaría trabajo clasificar las incontables variantes englobadas en el pop de los 60 y 70, resulta muy arduo delimitar las fronteras musicales del r&b. Sin embargo, sus límites sociales y raciales son violentamente reales. Por ejemplo, ¿qué otra razón sino la raza y el ámbito sociocultural le impiden a Willie Mae Thornton ser la primera estrella de rock and roll, cuando en 1952 —esto es, dos años antes que Elvis— graba «Hound dog», el éxito de Lieber y Stoller? O yendo a un caso más conocido: ¿cuántos fans de los Rolling Stones han escuchado el tema «Rolling

Stone» de Muddy Waters? Sobre estas diferencias se levanta el rencor de los músicos negros que verán en el rock and roll una apropiación no consentida. Desde una perspectiva menos patriomonal, sin embargo, el trasvase puede verse como una conquista del dominado sobre el dominador, inversión de la dialéctica amo-esclavo. Ya volveremos sobre esto.

Cuando en 1954 un disc-jockey llamado Alan Freed descubre la fascinación que los discos de r&b generan en los adolescentes que escuchan radio, empieza el año cero de la historia del rock. Por lo tanto, el primer rock es producto de la nacionalización de los *race records* mediante la radio. Es decir, la nacionalización de los estilos racial/regionales. Aquello invisible a los ojos de la clase media —el «hombre invisible» del libro de Ralph Ellison—, antes confinado a la América negra, la del profundo sur que un día echó raíces en Chicago, Detroit o Memphis, ahora se hace oír en emisoras de alcance nacional. La tecnología de comunicación le ha jugado una mala pasada a la América segregacionista. Louis Jordan provoca delirios con su «Caldonia», Willie Mae Throston aúlla su «Perro rabioso» sin clemencia y Ray Charles convierte un negro espiritual en «I've got a woman», para alegría de los chicos y chicas del Medio Oeste y vergüenza de los obispos negros más dogmáticos.

La música es inquieta, quién lo duda. Pero las letras también tienen lo suyo. «A Sixty minutes man» celebra la virilidad de un joven negro que puede fornicar una hora sin prisa ni pausa. «Work with me Annie» es una invitación a pasarla bien sin la aprobación de los padres. «I can't be satisfied», de Muddy Waters, expresa un malestar físico y anímico con toda crudeza y varios años antes de que los Stones pongan en el tapete las confesiones de toda una generación. De la erótica del r&b saldrá James Brown con su canción/apodo: «Sex Machine», máquina del sexo.

Una música negra pícara, sin eufemismos, invade las radios, pero aún falta el cuerpo que la represente. Y esto es más complicado. A Bill Haley le falta sex appeal, y pensar en una estrella negra de alcance nacional es imposible, la sociedad no lo toleraría. Será necesaria una transacción, un pacto entre la industria, los medios y los cuerpos de la música. El productor Sam Phillips,

de Sun Records, expresa con claridad la clave comercial —y a la vez cultural— del primer rock and roll cuando dice con brutal sinceridad: «Si pudiera encontrar a un blanco que tuviera el sonido y el sentimiento de un negro, sería millonario» (Larkin: 1998). Como sabemos, ese blanco será Elvis Presley. Pero Sam Phillips, que sabe más de música que de negocios, no se hará millonario.

### Legado country

Toda aproximación a los orígenes socio-musicales del rock debe hacerse teniendo en cuenta las contribuciones del country & western (c&w), antes denominado hillbilly en referencia a su locación primigenia en los Montes Apalaches (un arco geográfico que incluye Kentucky, Virginia, Tennessee y Oklahoma). He aquí la fuente «blanca» del grito rockero, la raíz folklórica cuyo desplazamiento geográfico, en dirección al oeste en los días de la expansión de fronteras, poca relación parece tener con la utopía ruterana de los beats. En principio, el c&w representa el aspecto celosamente americano de los Estados Unidos, y no sería arbitrario o injusto situarlo al lado del pensamiento conservador. Su exaltación del ruralismo y de la simpleza del trabajador blanco del sur y el oeste (el típico *white poor*) que recela del cosmopolitismo de Nueva York no lucen muy a tono con el espíritu *hipster*, ni con las transgresiones raciales y sexuales del r&b. Sin embargo, debemos ser más cautos antes de calificar la ideología del c&w. Por lo demás, su aporte a la génesis del rock and roll es tan incuestionable como el que ofrece la música negra.

Desde los años 20, y con particular intensidad en los tiempos del nacimiento del rock, el c&w domina las programaciones musicales de las emisoras sureñas, conviviendo con el blues, el jazz y el pop. (Aún hoy las emisoras de los estados sureños dedican el 80% de sus programaciones a la difusión del country.) Dos de sus más grandes íconos, Hank Williams y Willie Nelson, crearon, cada uno a su tiempo, una cancionística entre romántica y testimonial, con un fuerte magnetismo escénico. Desarrollada en Nashville, donde el estadio Grand Ole Opry y las editoras de

música materializan un dominio cultural de más de 70 años, la música country es el verdadero *mainstream* de la música popular. Y como tal, su influencia en la escena rockera de los 50 es fundamental. Recordemos que algunas de las primeras estrellas del rock and roll vienen directo del c&w: Bill Haley y Carl Perkins, por ejemplo.

En los años formativos de la nueva sensibilidad es habitual que los nombres consagrados del country compartan escenarios con las figuras emergentes del rock and roll. Quien haya visto la biopic de Johnny Cash —*Johnny & June*— habrá reparado en esa convivencia, que se extiende a las giras por el interior. Cada vez que Hollywood se mete con los mitos de la música popular toca, al menos de soslayo, el ambiente del c&w. Con esto quiero decir que, a diferencia del folklore de otros países, el de Estados Unidos no fricciona demasiado con el pop. No quiero extenderme mucho en este punto, pero me parece que esto se vincula con la maleabilidad que la cultura popular tiene en Norteamérica. Max Lerner, un viejo observador de la cultura yanqui que habló de «los Estados Unidos como civilización», sostiene que la estridencia y extraversion del lenguaje folklórico provienen, entre otras fuentes, del tono fanfarrón de la vida de frontera, y el hecho de que «la riqueza del desierto indómito aún subsista entre las torres de las grandes ciudades» (Lerner: 1961) nos ayuda a entender, más allá de sus razones musicales y poéticas, el *ethos* del c&w, que tan frecuentemente relacionamos con el mal gusto o el *kitsch* rural.

En términos melódicos y literarios, la influencia artística de la especie es considerable. Pensemos por un momento en su modalidad interpretativa: el timbre nasal, los «estiramientos» de sílabas hacia el final de la frase, el grito *yodel* (especie de eco montaña muy semejante a los sobreagudos de los tiroleños) y, claro, el formato instrumental poco escolástico. Varios «melódicos» de los Beatles —por ejemplo, «You've got to hide your love away», del disco *Help*— suenan a música de cowboys enamorados. Lo mismo sucede con algunas canciones de los Rolling Stones (Richards reconoce tener una buena colección de c&w y «Angie», esa balada tan conocida, bien podría haber sido firmada por Willie Nelson).

Como estilo de rock, el rockabilly no esconde su raigambre campera, y en general la escena del rock norteamericano está poblada de signos sonoros, literarios y visuales del mundo country. (Fíjense en dos grandes éxitos de los 70, The Eagles y Creedence Clearwater Revival.) Cada vez que las letras de rock se vuelven narrativas ponen al descubierto esta influencia. El esquema de estrofas (*stanzas*) alternadas por un estribillo no proviene del blues sino de la balada anglosajona y las canciones irlandesas aclimatadas en América. Ese proceso de «americanización», largo y fructífero, se recrea a sí mismo en cada tema de c&w.

En tanto representación populista de las clases trabajadoras del sur y del oeste, la canción campestre toca muchos temas, si bien el tópico del amor romántico es el más frecuente. La feroz comercialización del género lo ha fijado en lo trivial, pero no son pocas las veces en las que un mismo intérprete salta de lo menor a lo mayor, produciendo un giro emocional, e incluso ideológico, sin descolgarse la guitarra del cuello ni desensillar del estereotipo rural. Esto lo comprobamos en el repertorio de Hank Williams o de sus predecesores, como Jimmy Rogers y la Familia Carter.

Cerca del c&w pero con criterios internos más exigentes, el folk se recuesta en lo tradicional en estado puro. Su enfoque sociopolítico es de izquierda, para decirlo rápidamente. Al menos así es desde que Woody Guthrie lo impuso en los años 30, en medio de la Gran Depresión. ¿Qué extrajo el rock del folk? Bueno, es bien conocida la historia de Bob Dylan, a quien más adelante le dedicaremos toda nuestra atención. Al atreverse a electrificar el folk en su polémica presentación en Newport, Dylan inventa un subgénero, el folk-rock. Sin embargo, podemos afirmar que el gran legado del folk no ha sido tanto aquella herejía del 65, como la idea de la autenticidad, de lo prístino, de lo que no se deja cooptar por el sistema. Paradójicamente, la cultura rock se sostiene tanto en la mezcla desafortunada —ese notable poder de abducción que se revela a partir de los años 60— como en la defensa de una cierta pureza estética, eso que algunos autores llaman «la ideología de la autenticidad» (Shuker: 2005). El famoso categórico moral del rock («No transarás...»), ese mandato que aún reconocemos en la escena independiente de cada país donde la palabra

rock no ha perdido totalmente su significación rebelde y díscola, se basa en el discurso de la autenticidad. Se trata de un discurso que reivindica la autonomía del productor de textos y sonidos por sobre las presiones de la sociedad de masas y que sitúa allá arriba, en un plano ético, la capacidad de un músico popular para ser creativo. Podríamos agregar: sinceramente creativo. Ese discurso se apuntala con fuertes polarizaciones, las mismas que atraviesan toda la historia del rock.

Por último, me gustaría ensayar alguna interpretación general de lo que hemos visto hasta ahora. Cabe entonces que nos preguntemos por aquello que, más allá de sus manifiestas diferencias, une a los beats y los *hipsters* con los trovadores modernos del c&w y el folk. En principio, debe reconocerse que, a su manera, el héroe country rechaza el *american way of life*. Constituido en pleno proceso de urbanización —desde los años 20, cuando las ciudades terminan de definir su perfil ciclópeo y amenazador—, las canciones rurales perpetúan la imagen del cowboy solitario y rebelde, especie de Martín Fierro estadounidense.

Quizá sea la figura de Johnny Cash la que mejor ilustre el aura de rebeldía de una parte del c&w. Cash canta para los presos de San Quintín sin disimular su simpatía hacia ellos. Una de sus canciones más célebres se titula «I shot a man in Rheno» y en su letra dice sentirse bien después de haber matado a un hombre (supongo que con ánimo más existencialista que claramente criminal, testimoniando el absurdo de la vida. Al conocer esta canción, no pude menos que pensar en aquel «extranjero» de Camus que confiesa haber matado «por el sol», respuesta que deja más que confundido al tribunal que lo está juzgando).

He aquí otra conexión con el rock: recordemos los conflictos con la ley que tienen los primeros rockeros —Perkins, Berry, Lewis—, todos ellos de la generación de Cash. El influjo de la ilegalidad en cierta clase de canción popular proseguirá, ya con más fuerza y orientación política, en los 60 y 70. Al respecto, vale recordar el consejo de Jerry Rubin, referente de la política revolucionaria de los 60: «No se fíen de alguien que no haya pasado una temporada a la sombra» (Hobsbawm: 1995). Volviendo a Cash, es cierto que el trovador no dudará en cantar para Richard

Nixon —bestia negra de los hippies y radicales—, pero al mismo tiempo defenderá en sus canciones y en sus declaraciones públicas a las víctimas de orden policial. Esta oscilación entre rebeldía y conservadurismo —algo así tendremos en los 80 con Bruce Springsteen— es tan frecuente en el c&w como en el rock.

Digamos, por último, que los trovadores sureños comparten con los escritores *beatniks* el culto al nomadismo y la errancia, en el convencimiento de que la modernidad ha llegado demasiado lejos en América, y que el sistema es el gran Moloch que todo lo deglute. Unos y otros celebrarán la libertad del hombre sin ataduras, encarnado en el bardo que busca llegar al corazón de la gente. Obviamente, estas filiaciones no suponen un estado de armonía estable entre los mundos del *hipster* y el cowboy. Y si tienen alguna duda sobre lo que acabo de decir, vean o vuelvan a ver la película *Busco mi destino* (*Easy rider*), con esa terrible escena final en la que unos granjeros que seguramente conocen las canciones de Johnny Cash y la familia Carter disparan sus escopetas contra dos motociclistas de aspecto hippie. Lo hacen como si estuvieran cazando perdices.

---

## Semilla de maldad

---

Al análisis de las fuentes intelectuales y artísticas del rock debemos ahora añadir la observación del contexto histórico que permitió la irrupción del nuevo género y su deriva cultural. Sé que no son preguntas nuevas, y las respuestas que aquí ofrecemos tampoco lo serán. Pero en este intento de articular la genealogía a la historia —esto es, las discontinuidades del saber a los factores que sostuvieron socialmente ese saber—, no hay que olvidar que el rock surgió como grito generacional y como cálculo del mercado, las dos cosas a la vez. Volvamos a esas preguntas, entonces: ¿Por qué hubo, al promediar los 50, un modo nuevo, distintivo, de expresión musical derivada en baile? ¿Bajo qué circunstancias económicas y sociales se dio a conocer el rock and roll?

### Las bases materiales

No casualmente el rock nace en los Estados Unidos unos años después de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Se hace

público en un momento de bonanza económica y satisfacción social. Está claro que el grito del rock no se origina en la insatisfacción económica ni en la marginalidad social: el rock no es blues, aunque sus primeras formas mucho le deban a este. Ciertamente, algunos intérpretes —acaso los más renombrados— provienen de sectores poco favorecidos por la expansión económica de la posguerra, pero no sería plausible interpretar su parábola artística en los términos que aplicamos al estudiar las vidas de Ray Charles, B. B. King, Charles Brown y demás héroes negros. En estos casos, la narrativa del blues y el jazz se demora en las terribles dificultades que los músicos debieron superar antes de convertirse en estrellas. En cambio, el relato dominante del rock se construye sobre revelaciones inmediatas, saltos cualitativos sorprendentes: un productor con olfato descubre el talento innato de un joven que fue a probarse por si acaso.

Por ejemplo, en las biografías de Elvis Presley se detalla un momento de epifanía: el joven está en los estudios Sun de Memphis tocando con el guitarrista Scotty Moore y el contrabajista Bill Black algo parecido a «That's all right», de Arthur Crudup. Es el 5 de julio de 1954 y el productor Sam Phillips que escucha el ensayo pregunta por el tema. Sorprendidos, los debutantes dicen que eso no es lo que pensaban grabar, pero Phillips los insta para que sigan con el tema: ¡Eureka, ahí está el futuro! Así, por descuido, por un acto inconsciente —la inconsciencia legendaria del rock— nace un género. (Pareciera que los ídolos populares no estudian, no se perfeccionan, no buscan la música sino que la música los busca a ellos.) Si en los héroes del jazz el arte ha sido el resultado de una maduración psicológica y artística —Charlie Parker inventa el bebop trabajando arduamente sobre los intervalos superiores de los acordes de «Cherokee»—, en el panteón del rock la música se revela inmediatamente con todos sus atributos. Estamos pues ante el momento fundacional del mito joven.

La matriz histórica de esta narrativa está en aquella sociedad opulenta de los 50. Entre 1940 y 1960 la población norteamericana crece de 123 a 180 millones de habitantes. Obviamente, este crecimiento se debe a un sostenido aumento de la natalidad y a una brusca disminución de la tasa de mortandad, ya que la

penicilina y las vacunas contra la polio mejoran las expectativas de los recién nacidos. Mientras la administración republicana confía el poder a los trusts y demás concentraciones de capital (de modo emblemático, un ex gerente de la General Motors tiene un puesto en el gabinete de Eisenhower), una mayor cantidad de norteamericanos participa de la abundancia. Con un estado de bienestar aún fuerte y el seguro social en su mejor momento, la familia yanqui se estabiliza económicamente: tiene buena capacidad de ahorro y, a la vez, no duda en consumir de modo ostensible, como si se tomara revancha después de casi una generación de privaciones. En 1954, una encuesta del Instituto Gallup revela que la mayor parte de los interpelados considera que su máxima preocupación es ganar dinero. Temas como la paz mundial o la amenaza de una guerra mundial sólo parecen inquietar al 20 % de la población adulta (Manchester: 1977).

Como bien lo sabrá John F. Kennedy, candidato demócrata a la presidencia, por debajo de esta imagen de conformidad generalizada hay bolsones de pobreza en zonas rurales (en los Apalaches, en el Medio Oeste, etc.) y en los barrios obreros de las grandes ciudades (pobreza y raza siguen siendo variables correlacionadas). Así lo demostrará el libro de Michael Harrington, *La cultura de la pobreza en los Estados Unidos*, en el ojo de la tormenta política de principios de los 60. Pero esta realidad se difunde más tarde. En el período que estamos viendo las imágenes de la pobreza no llegan a empañar el avance de una sociedad autorrealizada: la superficie es muy reluciente, y los guarismos —en una época de febriles encuestas y censos— respaldan el ánimo general.

La abundancia produce una música pop «blanca» que, salvo excepciones, suena tan insípida como buena parte de la TV y el cine, este último duramente golpeado por la «caza de brujas» de los años 1950-1954. Incluso las mejores voces del momento, como Doris Day o Rosemary Clooney, no logran escapar del todo de ese efecto de nadería autoindulgente. Desde luego, el jazz es otra cosa, pero su prédica dejó ser masiva hace mucho. Tal vez el término más elocuente para explicar el humor colectivo sea *aburrimiento*. Se aburren los empleados de los trust empresariales y las amas de casa recientemente tecnificadas —de esto dan cuenta

magistralmente los cuentos de John Cheever—, pero más se aburren los adolescentes, los *teenagers*. La mayoría de ellos reacciona con apatía, multiplicando así el efecto de aburrimiento colectivo que parece cundir en todo el país. Algunos, en cambio, se comportan violentamente, como inadaptados. Y en verdad lo son, aunque sus formas de rebeldías no conduzcan a ninguna meta en particular. Se agrupan en cofradías callejeras y adoptan determinados estilos, buscando resaltar diferencias que sin duda brindan cierto consuelo identitario. Desde *Rebelde sin causa*, el filme de Nicholas Ray con James Dean y Natalie Wood, esa disconformidad un poco fatua es interpretada por científicos sociales como patología, nunca como síntoma cultural. De base americana, esta conducta sectaria de algunos jóvenes también se dará en Inglaterra, con los teddy boys y los mods imponiendo sus estilos.

En cierto modo, este paisaje de rebeliones cotidianas escenificadas en la calle como espacio de disputas es algo así como la versión popular o masiva del grito beat. Desde luego, tenemos derecho a dudar de las verdaderas dimensiones del fenómeno, ya que ha sido tópico del cine y la literatura. Eso que, al decir de Passarini, es «la juventud como metáfora del cambio social» (Passarini: 1996) forma parte de una iconografía romántica (ahí están los fotogramas de Marlon Brando en moto y James Dean en su deportiva cupé, ambos jóvenes esmeradamente desaliñados). De cualquier manera, como forma simbólica, el mito de la rebelión solitaria nos remite a un universo de sentido en el cual —y a través del cual— se reconoce el origen de una cultura juvenil y, más específicamente, de toda una música de los jóvenes, allí donde el tropo del rebelde reina sin rivales. En otras palabras: el discurso de (sobre) la juventud se alimenta tanto de la realidad social de las pandillas como de sus representaciones culturales.

¿Cómo afectan estas representaciones al mundo de los adolescentes de los 50? Los chicos y las chicas de la *high school* no pueden escribir *Aullido* —y quizá tampoco les interese leerlo— pero, a su manera, perciben el clima de asfixia que envuelve la vida social de América. No es que les vaya mal, sino que les va en una dirección y con un estilo que no reconocen como propios. Están siendo mandados, a veces de modo sutil y otras veces a

través de coerciones directas. Huérfanos de referentes políticos, con el miedo del macarthismo introyectado en el cuerpo de la sociedad civil (Mc Carthy ya se fue, pero los efectos de su política no se han disipado del todo), no es mucho lo que les queda a esos jóvenes en el plano de la acción colectiva. Los padres, aliados a maestros desconcertados, siempre bienintencionados pero incapaces de entender las causas del trastorno juvenil, se debaten entre aplicar una autoridad cada vez menos autoritaria y buscar asesoramiento científico.

La película *Semilla de maldad* (*Blackboard jungle*) es recordada por la inclusión de «Rock alrededor del reloj» en su banda sonora, pero también merecen atención los protagonistas del filme: el maestro (Glenn Ford) que intenta vanamente educar a sus alumnos con discos de jazz, cuando estos, liderados por un joven negro rebelde (Sidney Poitier) ya no escuchan el «espíritu de los tiempos» en aquella música. La tesis de la película se apoya en los diagnósticos que sobre la figura del joven-problema brindan la sociología y la psicología. Según esta tesis, la rebeldía, cuyas causas resultan siempre frágiles, puede «curarse» con un cambio de actitud de esos padres desconcertados. Los jóvenes reclaman más comprensión, pero también advierten sobre la falta de cohesión de la familia a la que, por diversas razones, no pueden *pertenecer*. En otras palabras, se trata de una lectura paternalista, políticamente correcta —el rebelde es visto con una mezcla de simpatía y piedad—, pero que en ningún momento visualiza la ruptura cultural que se está gestando.

### El rock and roll como idea

Es difícil establecer con precisión el momento de emergencia de una nueva subjetividad «joven», que aún a lo largo de los 50 es bastante minoritaria. Pero no hay duda de que, de todas las vías de esparcimiento a disposición, la música popular se erige como la más seductora; es ahí, en sus fueros, donde los jóvenes se sienten parte de un colectivo diferente. Por encima del condado, la escuela y la pandilla del barrio está la audiencia del rock and roll.

En ella, todos son jóvenes. Sucede que al contar con mayores recursos —los chicos tienen más dinero en sus bolsillos que antes—, la juventud reenvía a la industria del entretenimiento señales de ansiedad cultural. Una vez más, la ley de oferta y demanda. ¿Dónde mejor aplicada sino en los Estados Unidos?

Lógicamente, la industria lee correctamente el mensaje de los jóvenes, y se propone reconvertir el deseo juvenil mediante diversas operaciones de cooptación. Entre estas, podemos señalar las versiones descafeinadas del rock and roll (Pat Boone o Neil Sedaka); los gestos de conciliación frente a las cámaras de TV (Sinatra recibe a Elvis cuando este retorna del servicio militar); pasajes mefistofélicos de un sello pequeño a otro multinacional (Elvis deja Sun Records para firmar con RCA); canalización de la libido adolescente por vía del fetichismo musical (el coro de adolescentes al borde del orgasmo finalmente es inocuo, ya que el objeto de deseo es inalcanzable). Estoy describiendo el panorama inmediatamente posterior a la explosión del rock and roll. Para situarnos en la cronología: el *annus mirabilis* del rock es 1955; bueno, ya en el 58 la industria parece haber recuperado el control de la situación. Si en 1955 había 25 discos de músicos negros en la lista de los más vendidos, tres años después sólo cuatro de los 25 hits son de intérpretes afroamericanos (Engelhardt: 1997). Sea como sea, algo se filtra por las junturas de los poderes económicos e institucionales.

Mientras tanto, en el interior del rock and roll —si acaso podemos hablar de un *interior* ajeno a los medios y la industria—, la música bulle como amalgama de lo negro con lo blanco, en ese caldero de influencias que intentamos analizar en el capítulo anterior. Con su primera galería de intérpretes, el género se estabiliza y ya nadie lo confundirá con el rhythm and blues, al menos en término de audiencia (los rockeros negros, como Little Richards, Fats Domino y Chuck Berry, tocan y cantan para una audiencia blanca, aunque eso que interpretan no difiera mayormente de lo que hicieron en los comienzos de sus carreras, cuando cantaban sólo para negros). Tampoco habrá confusión con el country, aunque Gene Vincent y Eddy Cochran, en su forja del rockabilly, se orienten más hacia la influencia «blanca» que hacia el blues.

Lo importante de esta etapa es la consolidación del rock and roll como género; es decir, su desprendimiento de la categoría «música popular» (pop, en el apócope del inglés). Y este desprendimiento sólo es posible a partir de una complicidad o pacto entre los intérpretes y su público. Ante esto, los sectores reaccionarios... reaccionan, justamente. Vuelve el pánico moral: no se lo experimentaba desde los primeros tiempos del jazz. ¿Por qué el pánico? Bueno, ya no se trata de una música de alcance socio-racial restringido: ahora son los hijos de la sociedad opulenta, sus grandes promesas, los que consumen esa música de negros revestida de fachada blanca, en una transferencia simbólica de raza y clase. Y así como el americano medio teme la expansión internacional del comunismo (pánico político), se alarma ante la hipótesis de que el rock and roll se expanda dentro del país, minando las creencias religiosas y culturales de la nación (pánico moral, entonces).

Del mismo modo que los escritores beats son ridiculizados por los principales medios (la *intelligentzia* es siempre celosa de sus privilegios), el rock and roll será objeto de censura. En su momento de irrupción, el choque entre las fuerzas morales de la Nación y el impulso juvenil cobra diferentes formas, como bien lo han estudiado Linda Martin y Kerry Segrave (Martin & Segrave: 1993). Y esto es así porque la significación cultural del rock and roll tiene un alcance amplio. En lo que sigue intentaré examinar algunos aspectos de esa significación.

Tanto en su ejecución como en su recepción, *el rock es emblema de juventud*. Esto en primer lugar. Ciertamente, no es el primer género de música popular protagonizado por jóvenes (De Alencar Pinto: 2005), pero sí es el primero en afirmar el «ser joven» en oposición al mundo de los adultos. Estos considerarán al rock una tontería o una desfachatez, nunca un hecho artístico. Lo medirán con la vara de los géneros y estilos preexistentes y desde ese saber lo descalificarán («El rock es jazz ignorante», afirma el gran Thelonious Monk). El extrañamiento del dominio de los mayores es definitivo, y en ese sentido podemos afirmar que el rock and roll es un viaje de ida. Aunque con los años la música joven padecerá varios momentos de «crisis de crecimiento» —hasta llegará a tener, incluso, una zona de su producción «de orientación

adulta»—, la simbiosis entre rock y juventud es quizá su único elemento fijo o permanente, por así decirlo. Con el paso del tiempo, los músicos sólo tienen chances de seguir en carrera en la medida que renueven su público, como en cierto modo sucederá con los Rolling Stones. De lo contrario, el rockero está condenado a formar parte de la industria de la nostalgia, dejando su lugar a otro rockero más joven, así como el oyente deberá algún día abandonar el segmento de la cultura joven. Esa significación juvenil nace entonces a mediados de los 50 y se continúa durante medio siglo.

*El rock and roll es tanto una transgresión de la edad como de la raza.* Sin desconocer el valioso aporte del country, en el imaginario social el rock es música negra hecha para blancos, y estos no dudan en adoptarla como propia y llevársela al dormitorio o celebrarla en público, a la vista de todos. Como dijimos, la reacción no se hace esperar. Vuelven los estereotipos de lo negro (la crítica Tío Tom, podríamos decir), pero esta vez dirigidos a esta música nueva que, sin embargo, no suena tan nueva. Al igual que el jazz una generación antes, el rock and roll es *jungle music*, música de la jungla que legitima los discos raciales y los integra velozmente a la corriente principal americana. Se subvierten así las jerarquías raciales y de clase implícitas en la industria y las instituciones de la música.

En términos políticos, el rock plantea a nivel nacional la situación de discriminación del sur, funcionando como un virtual amplificador de la situación. No es arbitrario que varios historiadores vinculen el despertar rockero con la revocación de algunas leyes de educación segregacionistas en 1954. Al abrazar la «música de negros» de modo visceral —o sea desde la postura corporal misma, aunque el timbre de su voz diste de ser verdaderamente «negro»—, Elvis está haciendo por la causa de la integración más que toda una legislación. En todo caso, la complementa exitosamente.

*El rock es un nuevo lenguaje de canción.* Una considerable diferencia entre el rock and roll de los 50 y el jazz en los 20 y 30 está marcada por las letras. Las del jazz, salvo excepciones, provienen de los letristas de Broadway, en un registro «culto» (pensemos en las sutilezas de Cole Porter). Y eso cuando hay letra: el jazz ha

sido y sigue siendo un género esencialmente instrumental. Por el contrario, el rock and roll nace como baile con letra. Estas refieren al mundo adolescente: colegio, autos y motocicletas, romances y sexo. «Llevé a mi chica al otro lado de la vía/ para que oyera a un tipo hacer aullar a su saxo», canta Chuck Berry en su himno «Rock and roll music». Si bien algunos intérpretes, como el notable Berry, componen lo que cantan, la dupla más famosa de aquel tiempo la forman Jerry Lieber (letra) y Mike Stoller (música), dos jóvenes blancos de Los Angeles. Dos *hipsters*, podríamos decir. La dupla está perfectamente compenetrada con el rhythm and blues, y a partir de ese formato producirá canciones de un modo casi industrial. «En realidad nuestras canciones no trascendieron el r&b; fueron hits de r&b que atrajeron a chicos blancos», reconocerán los socios y amigos (Fricke: 1990). Lieber y Stoller proveen al repertorio de Elvis canciones como «Love me», «Jailhouse rock», «Loving you» y el escabroso «Hound dog», y compondrán futuros éxitos de los Drifters, Ben E. King y otras figuras del pop negro, pronto devenido soul.

Mientras Sinatra explora con sutileza la melancolía en sus discos Capitol, el idioma de la calle, montado al rock and roll, invade las radios. Se trata de un cancionero lleno de argot negro y riffs pegadizos que estandariza la canción popular sobre moldes bien distintos a los empleados por sus predecesores Rodgers y Hart o los hermanos Gerswhin. Este cambio en la cancionística —el arte y el oficio de escribir canciones— introduce voces y giros que friccionan con las normas morales de los 50. Por ejemplo, el sexo ya no es eludido, ni referido con elipsis inverosímiles. Prosiguiendo con los temas y la retórica del rhythm and blues, el rock no oculta su sentido sexual, y por eso resulta obsceno y ofensivo. Varias fuerzas conservadoras, entre ligas de madres de familia y diversas asociaciones cristianas, se movilizan y presionan a los medios gráficos nacionales.

Entre 1955 y 1962 la arremetida contra la difusión del rock es tan virulenta que cuesta encontrarle antecedentes en el mundo moderno. Predicadores, políticos de provincia, jueces y comunicadores sociales aseguran que la nueva música erosiona la moral cristiana. El climax de la campaña se da en torno a la edición de

*Elvis Christmas Album*, un LP del Rey de 1957 íntegramente consagrado a canciones navideñas que indigna por igual a católicos y protestantes, no obstante tratarse de un disco no muy rocanrolero. Es claro que el problema no es tanto del orden de los idiomas musicales como de lo que las nuevas estrellas simbolizan. Indistintamente, el mensaje advierte: «Hay que proteger a los jóvenes del rock and roll» (Martin & Segrave: 1993).

Para situar los hechos en su perspectiva histórica no debemos perder de vista que estamos ante una sociedad refractaria a todo cambio que vaya más allá de tener un automóvil nuevo o irse a vivir a los suburbios acomodados. El cine sigue bajo la normativa del código moral y la televisión es absolutamente ascética. Otra vez Gallup nos recuerda algunos rasgos de aquellos hombres y mujeres adultos. Y nos dice, por ejemplo, que una abrumadora mayoría de mujeres sostiene que el adulterio de la mujer es mucho más grave que el del hombre. No queramos saber lo que se piensa sobre la homosexualidad, el sexo sin papeles y los matrimonios entre cristianos y judíos. De los casamientos entre blancos y negros ni siquiera hay comentarios: están más allá de lo imaginable (Manchester: 1977).

*El rock es un cuerpo en escena*. Los intérpretes de rock and roll proyectan la gestualidad directa del rhythm and blues al centro de la escena. Actúan sus canciones, y a través de ellas actúan sus propias vidas. Jerry Lee Lewis toca el piano parado; cuando esta teatralidad le resulte insuficiente, saltará sobre el instrumento. Chuck Berry celebra el amor de una adolescente —una menor de edad, claro— desplazándose como un pato (el célebre paso del pato) sin dejar de tocar la guitarra. Little Richards inventa muecas sin parar, moviendo los ojos en redondo, como los actores de los *minstrel shows*, a la vez que su *falsetto* sexualmente ambiguo cala hondo en los oídos de sus fans. Como sabemos, Elvis no sería Elvis sin sus golpes de cadera y sus convulsiones de rodilla, eso que la televisión pretende amputar cuando lo toma de la cintura para arriba.

Nunca antes un género musical demandó tanto espacio escénico, tanta actuación. Ni tanto cuerpo. Ciertamente, este repertorio de gestos y movimientos no es invención absoluta de la generación que acaba de subir a escena. La genealogía del cuerpo

rítmico —cuerpo sexualizado en (y por) la música— nos remite a Muddy Waters, Louis Jordan y otros. Ellos tienen tanto desparpajo escénico como los rockers. Pero mientras esas sensaciones estaban confinadas al ghetto, no había problemas. A partir del rock and roll, la combinación de baile, canción y escenario despierta efectos catárticos en un público amplio y policlasista, que parece contagiarse fácilmente del histrionismo de los músicos.

Políticamente pasivo y poco informado, el *teenager* estalla con el rock and roll. He aquí una política del cuerpo sin duda transgresora. Así lo entenderá Eldridge Cleaver en su libro *Alma encadenada*. Cleaver, un activista radical negro de los 60, sitúa al rock and roll en el mismo plano que a la literatura beat. Ambas manifestaciones, afirma, son respuestas a la sociedad del *hot dog* y la leche malteada. Y tienen como fin último unir aquello que el sistema esclavista segregó: la mente del hombre blanco al cuerpo del negro. A esa demarcación, Cleaver la llama «la línea Maginot racial». La idea básica del rock and roll sería entonces la de la liberación de un cuerpo amordazado. Esa liberación ahora se hace a la vista de todos. El rock es «atreverse a hacer a la luz del día lo que los Estados Unidos habían venido haciendo en el subrepticio anonimato de la noche: juntarse y asociarse, a nivel humano, como los negros» (Cleaver: 1969).

Me parece interesante esta imagen de doble faz: había una actividad nocturna —«el subrepticio anonimato de la noche»— que con el rock se ha puesto de manifiesto, ha saltado súbitamente a la vista de todos. En ese sentido, el rock no es bohemio, no es música para «iniciados», y en cierto modo no es música de la noche, ya que no se resigna a permanecer oculta. Si, como afirma Marcuse, «el retorno de lo reprimido da forma a la historia prohibida y subterránea de la civilización» (Marcuse: 1971), entonces el rock and roll supone una actualización de esa historia prohibida. En suma, y para decirlo en los términos freudianos que Marcuse recupera en los 60, el rock borra la frontera entre el principio de realidad (el mundo diurno) y el principio del placer (la noche y sus promesas).

Así llegamos a la conclusión de que *el rock es un estado de intensidad física y emocional*. Frente al sentimiento sublimado de los

crooners y las elaboraciones más abstractas del jazz (el *cool jazz* es refinado y distante), el rock es la expresión directa de una verdad que muchos no quieren reconocer. Esta música se piensa y representa a sí misma como desprejuiciada y honesta. Se despoja de los buenos modales, se desnuda ante sus oyentes, y estos aprueban, en gesto liberador, esa desnudez. Quizá el peso de lo biográfico en las narrativas del género se explique por esta demanda de honestidad. O como decíamos a propósito de la herencia folk: una demanda de autenticidad. «La autenticidad va ligada tradicionalmente a la actuación en directo», nos recuerda Shuker, si bien a partir de los 70 el requisito de lo auténtico se ligará también a «una forma de creatividad callejera contra el negocio y el dominio del mercado y la asimilación del rock en la corriente principal» (Shuker: 2005).

¿Qué pasa cuando esa especie de creatividad callejera, de intensidad física y emocional, de actitud transgresora en materia racial, se perpetúa en una forma? Según el sociólogo francés Paul Yonnet, *el rock and roll deviene máscara, un estilo que se perpetúa y cristaliza*. Esa máscara, que conforta a su público más allá del tiempo, es bien reconocible: camperas de cuero negras, jopo o pelo corto (muchas veces, un jopo con pelo corto alrededor) y patillas, zapatos «de gamuza azul», estilo vocal pseudo-negro y un repertorio limitado de gestos corporales fáciles de caricaturizar (Yonnet: 1988). ¿La máscara anula la intensidad? No necesariamente. La repetición ritual del rock and roll —que seguirá presente en algunos estilos del género— parece responder a necesidades lúdicas de su público: éste vive cada presentación/baile de rock and roll como la más auténtica de las liberaciones, ya que el rock and roll es, ante todo, una celebración del tiempo libre. No propone una vida más libre —esas promesas vendrán con los hippies y la psicodelia—, sino una libertad acotada al tiempo de ocio.

No obstante, la fiesta no puede durar indefinidamente, salvo que se sumen a ella nuevos actores. La brevedad del ciclo del rock and roll (apenas tres años) y su estabilización como forma típica de la música joven pondrá al género naciente ante su primera crisis. La salida vendrá de Inglaterra, pero al precio de «desarraigarse al bueno y viejo rock and roll» (Yonnet: 1980).

## La voz del Rey

Antes de avanzar a los años 60, veamos más de cerca el fenómeno Elvis. La de Elvis Presley es la única figura de aquel tiempo mítico aún vigente. Bien digo *figura*: su valor iconográfico es enorme. La fama siempre lo acompañará, incluso en su largo periodo de decadencia, pero como en el caso de Gardel, su estatura parece haber crecido después de la muerte. Graceland, su virtual mausoleo, es la Meca de los más bizarros devotos. El culto a Elvis no ha desfallecido después de tantos años.

Hace un tiempo, el crítico Greil Marcus dedicó un libro entero, *Elvis dead*, a esta indexación post-mortem, acaso condición ineludible de los mitos. Allí Marcus se preguntaba por las claves de una verdadera obsesión cultural que afecta principalmente —por no decir exclusivamente— a los Estados Unidos. Es cierto que algunos datos de la biografía del cantante que Marcus enumera responden a lo que podríamos llamar las condiciones básicas de todo mito musical: nacimiento en la más terrible pobreza rural; mudanza esperanzada a la ciudad; un primer disco en un sello local; una fama nacional e internacional inesperada; adulación y escándalo; aburguesamiento de la figura otrora rebelde y muerte trágica (Marcus: 1991). A estos componentes estructurales de todo relato mítico-popular, Elvis agrega una condición no menor: la de ser la figura fundadora de un género que se construye como tal en contraposición a las tradiciones, o al menos con el deseo nada secreto de superarlas.

Como elemento de continuidad, Elvis ocupa un lugar clave en la cultura del rock —John Lennon, como tantos músicos de los 60 y 70, confesó haberse inclinado a la música imitándolo—, no obstante ser un rocker de tiempo limitado, prontamente apresado en su propia leyenda. Esta limitación, lejos de constreñir su influencia, la vuelve realmente popular. Nadie como él logrará atravesar invicto las parcelas del gusto musical. Nadie como él condensará en una misma y contradictoria imagen la frescura y la alienación, la libertad de movimientos y la cárcel del estereotipo. En otras palabras, nadie será tan típicamente norteamericano y la vez tan inquietante e indómito. Podríamos decir que

Elvis es una permanente —e irresoluble— tensión entre el espíritu hip y el populismo.

En términos musicales, esa tensión es evidente en su voz. Quiero decir, en su estilo interpretativo. Tomemos tres de sus grabaciones más famosas —no digo mejores, sino más famosas—, no sin antes recordar que Elvis es intérprete «puro». Salvo excepciones, no escribe ni compone lo que canta. Por lo tanto, su figura se inscribe en lo que Jean Cazeneuve llama «la idealización del cantante» (Cazeneuve: 1978). Este proceso histórico desplaza al *star system* del cine por el de la canción, y de algún modo anuncia el reinado del rock y el pop. Las películas que Elvis protagoniza son muy pobres, ni sus fans las consideran buenas. Aquí el cine va a la saga de la música popular, porque todo se subordina al estrellato de una voz.

Este nuevo tipo de cantante, en el que los oyentes depositan expectativas mediante el juego combinado de proyección e identificación, se apropia de lo que canta. Cuando determinada canción llega a sus manos, el cantante vedette la revisa profundamente, imprimiéndole un signo sonoro —su propia voz— que ya no podremos abstraer. Este proceso de «vedettización» del cantante no es tan viejo como creemos, si bien siempre hubo cantantes carismáticos y de gran personalidad. En rigor, crece después de la Segunda Guerra Mundial, en relación inversamente proporcional a las grandes bandas. Con la afirmación del cantautor en los 60, tanto en versión solista como en su posibilidad grupal, el rol del intérprete no desaparecerá, pero quedará algo relegado ante el imperativo «crearás e interpretarás tus propias canciones». Viéndolo en perspectiva, quizá Elvis sea el primer rockero y el último cantante que interpreta lo que otros han compuesto. Es un fundador, pero también la expresión última de un estilo de canto aún vigente en su momento de mayor éxito.

«Hotel de corazones destrozados» (*Heartbreak Hotel*) es un exitoso simple de RCA. Lo firman Axton y Durden, y Elvis le agrega alguna idea, por lo cual su nombre figurará en los créditos. El primer sonido que se escucha es la voz de Elvis, a modo de llamada o anacrusa, inmediatamente respondida por un *break* seco de guitarra. La instrumentación se diversifica un poco (contrabajo,

piano y batería) pero, en todo momento, la voz ocupa el centro de la escena, siempre acompañada por un combo mínimo. La línea melódica es una cascada, un poco a la manera de los viejos blues, que baja cómodamente por la senda de las *blue notes* hasta llegar al fondo del registro, allí donde Elvis es un barítono muy dúctil. A las notas graves, Elvis les imprime un vibrato de cierta ambigüedad expresiva.

Como en otras grabaciones, Elvis suena un tanto afectado, pero sin llegar a ser engolado. Podríamos decir que la suya es una afectación de orden sexual: la voz nunca pierde su raigambre corporal, aunque técnicamente tenga todo el aspecto de una «buena voz», una voz más «lírica» que coloquial. En sus interpretaciones más transgresoras —y la de «Hotel...» es una de ellas— Elvis trabaja su voz sexualmente, en el sentido de orientarla, mediante leves inflexiones tonales y el vibrato grueso antes señalado, a una audiencia de género: el conformado por las fans que mueren por verlo y oírlo. Esto no excluye del todo al oyente varón, que también caerá seducido, aunque más no sea por la identificación con ese personaje que (le) canta de manera tan intensa, sin restricciones ni doble sentido. En realidad, Elvis canta distanciado tanto de los *crooners* melosos como de los bluseros más rústicos. También se desprende totalmente de los timbres nasales del country, para flotar en una zona desconocida, ni muy nueva ni muy tradicional, pero siempre inquietante.

En «Love me tender», la canción sentimental por excelencia, Elvis deja completamente de lado el *feeling* blusero para cantar como lo podría haber hecho Bing Crosby. El cantante dionisiaco del tema anterior deja lugar al angelical, y el ritmo se rinde ante la melodía. Un coro susurrante —en la modalidad *doo woop*— lo arroja en la segunda parte, mientras él entona una melodía de cuna de no más de 3 minutos. El único instrumento que se oye es una guitarra acústica arpegiada. La ilusión de soledad total está plenamente lograda. Imaginamos una escena del oeste, con el muchacho de Tupelo confesándose a la luz de la luna y al calor de unos leños casi extinguidos. Ahí está Elvis desensillado (o recién bajado del camión, ya que la figura del camionero continúa a la del cowboy), serio, rasgando su guitarra ante la inmensidad

del desierto como único testigo. Estamos ante el kitsch «lejano oeste», que sólo la voz irresistible de Elvis salva de caer en lo prescindible.

El tercer tema que elegí para comentar es «It's now or never», más conocido en Italia y el mundo entero como «O sole mío». ¡Una canzoneta en la voz del Rey del rock and roll! Pero Elvis no canta el tema como lo haría Roberto Murolo, el astro italiano, sino que opta por lo que vendría a ser una traducción libre. Después de una breve introducción con coro y mandolina, la voz entra eufórica, respaldada por una base rítmica entre rockera y latina. Esta hibridación de corte pop, que moderniza un material tradicional situándolo en referencia a los estilos en boga en los 50, es de una sincera insolencia. Porque la verdad es que entre las voces que Elvis admira está la de Mario Lanza, otra figura muy popular del momento, y quizá también la de Dean Martin, por qué no. Tanto es así, que su deuda con la línea de canto popular italiano (o italoamericano, habría que decir) es quizá tan importante como la que contrae con las voces negras que supo oír en el Memphis de su adolescencia.

En suma, Elvis es el rey del rock and roll a partir de un rango de temas y estilos fusionados. Su manera interpretativa es oscilante y abreva en varias fuentes: el rhythm and blues, el country, el gospel, la balada romántica y la canción italiana. Esto significa que Elvis funda el rock and roll aceptando la impureza de origen y la fragilidad de sus límites; aceptando que el rock puede dejar de ser rock en cualquier momento. O mejor dicho: que el rock es él, más allá de lo que cante, más allá de los desvíos de repertorio. La idea del rock como actitud, ante la música y ante la vida, ya está expuesta. Elvis sabe que forma parte de una cultura popular en la que lo alto se rebaja, lo noble se degrada, lo artístico se comercializa. Sólo la presencia de su voz, su tan personal *performance* de la canción, se eleva prístina por sobre esos materiales degradados. Y entonces, como escribe Marcus, Elvis deja de ser un cantante para convertirse en la personificación de una idea. «O mejor dicho, un montón de ideas: libertad, límites, riesgo, autoridad, sexo, represión, juventud, edad, tradición, novedad, culpa y escape de la culpa» (Marcus: 1991).

Tras la voz de Elvis están los fantasmas de cantos preexistentes: estos sobreviven algo desdibujados e instrumentalmente despojados, como planos de referencia a los que el cantante parece citar con un tono un poco burlón. Es como si Elvis, en el colmo del descaro, modelara un arte vocal promedio, tomando todo lo que le sirve —no conoce restricciones— y subordinándolo a su voz. O mejor dicho, a su propio cuerpo, acaso su mejor idea. «Cuando sus caderas empezaban a moverse, los pretextos ya no tenían sentido, Elvis era un hecho totalmente físico» (Cohn: 1973).

---

## La reinención del pop

---



Cada vez que hablamos de los años 60 pensamos en su música. Y, lógicamente, en la generación que la produjo y la escuchó. Del amplio abanico de expresiones artísticas de aquel tiempo, todas ellas impulsadas por una fuerte voluntad de cambio, la música pop, incuestionablemente liderada por The Beatles, se impone por su peso testimonial, como si en los sonidos de aquellos discos estuviera la clave de una época. Y a la inversa, no podemos escuchar la música de los 60 sin reflexionar sobre *los sesenta*. Como escribe David Pichaske en *A generation in motion*—un detallado y muy estimulante análisis de los 60 a partir de su música popular—, los sonidos de aquellos años no son un mero registro de la edad: *son la edad* en toda su multiplicidad (Pichaske: 1989).

Esta vinculación sintomática entre una masa de sonidos y el pasado histórico en el que dicha masa es concebida, ejecutada y almacenada responde al sentido rupturista y revolucionario de la experiencia musical de aquel tiempo. Efectivamente, no se trata de una mera idealización nostálgica del pasado. En los 60

*pasan cosas*: nacen estilos y proyectos, se cruzan fronteras que se creían inviolables, se revisan y critican paradigmas hasta entonces vigentes. Tal vez por eso, al escuchar un procedimiento sonoro audaz o una canción popular más ambiciosa y especulativa que lo habitual, automáticamente transferimos ese rasgo innovador a toda la época, como si esta fuera un artefacto perfectamente delimitado.

Sin embargo, también de los 60 son las orquestaciones un tanto estereotipadas de Mantovani o Fausto Papetti. Nuestro conocimiento del pasado está entonces modelado por el valor que le otorgamos a ciertas expresiones artísticas, aquellas que simbolizan el sueño revolucionario. De modo hegeliano, aceptamos la existencia de un «espíritu de los tiempos». Y con pasión musical, creemos escucharlo hablar en canciones tan fielmente fechadas. Que esas canciones hayan tenido tanta difusión y hayan estado en oídos y gargantas de tanta gente refuerza la idea de «vanguardia popular», suerte de oxímoron que sólo parece tener sentido en un momento de la historia del rock. Viendo los hechos en perspectiva, descubrimos que todo cambia en los 60, pero que, dentro de ese cambio general del mundo —y especialmente de *la imaginación del mundo*— la transformación se produce principalmente en la música de proyección masiva.

No se trata de una mistificación, insisto en esto. Efectivamente, la música de los Beatles, The Beach Boys, The Rolling Stones, Bob Dylan, The Who, The Doors, Frank Zappa, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Cream, The Kinks, Donovan, Simon & Garfunkel, Steve Wonder, The Grateful Dead y Crosby, Still, Nash & Young —cito aquí únicamente lo más renombrado, o lo que en mi opinión destaca ampliamente— marca un profundo corte en el decurso histórico de la canción popular. Esa música *son los 60*, nadie nos quitará eso de la cabeza. Tan poderosa es esta impresión de cambio súbito, que a primera vista (o audición) cuesta relacionar el rock and roll de Elvis y compañía con lo que sucederá a partir de los Beatles, no obstante declararse los músicos ingleses admiradores de los pioneros norteamericanos. Mientras que el rock and roll es la excepción de los 50 —algo así como una anomalía cultural—, el pop de los 60 es la expresión corriente de

una sociedad. El rock and roll es un brote precoz de rebeldía en medio de la opulencia y el conformismo. En cambio, la psicodelia o el folk-rock son datos absolutamente sincrónicos con una sensibilidad muy extendida, aunque no toda la gente piensa que esa sensibilidad sea algo positivo. En suma, nos resulta mucho más honda la diferencia entre la música de fines de los 50 y, digamos, 1966, que la que media entre este año y... ¡nuestro presente! Esto quiere decir que, a su vez, cuesta percibir puntos de inflexión tan radicales en los últimos años como aquel que marca la escena inglesa de entonces.

Entre el momento en el que el rock and roll empieza a declinar y las primeras noticias de los Beatles hay una larga transición, un período de cierta sequía en el campo de la canción popular. En verdad se trata de un corte histórico, un hiato de búsqueda empresarial (los sellos discográficos mueren por encontrar algo nuevo y estimulante, aunque luego eso nuevo pueda ser rechazado por el *sistema*) y de zozobra juvenil (ya no quedan referentes con el encanto de Elvis). Esta situación anodina se extiende entre 1958 y 1964. Es cierto que los Beatles graban su primer simple en 1962, pero la beatlemania sólo se impondrá con la primera gira del grupo por los Estados Unidos. (Desde luego, si miramos con un poco de atención la escena de aquel momento encontraremos cosas interesantes. El soul del sello Motown, por ejemplo, cuya influencia en los Beatles no será menor. Pero difícilmente podamos hablar de ruptura o transformación profunda. Finalmente, el soul es la continuación lógica del rhythm and blues, en cambio los Beatles no son la continuación... de nada.)

Si el peso de la novedad nos ayuda a entender el cambio de sensibilidad estética que se produce en los 60, las discontinuidades e incertidumbres de los años posteriores terminan por instalar al período en un lugar privilegiado del imaginario colectivo. ¿No pensaron alguna vez que nuestra apreciación de los 60 viene indexándose ininterrumpidamente? Más allá de algún momento de rechazo —la época del punk, por ejemplo, cuando *hippie* es mala palabra—, la leyenda de una *edad dorada* de la cultura joven funciona en un doble y contradictorio sentido: como verdadero inicio —Elvis sería algo así como la prehistoria de la cultura joven—

y como culminación o momento de madurez al que siempre volveremos, como quien consulta un oráculo. Los 60 son el año cero de nuestra era musical, pero también la profecía autocumplida del mito joven.

### My generation

De los 60 se habla como de los años en que padres e hijos no pueden establecer una buena comunicación. O mejor dicho, los años de la brecha profunda, de la zanja que separa el mundo por edades más que por cualquier otra variable. Si tomamos al azar cualquier canción pop de aquel tiempo seguramente encontraremos alguna referencia a la brecha, a eso que los que norteamericanos han titulado *generation gap*. Mientras escribo, recuerdo una canción muy bucólica —muy hippie, diríamos— de Crosby, Still, Nash & Young: «Teach your children» («Educa a tus hijos»). Hacia al final del tema, después de una entusiasta arenga a favor de una educación realmente *humana* de nuestros hijos, la letra dice «Teach your parents» («Educa a tus padres»), tal es la confianza que la nueva generación ha depositado en su proyecto de revolución cultural.

Una rígida demarcación separa, desde los 60, a jóvenes de viejos. No parece haber matices: aún se es joven a una edad antes considerada *madura* y se habla de vejez en relación a personas de más de 30 años. («Desconfía de todo aquel que tenga más de 30», advierte una pintada del Mayo Francés.) El lugar del Otro es ocupado por el adulto. Sus ideas políticas, sus proyectos de vida, su manera de entender —y practicar— el amor, sus valores y creencias más arraigadas, su gusto musical: todo aquello que conforma *la cultura* de los adultos es impugnado por la población joven. Más allá de lo esquivo que pueda resultar el concepto de juventud (Margulis: 1996), los efectos del *baby boom* de posguerra se hacen sentir, tanto en los Estados Unidos como en Europa. Así como decimos que los cambios musicales no son un espejismo, hay que reconocer que tampoco lo es la masa de jóvenes que a partir de los 60 desborda el planeta. Masa que no dejará de crecer

en los años siguientes, para encontrar —o producir, mejor dicho— en la música pop el relato de sus dichas y pesares.

De ese inmenso colectivo que es la juventud, destacan las mujeres como consumidoras. Serán ellas, chicas enamoradas de sus músicos favoritos y dispuestas a seguirlos real y virtualmente, las que incrementen de modo sorprendente la demanda de nueva música. Así lo explica Hobsbawm: «El boom británico de los adolescentes que empezó en los 60 se basaba en las concentraciones urbanas de muchachas relativamente bien pagadas en las cada vez más numerosas tiendas y oficinas, que a menudo tenían más dinero para gastar que los chicos, y que dedicaban entonces cantidades menores a gastos tradicionalmente masculinos, como la cerveza y el tabaco» (Hobsbawm: 1995).

¿Debemos entonces aceptar que esos grupos de chicas que gritan y se desmayan en la puerta de un teatro de Londres o Nueva York son las verdaderas gestoras de la revolución musical de los 60? Bueno, no es tan así. En un temprano estudio de la cultura de los jóvenes, Stuart Hall y Paddy Whannel advierten sobre el peso político-cultural de la nueva generación (Hall & Whannel: 1964). Los autores toman alguna distancia de la crítica adorniana del fenómeno —según la cual los jóvenes son siempre manipulados por la industria cultural— y reconocen la existencia de un sujeto joven más consciente, capaz de expresar los deseos y las expectativas de su generación. Pero este sujeto joven no es homogéneo. Hay una *minoría activa* que, desde una posición de liderazgo cultural que ha sabido crearse, rechazará los valores burgueses imperantes y promoverá un tipo de identidad horizontal signada por el ser joven consciente. Esa sagaz minoría conforma una subcultura, es decir, una política de oposición cultural a un nivel simbólico (Shuker: 2005). Por las razones vistas en el capítulo anterior, las ideas y actitudes de la subcultura suelen estar directamente conectadas al consumo musical, y en particular al que se orienta en dirección al folk, el blues y el rock and roll (Negus: 1996).

Estas tres especies serán en los 60 la base del genérico *pop music*. Debemos aquí hacer un breve paréntesis para aclarar los términos. Hasta ahora hemos visto al rock and roll como

desprendimiento del pop. Efectivamente, hasta principios de los 60 la voz pop, de uso corriente en la economía musical, engloba toda producción sonora de orientación comercial, hecha con restos de otras músicas. Desde el punto de vista conceptual, se trata de una categoría débil. Muchas y muy diversas cosas pueden ser pop. Si bien, en general, el pop es de melodía pegadiza y ritmo regular, es más bien la indeterminación formal y la amplitud de la recepción lo que lo define, en contraste con géneros más asentados o legítimos. Mientras en los Estados Unidos y Gran Bretaña el pop es apenas apócope de *popular*, en español se prefiere la expresión *música ligera*, hoy totalmente en desuso. Los franceses suelen incluir en el *variété* aquello que escapa tanto de la música artística como del folklore. En el momento de analizar el fenómeno de Rita Pavone, Umberto Eco nos habla de *canCIÓN gastronómica o canCIÓN de consumo*, acaso sinónimos itálicos del pop (Eco: 1968). En todos estos casos, la música es producida en el marco de la sociedad de masas, ajena tanto a los criterios de valor de la música académica como a la legitimidad cultural —antropológica, podríamos agregar— de lo étnico o folklórico.

Pero esto cambiará a partir de los Beatles. El pop se acreditará como experiencia estética, sin depender ya de otras referencias. Lo hará retomando la senda algo desdibujada del rock and roll y embelleciéndola con las novedades de los 60. A partir de este momento, y en sintonía con el Pop Art que se forja en Estados Unidos e Inglaterra, la música pop dejará de ser música *gastronómica* para convertirse en la expresión más valiosa de toda una generación. Todo lo nuevo —podríamos agregar, radicalmente nuevo— es pop.

No sólo estamos ante un pasaje evolutivo. En realidad, la música pop se diferenciará claramente del rock and roll. Según Paul Yonnet, el injerto del rock and roll en el cuerpo social inglés provoca la ruptura del sistema de reproducción imitativa, eso que el sociólogo francés explicaba con la metáfora de la máscara (Yonnet: 1988). Si el rock and roll se fija en una forma cíclica, el pop impondrá el principio de la innovación permanente. Sus vínculos con la pintura (Warhol, principalmente) y el *happening*, con la poesía culta y los procedimientos de la narrativa

contemporánea; con la música clásico-contemporánea (la escena electroacústica, sobre todo) y el cine *underground*: la música pop es un rock and roll en versión intelectual, con aspiraciones estéticas renovadas y una mayor madurez política, aunque muchos lo tilden de despolitizado.

Habrán notado que ya no hablamos exclusivamente de los Estados Unidos. Como sabemos, con los Beatles el eje se desplaza a Inglaterra. Ahí están el *swinging London*, el *London a-go-go* y otras etiquetas. Los norteamericanos, a los que tanto les cuesta pensar el mundo desde otro lugar que no sea su propio país, hablan de *la invasión británica* (Time Life-Warner: 1995), aludiendo así al rebote del rock y su nuevo status adquirido en Londres, al fragor de cuartetos y quintetos llenos de frescura e insolencia. Indudablemente, se trata de uno de los fenómenos de transculturación más notables del mundo moderno. Más de una vez se habrán preguntado: ¿por qué los ingleses?, ¿qué extraña química produjo en las Islas una reconversión tan original —e influyente— de la música popular norteamericana? O para decirlo con más precisión: ¿por qué fueron el blues y sus derivados los catalizadores que posibilitaron la creación de una auténtica música pop para los adolescentes ingleses? (Oliver: 1982).

Aquí podemos volver al concepto de *minoría activa* de Stuart Hall: unos pocos jóvenes británicos encontraron los medios para expresar el ánimo de toda una generación (Hall&Wahnnel: 1964). En ese sentido, «My generation», la brillante canción de los Who, es un himno: su letra autorreferencial y su excitante música afirman el espíritu de rebelión de la subcultura inglesa de principios de los 60, cuando los mods y los rockers se enfrentan en batallas juveniles, recreando tardía y explosivamente el estilo norteamericano del *rebelde sin causa*. Pero la recreación se da sobre bases materiales bien diferentes. En Gran Bretaña no hay opulencia de posguerra, aunque los 50 no son tan duros como los 40 (Hobsbawm: 1982). El poder imperial está en repliegue, y la crisis del canal de Suez sella el carácter de la llamada generación del 56. La libra esterlina dejó hace mucho de ser la moneda referente de la economía mundial. Y la maquinaria industrial británica ya no es *la factoría del mundo*, como se la solía llamar.

En Inglaterra hay tal vez más enojo e insatisfacción que en cualquier otra parte del Primer Mundo, y por razones menos claras que las del *baby boom* norteamericano, son los jóvenes los que expresan con mayor vehemencia ese malestar. John Osborne tiene sólo 26 años cuando escribe «Look back in anger» («Mirando hacia atrás con ira»), la pieza de teatro que marca a fuego la escena londinense de los 50. Mary Quant, la inventora de la minifalda, tiene 21 años cuando funda con su marido Bazaar, la boutique de las nuevas tendencias. Richard Lester apenas pasa de los 20 cuando filma sus primeras películas (Marwick: 1998).

Este protagonismo joven tiene base en las escuelas de arte y diseño que prosperan después de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo bajo la administración laborista. Hay una cierta democratización de los saberes científicos y artísticos, y una buena parte de la clase obrera accede a una educación antes reservada a los sectores medios y altos. Si consultan las fichas biográficas de las estrellas del pop inglés verán que abundan referencias a estas escuelas. Todos han pasado por ellas. Y aunque allí no aprendieron música, adquirieron el sentido de pertenencia a un grupo o segmento social cada vez más numeroso.

Si bien desde la visión liberal estas escuelas son el destino último de aquellos chicos que no pueden o no quieren seguir una carrera profesional, no es menos cierto que estos establecimientos le brindan una formación básica y un considerable incentivo artístico a muchos jóvenes. Podría decirse que de sus aulas saldrán los *hipsters* ingleses, los mismos que pasarán largas noches en los pubs y *coffee-bars* escuchando jazz, blues y folk, estilos que representan «lo auténtico» y «genuino»; música no comercial, música para escuchar entre la lectura de poemas beats y el comentario de algún libro o artículo de Sartre.

La inglesa es una juventud que absorbe selectivamente lo que producen Estados Unidos y Francia y que no quiere saber nada de las tradiciones de su propio país, menos aún de la música ligera vernácula que el Estado se empeña en proteger mediante restricciones a la música extranjera. Precisamente son estas restricciones las que demoran el ingreso del jazz moderno a Londres. En cambio, el blues, que caprichosamente es catalogado como

«música de variedades» —esto es, ajena al circuito de los teatros y salas de música—, no tiene tantas trabas. Cuando en 1949 el Hot Club de Francia invita a la leyenda del blues Leadbelly a cantar en Europa por primera vez, los aficionados ingleses se apuran para agendarlo también en Londres.

En los rastreos más meticulosos sobre las influencias que habría recibido el pop inglés, la presentación de Leadbelly en Londres en 1950 no pasará inadvertida. Así va creciendo un ambiente de exhumación de blues y folk. Curiosamente, este rescate resultará compatible con la onda rocanrolera. Coexiste el skiffle de los coleccionistas —versión anacrónica de música folklórica norteamericana sazonada con un poco de country— con el rock and roll de camperas de cuero y miradas torvas (ahí está la vieja foto de John Lennon en la tapa de su disco *Rock and roll*, de 1974). Es decir, tradición y modernidad aunadas. Ambas corrientes alientan la identificación con la clase trabajadora norteamericana y serán vectores culturales para criticar los convencionalismos de la sociedad inglesa. Una y otra corrientes son percibidas como respuestas musicales de los jóvenes, están inscritas en la demarcación etaria de la música y tienen ese sesgo populista que, ya en los 60, será distintivo de la juventud de clase media y alta de Occidente. Pero estamos hablando de un público muy joven, que acaba de dejar atrás la niñez y que «descubre el mundo» a través de la música. En su libro dedicado al jazz, Eric Hobsbawm considera que «el público del skiffle y el rock and roll era mayoritariamente adolescente y sub-adolescente. A menos que se tratara de un público mentalmente retardado, debemos reconocer que tendía a estar entre los 10 y los 15 años» (Hobsbawm: 1993). Al respecto, es bueno recordar que el primer grupo que integra John Lennon se llama Quarry Men, algo así como «los hombres de la cantera». Esa «cantera» es por entonces el estilo skiffle y toda la tradición folklórica norteamericana, allí donde reside, según la mirada idealizada de aquellos adolescentes, la pureza de una música que ha resistido la «contaminación» industrial.

## Desde Liverpool

Por momentos, uno se ve tentado a creer que los Beatles fueron inventados para materializar las diversas teorías críticas que han hecho furor dentro y fuera de los ámbitos académicos en las últimas décadas. A su vez, no deja de ser paradójico que un grupo (antes le decíamos *conjunto*, ¿recuerdan?) que trajo un aire de atrevimiento y eterna juventud al mundo de la canción popular haya puesto a funcionar una aceitada máquina crítica. No hace mucho un joven investigador norteamericano estudió a los Beatles como agentes de la carnavalesca de nuestra cultura, siguiendo así al teórico ruso Mikhail Bajtin (Kohl: 96). Otros han visto en el cuarteto una prueba contundente de la crisis del Iluminismo y, claro, del consiguiente nacimiento de la posmodernidad. ¡Si hasta hay un libro titulado *The Beatles with Lacan!* (Sullivan: 2000). Mientras decimos esto, en vaya uno a saber cuántas universidades norteamericanas —seguramente en sus departamentos de Comunicación, o en los de *cultural studies*, o quizá en los de Inglés, por qué no— se presentan nuevas tesis y tesinas sobre los fabulosos cuatro. Parece ser un tema de posibilidades infinitas.

Levantar un índice de citas y referencias más o menos pertinentes sería una tarea muy ardua, virtualmente inconmensurable, quizá el karma de futuros coleccionistas. Hagamos aquí una brevísima historia. Todo empezó en 1968, cuando Hunter Davies editó la primera *biografía autorizada* del grupo. Luego llegaron los textos de Anthony Scadutto, Alan Distel, Philip Norman, Ian McDonald, Barry Miles y siguen las firmas (sin contar aquí las biografías de Lennon, Harrison y McCartney, cada uno por separado, si acaso es eso posible). Pero la tendencia a escribir y publicar sobre —y en torno a— los Beatles se ha vuelto más intensa en estos últimos años. Seguramente recuerdan lo que fue *Anthology* en sus distintos formatos: las cintas *encontradas* —nunca se perdieron, pero el afán arqueológico de nuestro tiempo suele disfrazar las palabras—, los videos y ese notable libro de grandes dimensiones. Esta sobreabundancia puede traer algunos riesgos, aunque no debe haber mejor fantasía en el mundo que la de esperar algo

nuevo de los Beatles. Una fantasía con alto consenso, como bien ha calculado la industria.

Si finalmente reconocemos que los Beatles son *clásicos populares* —con todo lo problemático que esto resulta respecto a la *ideología* del rock—, debemos también aceptar que las lecturas que sobre ellos se hagan serán interminables, ya que cada época encontrará o ignorará lo que su agenda temática y su paradigma de cultura les indiquen. Tengo la sospecha de que en lo que va del siglo XXI tiende a sobresalir la lectura musicológica de la obra del grupo, hasta la fecha algo relegada por imperio de la *memorabilia* y las pesquisas biográficas. Y también creo que la flamante edición del libro de Bob Spitz desalentará a futuros biógrafos (Spitz: 2005), aunque con los Beatles —como con Dylan— nunca se sabe.

Más modestamente, aquí nos vamos a limitar a examinar tres canciones (grabaciones), que representan tres momentos bien distintos del grupo. Empecemos por «Love me do», el primer simple. Lleva fecha del 5 de octubre de 1962, en los estudios de EMI Londres. Es el primer éxito de los Beatles, que vienen de una temprana pero extensa experiencia de presentaciones en vivo, tanto en Inglaterra como en Alemania, primero como The Silver Beetles y luego con el nombre definitivo. El tema en cuestión es un éxito «bien de los Beatles», podríamos agregar. He aquí una primera conquista, cuyo verdadero impacto se reconocerá algo más tarde: la canción propia, que sólo pueden grabar después de rogarle a Parlophone, ya que la compañía prefiere que el cuarteto se limite a interpretar lo que otros componen. A partir de ese momento, ya ninguna figura pop podrá seguir ocupando el sitio del intérprete «puro» sin paga algún precio por ello. Como declarará Tony Bennett muchos años después, «de pronto, tenías que escribir tus propias canciones, como si Kern y Porter ya no fueran suficientemente buenos» (McDonough: 2006).

«Love me do» es una canción muy sencilla, sobre forma de blues (12 compases) y una armonía básica de dos acordes, Fa mayor séptima (F7) y Si bemol (Bb). Si se toca en la tonalidad de Bb, estamos hablando de un quinto y primer grado. Es decir, el tema empieza con un acorde de dominante, pero en la segunda

parte, de 8 compases, irrumpirá un Do mayor (C), que vendría a ser un segundo... mayor, salvo que nos ubiquemos en la tonalidad de Fa (en ese caso, sería un quinto grado). En síntesis, esta oscilación entre dos tonalidades (F y Bb) emparentadas, donde los cambios de acordes no cumplen la función *dramática* de la armonía funcional, nos sumerge en una cierta atmósfera modal, sin duda habitual en el campo del blues, pero que en el transcurso armónico de los Beatles suena diferente. De modo intuitivo, el grupo suele interpolar, en casi todas sus canciones, acordes de otras tonalidades o armar secuencias más elaboradas de lo que a simple vista parece (Scheurer: 1996).

En cierto modo, «Love me do» es una canción *bluseada*. La melodía es entradora —de gran regularidad en los primeros 9 compases, un poco a la manera recurrente del blues y el gospel— pero no muy lírica que digamos y definitivamente menos atractiva que la posterior «Please, please me». Todo está dicho en los primeros compases, y el resto es una repetición apenas matizada —Lennon toca un breve interludio de armónica—, con un efecto iterativo que encontramos tanto en el canto responsorial como en las cadencias poéticas de Allen Ginsberg, si bien con grados de densidad y significación muy diferentes.

De cualquier modo, es en la ejecución donde están las novedades, lo que llamaríamos la *magia de los Beatles*. Lejos de todo virtuosismo, los Beatles asimilan de modo convincente los recursos del pop negro de los 50, pero le agregan algunos rasgos que serán distintivos en sus grabaciones posteriores: el canto en quintas, los timbres diáfanos, las funciones de cada miembro y, desde luego, la autoridad compositiva y autoral de Lennon-McCartney. La deuda con los cuartetos negros no debe ser minimizada, y los Beatles siempre dijeron haber escuchado mucho soul. Pero, por otro lado, es seguro que sus primeros oyentes no los confundieron con las voces del ghetto. Parte del impacto de los Beatles siempre ha estado en su procedencia inglesa, algo fácil de percibir en los acentos y articulaciones vocales de John y Paul, esos dos tenores que con tanta facilidad «falsean» sus registros. Con ellos, otro *idioma* (otro inglés, no el que entonan los norteamericanos) ingresa al campo de la canción popular. Supongo que no hace

falta aclarar que las voces negras siempre han sido más exuberantes y armónicamente sofisticadas. Los Beatles, en cambio, dan la impresión de *canto fácil*, natural y agudo. Por supuesto, es sólo una impresión.

Tres años después de «Love me do», los Beatles ya son mundialmente famosos. En 1964 participan del show de Ed Sullivan y hacen furor. Algo nuevo se ha desatado y la prensa habla de *Beatlemania*. Un filme de Richard Lester (*Anochecer de un día agitado*, o *A Hard Day's Night*) los ha terminado de catapultar a la fama y una nueva película, *Help!*, también bajo dirección de Lester, está a punto de rodarse. En ese momento, Paul McCartney compone y graba «Yesterday», su canción más célebre y según él su mejor canción (Miles: 2000). Creada en enero de 1964 en un cuarto del hotel George V de París y grabada el 14 de junio de 1965, «Yesterday» es en realidad una canción solista. Si no supiéramos nada de los Beatles, pensaríamos que el titular del disco es un cantautor al que, con buen criterio, algún productor artístico decidió agregarle cuerdas de fondo. También pensaríamos que ese cantautor no es tan inocente como parece: ha escuchado mucha música y probablemente se ha inspirado en alguna canción isabelina. (Mientras escribo estas líneas, leo en el diario que alguien acaba de acusar a los Beatles de haber plagiado «Yesterday» de una antigua canzoneta italiana: la genealogía sin fin de la cultura pop...) Paul canta acompañándose con su guitarra, mientras un cuarteto de cuerdas arreglado por George Martin —es su primer arreglo de cuerdas para los Beatles— le hace contracantos, le *dobla* la voz y juega con la textura, con breves contrapuntos de los que destaca el sonido del cello y una nota larga del primer violín.

A diferencia de «Love me do», «Yesterday» es una canción con muchos acordes: una canción con movimiento, aunque nada vertiginosa (definitivamente, no es *Giant steps* de Coltrane). Por cierto, el tema tiene sus toques sutiles. En la partitura que tengo a mano —siempre hablamos de transcripciones, porque los Beatles, como la mayor parte de los artistas populares, no escriben sus músicas, por lo tanto no hay partituras verdaderamente «originales»— los primeros acordes son F, Em7 y A7. Esto quiere decir que, partiendo de la tonalidad de Fa mayor, McCartney mete un

tercer grado (A) mayor, en lugar de la función menor que indicaría el ciclo de quintas. Sin embargo, no hay modulación, ni siquiera en la segunda parte (eso que solía llamarse el *middle eight*: los ocho compases del medio), que arranca con Em7 (donde la letra dice «*Why she/had to go/*», etc.). La canción lleva no menos de dos acordes por compás, y si se la toca correctamente hay que hacer cuatro en los compases 9 (el ya citado «*had to go I don't...*») y otros cuatro —repetición— en el número 13.

Por supuesto, «Yesterday» es una gran melodía —con sus muy inusuales 7 compases de la primera parte—, perfecta para ser cantada. Una vez más, Paul muestra tener una de las más bellas y virtuosas voces de nuestro tiempo. No exagero. Así como logra el *falsetto* de Little Richard cuando quiere rocanroleo o la espesura del metal antes del metal (estoy pensando en «Oh darling» y en «Helter Skelter»), para las baladas y los medio tiempos opta por un estilo más coloquial y *natural*, si bien perfectamente entonado (McCartney nunca fue un *decidor*, por suerte).

Respecto a la guitarra de «Yesterday», hay en ese acompañamiento un juego rítmico encantador y bastante difícil de reproducir, con acentuación en el tercero de los cuatro ataques. La verdad es que la canción podría sostenerse sin las cuerdas (escuchen la versión previa en «Anthology» y descubrirán que con la guitarra alcanza). En ese sentido, «Yesterday» no es «Eleanor Rigby». Esta última no puede ser considerada al margen de la música de cámara (Fischerman: 2004), si bien ambas piezas plantean de manera osada el corrimiento del pop a un ámbito sonoro que no le es familiar. Me dirán que siempre hubo cuerdas en la música popular. Sí, las hubo. Pero eran cuerdas *ad hoc*, traídas a la canción por algún profesional de los estudios que buscaba ampliar o embellecer un tema popular. En el caso de los Beatles —con la más que oportuna asistencia de George Martin— las cuerdas están pensadas en términos intrínsecos a la canción. En otras palabras, las cuerdas atraviesan la canción, no se conforman con rodearla.

Esta observación no debe hacernos creer que los Beatles siempre están dispuestos a probarlo todo. Ian McDonald nos cuenta que, al comienzo, Paul no quería saber nada con ponerle cuerdas a tu tierna canción de amor retrospectivo. Finalmente,

Martin lo convence, pero con la condición de que las cuerdas no tengan mucho *vibrato*, porque así podrían sonar como Mantovani (MacDonald: 1994) o con un toque gitano no buscado (Spitz: 2005), y ninguna de las dos posibilidades entusiasma mucho a Paul. Esta anécdota es muy interesante, porque revela las tensiones del día al día, así como los intercambios de saberes entre los cuatro amigos y su culto arreglador.

Indudablemente, George Martin no es el típico músico profesional que hace lo que le piden y cobra por ello, para luego irse a su casa a fumarse un habano mientras escucha Mozart. En realidad, Martin es cómplice de la aventura de los Beatles, se siente cómodo mezclando registros culturales sin pudor y está dispuesto a cruzar todas las fronteras que sea necesario para que esa música *avance*. Pero también conocemos la formación musical de quién, quizá atinadamente, será bautizado como *el quinto Beatle*. Por lo tanto, en temas como «Yesterday» —así como en «For no one», «Penny Lane», «Eleanor Rigby» o «She's leaving home», entre muchos otros— los Beatles confrontan su saber práctico con el saber teórico de Martin, un productor que ha estudiado piano y oboe en la London Guildhall School of Music y que idolatra la música de Ravel y Rachmaninov (Spitz: 2005). Son dos capitales simbólicas de diferente naturaleza, que se alían en el marco de la cultura pop de los 60. Pero para llegar a esa alianza, cada parte deberá ceder algo de su capital. Los Beatles, su sonido de cuarteto beat y acaso también su estilo despreocupado («Yesterday» no es una canción despreocupada). Y George Martin, el *valor* de la música erudita, o para decirlo mejor: sus chances de ser acreditado en el mundo de la *alta cultura*.

Sobre esto último, quiero recomendarles la lectura de un texto de Hanif Kureishi: «Ocho brazos para abrazarte» (Kureishi: 1996). Allí el escritor inglés de familia paquistaní relata un episodio escolar en el que la música de los Beatles juega un papel ejemplar. Resulta que un profesor de música, el señor Hogg, se propone desenmascarar al cuarteto. Y lo hace —o cree hacerlo, que por cierto no es lo mismo— analizando en clase «She's leaving home». El argumento del señor Hogg se basa en la certeza de que los Beatles no tocan —*no pueden tocar*— los instrumentos que

se escuchan en la grabación. Son unos impostores puestos allí por un sistema fariseo que tiene a su servicio los oficios de gente como George Martin. Efectivamente, los Beatles no tocan los instrumentos que se oyen en «She's leaving home», del mismo modo que Paul no escribe el arreglo de «Yesterday». Y sin embargo, esas canciones *son* de los Beatles, pero en un sentido patrimonial diferente al que el señor Hogg defiende a capa y espada.

Los conceptos tradicionales de composición y autoría son profundamente revisados por el pop. Pero tal vez sea el valor de la interpretación lo que más profundamente cambie en esos años. Para la mentalidad del señor Hogg, los Beatles representan la gran confusión del arte de posguerra: ¿dónde está el compositor?, ¿dónde está el intérprete? La obra —en el caso de que alguien como Hogg considere una canción de los Beatles como *obra*— es producida desde un lugar inescrutable. El pop promueve la idea de que el sujeto creador es la resultante de un colectivo cuyas partes nunca conoceremos en detalle. No obstante sus componentes románticos, el pop ataca el centro mismo de la metafísica romántica, allí donde un sujeto creador unitario y ególatra inventa un mundo. En el caso de los Beatles, ese sujeto es *más que humano*, una *gestalt*. Por lo tanto, no existe una composición a ser interpretada. El sujeto se revela en el proceso mismo de la ejecución... aunque no sepamos a ciencia cierta quién ejecuta, y mucho menos quién compone. Si se piensa con Adorno que las verdaderas obras de arte son aquellas que aguardan su interpretación —«si ellas nada más estuvieran, la línea de demarcación del arte se borraría» (Baricco: 1999)—, entonces los Beatles quedan fuera del arte; o al menos fuera del arte como se lo ha pensado y teorizado hasta entonces. Convengamos que con los Beatles nace un *nuevo arte*.

Si bien anunciado en canciones como «Yesterday» y otras, este trascendental cambio en las variables de la creación y ejecución de la música se patentizará con el álbum «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band». En el centro del canon, el disco sigue cosechando galardones. Acabo de enterarme que los oyentes de la BBC lo han votado como el mejor álbum de todos los tiempos, por encima de alguno de U2 (¡menos mal!). En 2004, la revista

*Rolling Stone* lo declaró el mejor de «los 500 mejores discos de todos los tiempos». No se trata de un reconocimiento tardío: pocas veces en la historia una obra ha sido considerada «obra maestra» en el mismo momento del estreno, para seguir siéndolo a través de los años. Quiero decir que este LP no parece haber sufrido los cambios de humor de la crítica. Siempre estuvo arriba.

Si quieren demorarse en los detalles de grabación y los chiches sonoros utilizados, pueden consultar una abigarrada bibliografía, pero creo que con las páginas que le dedica Philip Norman (Norman: 1981) y los testimonios recabados en *Anthology* es más que suficiente (The Beatles: 2000). Sólo digamos aquí que *Sgt. Pepper...* es tanto el producto de la evolución de los Beatles como eso que, un poco vagamente, podríamos llamar el *clima de la época*. Esa época son los 60, pero más específicamente su segundo lustro, al que Marwick llama *high sixties* (Marwick: 1998), y que podemos identificar fácilmente con la psicodelia. En la serie Beatle, el disco continúa —y sin duda mejora— los trabajos anteriores (aunque mis preferencias siguen inclinándose a favor de *Revolver*). Y en la trama de los *altos 60*, dialoga con *Pet Sounds* de los Beach Boys (1966), *Freak out* de Frank Zappa (1966) y demás influencias del momento. Sin pretender restarle méritos a una música tan notable, digamos que *Sgt. Pepper* no es sólo un disco excelente: es un excelente disco de los Beatles, y por lo tanto nace con todas a su favor.

Se ha insistido mucho en el carácter integral del trabajo, en el hecho de que sea escuchado como una unidad artística. Esta idea se refuerza con el ingenioso collage de la tapa y, sobre todo, el carácter un tanto fantasmal de John, Paul, George y Ringo disfrazados con retazos militares, como si fueran músicos de banda o integrantes del Ejército de Salvación. Esto quiere decir que los Beatles juegan a ser Otro, a escaparse de esa entidad en la que se han convertido. Para eso se inventan una personalidad vicaria: la banda del Sargento Pepper. Con ella confunden al maestro de música de Kureishi, desafían a la crítica musical (cuyos departamentos tratan de ajustarse a los nuevos tiempos) y deleitan a sus oyentes con la invitación a un circo, que en verdad es un *viaje*.

Las constantes referencias al LSD y demás drogas no son aspectos secundarios de este momento culminante del grupo. Si algún sentido tiene la palabra psicodelia, hay que buscarlo por el lado de Lennon y McCartney en aquel presuroso 1967. Los músicos pasan buena parte del año probando ácido lisérgico y cannabis, y tanto sus cuerpos como sus mentes acusan recibo de tan poderosos estímulos. Como instancia experimentadora del pop, *Sgt. Pepper* es una culminación, como lo dijo Lennon a Rolling Stone en 1970 (Wenner: 2000): cintas sin fin, grabaciones múltiples, ruidos de toda clase, empaste de lo acústico con lo eléctrico, ejecución de instrumentos exóticos (o *no occidentales*, para decirlo con mayor corrección política) y los buenos servicios de instrumentistas clásicos, incluida una orquesta sinfónica. Estamos ante el disco acaso menos «ejecutado» por los Beatles, si pensamos la ejecución en términos de destreza instrumental y actuación.

No otra cosa que este artificio de los corazones solitarios (auténtica máscara) es lo que otorga al disco el efecto de una reunión coherente de partes, algo que los propios Beatles siempre desestimaron (Miles: 2000). La verdad es que, a diferencia del posterior *Abbey Road*, donde sí hay un planteo de suite más o menos explícito, *Sgt. Pepper* es una gran colección de canciones, que hubieran podido funcionar perfectamente en otros contextos discográficos. Son los efectos conjugados de los disfraces, el arte de tapa, las letras del sobre interior (se afirma que es el primer disco que incluye las letras de sus canciones) y la repetición del tema inicial a modo de cierre, los elementos que refuerzan el sentido de invención teatral, como si estuviéramos ante una ópera de los Beatles, o de esos músicos en los que los Beatles han devenido. En todo caso, el álbum avanza sutilmente sobre la idea de la combinación azarosa, suerte de *ready made* de los tiempos rockeros, aunque se nos presente como una obra de coherencia interna.

De este disco elegí «A day in the life», porque allí se extreman todos los procedimientos, se condensan todas las experiencias y se alcanza una *imagen* de la psicodelia como estado mental. Irónicamente, una de las canciones más *mentales* o psicodélicas de los Beatles, que trae una invitación explícita a las drogas («I'd love

to turn you on»), es el fruto de varios días de trabajo, en los que se procederá a ensamblar con sumo cuidado partes independientes, a modo de collage: nada más alejado del automatismo al que suele aludirse cuando se habla de surrealismo. En principio, estamos ante una verdadera y total colaboración entre Lennon y McCartney, cosa que no siempre se da, si bien predomina John — abre y cierra la canción— con sus melodías más despojadas, más secas. (Confróntese el tema que estamos comentado con «Lucy in the sky with diamonds», otra gema de Lennon, y se notará con toda claridad cómo es el estilo melódico de John.)

En la primera parte, con John cantando sobre el fondo evanescente de una guitarra acústica y unos acordes reiterados de piano, se cuenta una historia fragmentada: la de la tapa de un periódico, el *Daily Mail* del 17 de enero del 67. Como en *Ulyses* de Joyce, la canción se centra en un día, un solo día como microcosmos en el que habita la totalidad de la vida. Pero los planos de la realidad y el sueño se confunden. En la segunda sección, que irrumpe después de un extraño *crescendo* de orquesta sinfónica, se oye la voz de Paul acompañándose al piano («Me levanté/ me caí de la cama...»). La *realidad* de las noticias está entonces en el dominio del sueño. Si, como afirma MacDonald, la intervención orquestal simboliza el despertar, entonces la canción es un comentario sobre la sociedad mediática. ¿A favor o en contra? ¿Del lado de la teoría crítica o simpatizando con Marshall McLuhan y su optimismo ante el avance de los *mass media*? (MacDonald: 1996).

En fin, tratemos de no engancharnos en una hermenéutica de los Beatles y veamos en cambio cómo opera el grupo y su entorno en el terreno de la realización. Más aún que en «Yesterday», «A day in the life» es música de estudio. El estudio de grabación se consagra como espacio de creación, allí donde la música *sucede*, a partir de ese sujeto colectivo llamado The Beatles. Como dije, la canción no nace de un arrebató de inspiración, sino de tres largos y laboriosos días de grabación, en los que se prueban y descartan otras versiones. Por lo tanto, no estamos ante una música de escenario trasladada al estudio, sino ante una creación *in situ*, que no sólo no ha nacido de la actuación en vivo, sino que, por su propia naturaleza, está imposibilitada de subir a un escenario,

excepto ese escenario fantasmagórico del Sargento Pepper. Que una orquesta de medio centenar de músicos sea contratada para unos pocos compases, y que la toma finalmente editada sea la suma de cinco tomas separadas (con lo cual tenemos sonido de 250 instrumentos en simultaneidad), implica una profunda revisión del concepto de «original». Como dice Simon Frith de la evolución tecnológica de la música, «el original dejó de ser un evento para convertirse en una idea» (Frith: 1996).

Las voces alternadas (primero John, después Paul y al final John de nuevo) alejan cualquier posibilidad de expresión romántica; son voces *neutras*, que vienen de lo desconocido (la voz de John emerge suavemente, a muy bajo volumen, como llegando de otra parte) y que no se sabe bien hacia dónde van. En ese sentido, si bien el acorde final de mi mayor (E) tocado por tres pianos simultáneos es un broche inapelable, la forma de la canción sugiere una continuidad, así como nuestros sueños pueden continuarse en próximas noches. Y si se presta atención a los segundos que siguen después del resonante acorde, se encontrará una sorpresa: voces alocadas —*diabólicas*, diría alguno de esos fundamentalistas cristianos tan frecuentes en los Estados Unidos— siguen allí, gracias a cintas sin fin y otros artilugios de grabación. Este mínimo bonus track —inspirado en «Tomorrow never knows», el tema más experimental del álbum *Revolver*— es un guiño al oyente más abierto, ese que siempre espera más. En síntesis, el oyente de los Beatles.

La letra tiene lo suyo, claro, en perfecta concordancia con la música. Se dice que a partir de Bob Dylan los Beatles empiezan a escribir con otra intención, acaso una aspiración más literaria o poética (Spitz: 2005). Quizá sea cierto. Hay en «A day in the life» una feroz sucesión de imágenes demoledoras (el fatal accidente automovilístico de Tara Browne, un amigo de Paul, los agujeros en Blackburn, el tropel de gente que le vuelve la espalda a los soldados, y todo así), un poco a la manera de esas letras largas de Dylan (*vomitadas*, diría Bob), con frases desatadas y una narrativa no lineal. Pero no podemos pensar la letra sin la música, y aquí las diferencias —me atrevo a decir que a favor de los Beatles— son evidentes. Esta canción trasciende, por la compleja estructura

de su música, el universo de la palabra: dice aquello que las palabras no pueden decir.

### Píntalo de negro

Quienes fuimos niños cuando los Beatles y los Rolling Stones dominaban la escena musical, oímos hablar de estos grupos como de polos enfrentados. Más que grupos de rock eran dos identidades. Al estilo mundano de los muchachos de Liverpool se le contraponían los modos desembozados y descarados de los Stones. Sobre estas imágenes, alentamos la idea equívoca de que los Beatles eran más *burgueses* que sus rivales. En todo caso, aplicamos esa perspectiva sociológica al orden de los sonidos. Y también nos hicimos eco, por qué no reconocerlo, de una gran campaña publicitaria, con madres que temían tener a un integrante de los Rolling Stones como yerno, y padres que, obligados a elegir entre una cosa y otra, preferían el canto grupal de los Beatles a los tonos gangosos de Jagger. Finalmente, sabíamos que ser un Stone era quizá más transgresor que parecerse a un Beatle.

A la distancia, sabemos que aquella rivalidad fue más inventada que real. Que John fue amigo de Mick —¿o no se los ve juntos en el delicioso *The Rolling Stones rock and roll circus*, versión televisada y un poco desfasada de *Sgt. Pepper?*— y que, allá por 1967 y 1968, los Stones eran tan pop como sus colegas, con los que de vez en cuando colaboraban (Jagger hace coros en *Baby you're a rich man*, por ejemplo). Si nos guiamos por lo que ha dicho McCartney, la verdadera competición se entabló entre los Beatles y los Beach Boys (Miles: 2000).

De cualquier modo, no quiero abandonar del todo aquella polarización de nuestra infancia. No lo digo por nostalgia, sino porque francamente creo que es productivo el cotejo Beatles-Stones, siempre que no lo entendamos en términos deportivos. Aceptando que ambos grupos encarnan lo mejor del pop de los 60, debemos convenir que estamos ante dos estéticas diferentes, algo que, irónicamente, lo notamos más hoy, a la distancia, que en aquellos años. Tal vez el hecho de que los Stones hayan sobrevivido

al milenarismo de los 60, para estar aún hoy en escena, haciendo giras y grabando discos, es lo que nos permite entender mejor esas diferencias.

Al principio, las historias de una y otra banda son similares. Al fragor de la música que llega de Norteamérica, un grupo de jóvenes se une en torno a la escucha primero, y luego para hacer música ellos mismos. La actividad musical se presenta como aventura juvenil, pero también como vía de redención social, toda vez que la clase media baja —más en los Beatles que en los Stones, curiosamente— es una situación de riesgo económico. En las narrativas de ambos grupos hay un encuentro revelador: John descubre en Paul el bajista que necesita para su grupo adolescente; Mick siente curiosidad por ese joven (Keith) que, en una parada de trenes de los suburbios de Londres, lleva bajo el brazo discos de blues. En un caso, el cuarteto se basará en un doble e incuestionable mando —si bien el talento de Harrison irá conquistando espacio disco tras disco—, y en los Stones terciará el talentoso Brian Jones desde un comienzo. Pero más allá de las tensiones derivadas de cada organización interna, tanto el cuarteto como el quinteto salen a ganarse la vida en el mundo pop imitando la música que consumen con fruición, para luego despegar con repertorio propio.

Ciertamente, los Stones se inician a instancias del fenómeno que en 1962 encarnan los Beatles, y a lo largo de la década recorrerán las mismas etapas. Por ejemplo, saltarán de Inglaterra a los Estados Unidos en gira consagratória, generarán locura entre sus fans femeninas, impondrán el sonido de dos guitarras eléctricas como signo rockero en clave pop, firmarán sus temas en dupla, tendrán su período psicodélico y de experimentación con las drogas, producirán un álbum de estudio *conceptual* (*The Majestic Satanic Request* será el *Sgt. Pepper* de los Stones) y hasta darán un vuelco político hacia finales de los 60, con «Street fighting man», canción perfectamente coetánea de «Revolution». Si bien no hay LPs de los Rolling Stones que alcancen el renombre de cualquier disco de los Beatles, no podría escribirse una historia del rock dejando fuera a *Aftermath*, *Between the bottoms*, *Beggar's Banquet*, *Let it bleed* y *The Majestic Satanic Request*.

En cuanto a la vida cultural de los 60, hay que decir que tanto un grupo como el otro la animan intensamente (Davis: 2002). Como es bien sabido —la prensa morbosa nos lo recuerda constantemente—, The Rolling Stones han tenido una vida pública un poco más ajetreada que los Beatles: muerte por causa aún no aclarada de uno de fundadores del grupo, disputas amorosas, escándalos sexuales reiterados y hechos de extrema violencia en un par de recitales. Todo abundantemente rociado de alcohol y estupefacientes. Quizá por esto, para una parte de la crítica los Stones son más *interesantes* que los Beatles, más irreductibles o incómodos. (¿Acaso Godard no los filma en *One Plus One*?) Pero dentro de la lógica publicitaria del rock, esto no es excepcional ni mucho menos. El *pánico moral* que la imagen pública del grupo supo alguna vez generar ha sido muy redituable. Podría decirse que aquel reventado que vimos a propósito de los *hipsters* y beats se ha convertido en estrella, por lo cual su reviente pasa a ser un elemento más en la economía política del espectáculo.

Los Stones compondrán y tocarán canciones como negros del Mississippi súbitamente transportados al Londres *a go go*. A este punto quería llegar. Las referencias a la música negra —Slim Harpo, Howlin Wolf, Robert Johnson, B.B. King y especialmente Muddy Waters—, así como a Chuck Berry, Carl Perkins y otras figuras del rock and roll, no son el preámbulo de la historia, sino la historia misma. No hay biografía de los Stones sin la música negra, o mejor dicho sin su reproducción parcial. Eso dice su relato de origen. Cinco muchachos de las afueras de Londres devoran discos de blues importados, frecuentan clubes de jazz y sintonizan las radios de Berlín Occidental en busca de voces rugosas y guitarras *slide*, con un sueño imposible: ser alguna vez como ellos, los desposeídos que *tienen* la música (*tener el blues*, aún se dice en el sur norteamericano). Esto significa que la genealogía del grupo siempre ha estado al descubierto; a nadie se le ocurriría preguntarles de dónde sacaron la inspiración; allí no hay ningún misterio, no hay alumbramiento, no hay edad. Los Rolling Stones son los *blancos-negros* de Norman Mailer subidos al ranking de los más vendidos.

Mientras una buena parte de la cultura del rock se basa en la ruptura con el pasado, los Rolling Stones mezclan la tradición intemporal del rhythm and blues con el estilo desahogado y cosmopolita del pop. Esa mezcla, sin duda liberadora, seguirá vigente en la medida en que ellos sigan disfrutando de los escenarios, acaso el único bien realmente imperecedero que sabrán atesorar a lo largo de los años. Acá está la gran diferencia con los Beatles, sin duda. Mientras a estos la escena los crispa, les pone límites insostenibles, a los Stones *el vivo* los nutre constantemente, por más discos *a la Beatle* que sean capaces de grabar. En cada caso se hace concreta una idea determinada de la música y la cultura. Para los Beatles hay progreso en el arte: se separarán cuando ya nada más puedan hacer, cuando el incentivo de la novedad deje de estimularlos colectivamente. Los Stones, por el contrario, nunca se alejarán demasiado de la raíz del blues, haciendo de ésta el talismán contra el deterioro, el antídoto contra el paso del tiempo, esto es, contra el fin del sueño colectivo.

Si observamos el derrotero del grupo, veremos que en los momentos de crisis hay un *regreso* a la música negra y sus derivaciones inmediatas. Por ejemplo, a la muerte de Brian Jones le sucederá un par de discos de fuerte sabor rocanrolero (*Sticky fingers* y *Exile on main street*). Cuando la crítica dice que los Stones han grabado su mejor disco en mucho tiempo —muletilla que volvió a leerse a propósito de *A bigger bang*—, en verdad está indicando que han vuelto a sonar *como negros*. En otras palabras, los Stones muestran que hay una tradición de la rebeldía hecha sonido. Que no todo es cambio vertiginoso, y que a la flecha del tiempo podemos torcerla —o al menos *ralentar* su andar— con los espesos aires del Delta. Con los años, el grupo que empezó haciendo *covers* termina haciendo *covers...* de sus propios temas.

Y hablando de temas propios: ya mencioné varios álbumes de los Stones, pero esto no quita que estemos ante una banda más de *hits* que de discos completos. Pensemos un instante: ¿Cuáles son sus LPs maestros? Yo tengo mis favoritos, como *Flowers*, *Let it bleed* y *Exile on main street*, pero no me atrevería a situarlos en un pie de igualdad con las grandes obras de Dylan, los Beach Boys y obviamente los Beatles. En cambio, en materia de *singles* —o de

temas sueltos, que no necesariamente han sido editados en simples—, los Stones salen muy bien parados. Sospecho que esto que digo está más allá de gustos personales. En esa serie de números especiales que hizo la revista *Rolling Stone* para calificar lo mejor del rock, en la categoría *Mejores Discos* el quinteto se hace presente en el puesto número 7, con *Exile on main street* ubicado apenas un puesto por encima de los Clash y su *London calling* (*Rolling Stone*: 2004) En cambio, para en el rubro *Mejor Canción*, «Satisfaction» sólo es superada por «Like a rolling stone» de Dylan (*Rolling Stone*: 2005).

Pareciera que, no obstante abocarse a la creación del álbum como unidad o serie de canciones unidas por un mismo espíritu, Jagger-Richards funcionan mejor dentro del sistema de la canción suelta, tributaria sólo de su breve forma. Es probable que la rutina de las giras, con su culto a los escenarios y los números *vivos*, haya fijado en la memoria de la gente una colección de temas independientes, de diferentes épocas del grupo. De todos modos, ese efecto recurrente —hay un núcleo duro de canciones que los Stones *no pueden dejar de hacer* en cada una de sus presentaciones— no es posterior al arte de grabar discos. Quiero decir que los Stones están más cerca de la lógica de producción del viejo rock and roll que del ambicioso mundo del larga duración como totalidad artística.

Detengámonos un momento en «Satisfaction», la segunda canción más célebre de la historia según el —por cierto muy discutible— *pool* de la revista de Wenner. Aquí nos encontramos con el *riff* más escuchado del mundo. Richards contó alguna vez haberlo soñado en mayo de 1965, durante la tercera gira de los Stones por los Estados Unidos. Como se imaginarán, se han dicho muchas cosas sobre este tema. Por ejemplo, que es el himno de una generación impaciente por heredar el planeta. Es una definición atractiva, aunque en «Satisfaction» parece haber más ofuscación y malestar que ganas de protagonizar el mundo. En ese punto la canción dialoga con «My generation» de los Who. Hay urgencia en ambas, y algo bien distinto a un sentimiento de alegría por vivir en los 60... Para los censores, que siempre le han tenido ganas, «Satisfaction» suena a orgasmo, pero en realidad

es una canción que habla de una gran frustración, acaso tan propia de la economía libidinal como de las dudas existenciales. Mientras los Who esperan morir antes de ser viejos —«Hope I die before I get old»— porque no les gusta el mundo de los adultos, la letra escrita por Jagger expresa el rechazo al Moloch encarnado por la Norteamérica moderna. Dice Jagger: «Es una letanía de disgusto contra los Estados Unidos, su síndrome publicitario, la artillería constante» (*Rolling Stone*: 2005).

La frase inicial del tema es machacona pero no carece de swing. La ejecuta la guitarra en leve contrapunto con el bajo. Hay una síncopa en la tercera nota, que cae retrasada, con lo cual desplaza de lugar los acentos siguientes. La voz de Jagger entra por la mitad del noveno compás, y toma la línea del *riff* inicial de guitarra con *fuzz* de Richards. De ahí en más, el éxtasis. La voz se libera del *riff* y se exhibe libremente, entre el canto y el recitativo: se diría que deja de cantar para hablar con ritmo, como lo haría el ministro de alguna iglesia negra, aunque nadie suena más pagano que Jagger. Hay un tema de Muddy Waters, principal referente del grupo en sus comienzos, titulado «I can't get satisfied». Y en un verso de «30 days», Chuck Berry dice algo así como *I don't get no satisfaction from de judge*. En fin, no son apropiaciones secretas, ellos siempre las han reconocido.

Consultando la discografía, nos encontramos con muchos *riffs* del tipo «Satisfaction», con la voz haciendo un canon demorado de la frase de la guitarra: «Last time», «Get off of my cloud», «Brown sugar», «Jumping Jack Flash», «Star my up» y sigue la lista. Otras veces, el *riff* puede estar a cargo de una cítara («Paint it black»), un vibráfono («Under my thumb»), la percusión («Honky tonk women») o el piano («Let's spend the night together»). Lógicamente, en las baladas la expresión es otra, en la medida que se utilizan secuencias acórdicas un poco más largas y desaparece el beat hipnótico. También hay canciones, como la excelente «You can't always get what you want», donde una instrumentación más amplia, con coro y orquesta, plantea otros desafíos, pero incluso en esos casos no pasarán muchos minutos hasta que los Stones nos remitan a sus estructuras responsoriales, especie de matriz de sentido de toda su música.

No estoy diciendo con esto que las canciones los Beatles carezcan completamente de puntos de apoyo, pero los mismos permanecen en estado latente, como huellas de un pasado cada vez más lejano. Sólo hacia el final de su carrera, ya virtualmente separados, los Beatles vuelven al origen, cantando en la azotea de Abbey Road, imagen impensada en la narrativa de los Stones, que siempre han hecho música como si estuvieran en una azotea. Visto en perspectiva, hay una temporalidad lineal en los Beatles —un alejamiento irreversible— y otra circular en los Stones, cuyo estilo quizá está más cerca de la *máscara* del rock and roll (Yonnet: 1988) que del vértigo del pop, no obstante los elementos históricos que, según ya hemos señalados, hacen de los Stones una banda bien representativa de los 60.

No quiero alejarme del tema sin antes hacer un breve comentario sobre el canto de Jagger. Así como en los Beatles apreciamos la perfecta amalgama de las voces en quintas y terceras de John y Paul —más los refuerzos de George y eventualmente de Ringo—, en los Rolling Stones hay un sólo foco vocal. Efectivamente, más allá de alguna intervención de sus compañeros, Jagger es una voz solista —como en cierto modo también lo es Jim Morrison en los Doors— en un contexto siempre grupal (sus escasos trabajos solistas carecen de todo interés). Pocos estilos vocales en la historia de la música popular son tan rápidamente reconocibles como el suyo. En *Verdad Tropical*, Caetano Veloso no ahorra entusiasmo a la hora de describir a Jagger, pero reconociendo que una cosa son los Stones en estudio —«los experimentos de *Their Satanic Majesties Request*, combinados con la maraña del resto, no alcanzaban un nivel razonable de resolución»— y otra bien diferente sobre la escena: «Entraba en el escenario y de inmediato se establecía una atmósfera que demostraba de la forma más viva la comprensión del espíritu de una época, y el estímulo más fuerte para ampliar sus conquistas» (Veloso: 2004).

¿Cuál es la clave de tanta personalidad? Creo que la clave es la teatralidad de una voz que hubiera querido ser negra. Esta imposibilidad *natural*, en lugar de inhibirlo, ha hecho de Jagger un estilo que suena a la vez auténtico y prefabricado. En otras palabras, creo que Jagger ha logrado que su artificio pase por

autenticidad; que la copia se emancipe, finalmente. Con las palabras siempre exigidas, puestas en tensión, y con esa voz aguda y oscura a la vez, violentamente coloquial, podríamos agregar, Jagger se ha inventado una voz. Y con ella, una identidad escénica. Se podrá decir que esto pasa con todos los cantantes, que todas las voces están musicalmente *inventadas*. Sin embargo, la invención de Jagger se nos presenta como titánica, implícitamente transgresora, quizá porque se define en un momento de fuerte dinámica racial y cultural.

En medio de la maraña de sonidos, emergiendo de la premeditada suciedad del grupo, esa voz nos llega connotada a un cuerpo que en su momento Nik Cohn definió como «obsceno, excesivo y bellissimo» (Cohn: 1973). Cuando los Rolling Stones empiezan a labrar su fama, la presencia de ese cuerpo será el gran tema del periodismo. Su manera de moverse en escena remite vagamente a James Brown. Se dice entonces que ha nacido un nuevo Elvis. Pero a diferencia del Rey, Jagger no se queda fijo en un lugar, su cuerpo se mueve en todas las direcciones, como si bailara. Camina presuroso de un extremo a otro del proscenio, y va «descargando» —no se me ocurre una palabra más gráfica— la canción aquí y allá. Si concordamos con Simon Frith cuando escribe que «el baile es un modo ideológico de escuchar» —ya que el movimiento del cantante no sólo sigue el ritmo, sino que comenta la música, argumenta sobre su contenido, le da una intención— (Frith: 1996), entonces tenemos en Jagger una poderosa política del cuerpo y la (su) voz.

¿Por qué digo esto? Bueno, como es sabido, la música de los Rolling Stones nunca ha figurado en los típicos repertorios de baile, si bien en la mayoría de los casos se puede bailar (es «bailable») y, más importante aún, hay una voz que canta bailando. En un momento en el que el rock se vuelve más meditabundo y su público se entrega a una escucha físicamente pasiva, los Stones son como una letanía de un tiempo en el que la música popular era baile atávico.

---

## Contracultura

---

La juventud inglesa se inspira en la música norteamericana, y el producto de esa inspiración regresa al punto de origen, como quien visita el pueblo donde nació el padre o el abuelo. Hay una escena emblemática de ese regreso. En su primera gira por Norteamérica, los Rolling Stones visitan Chicago. Quieren conocer los estudios del sello Chess, donde Muddy Waters grabó los discos que a ellos tanto los inspiraron. Aprovecharán la visita para hacer una sesión sin tiempo límite, y de ahí saldrá una tanda de rhythm and blues, acaso recordando los cercanos y a la vez lejanos tiempos en los que frecuentaban los cafés y clubes de jazz de Londres (Davis: 2002). Pero ellos ya no son desconocidos muchachos ingleses llamando a sus dioses negros. Ahora son The Rolling Stones, son el *swinging London*, la moda, el arte pop, la vida desbocada a la vista de todos: son la nueva generación y, por mejores intenciones que tengan, no pueden evitar que el ambiente del blues (al fin y al cabo, otra vigorosa subcultura) los mire con desconfianza. Se trata de un regreso imposible, porque el rock desacredita toda

fuerza, inventa tradiciones y hace del pasado más una elección que una herencia. Las canciones de los Stones podrán tener los mismos acordes, *breaks* e interjecciones que el viejo blues, pero son otra cosa: hablan un nuevo idioma y entrarán en sintonía con la juventud norteamericana. La imitación de los comienzos ha desembocado en canciones *originales*. Y éstas llaman con fuerza a la rebelión.

La parábola geográfica del rock es todo un tema. Y lo es porque, más allá de potestades y locaciones más o menos míticas (Juliá: 1997), el rock es vagabundo por naturaleza; es *beatnik* a nivel planetario, nunca está quieto, y cuando creemos haberlo apresado en una ciudad —sea Liverpool, Londres, San Francisco, Nueva York, Chicago, Seattle o Buenos Aires— se sale de campo, en un incesante desplazamiento geográfico. Allá por mediados de los 60, cuando todo parece indicar que Carnaby Street es *el lugar*, el eje vuelve a desplazarse. No definitivamente, porque *underground* será un palabra esencialmente londinense (Shuker: 2005). Pero, de ahora en más, la máquina inglesa de reproducción musical no estará sola. En cierto modo, la geografía norteamericana vuelve a marcar la tendencia.

Más que por razones comerciales —los productores norteamericanos mueren por encontrar a los Beatles yanquis, y lo intentarán burdamente con los Monkees—, el tema tiene que ver con la acreditación cultural del rock. Es decir, tiene que ver con la distancia entre un Elvis rústico y unos Beatles refinados, para decirlo en los términos del imaginario social. El despertar británico tiene un efecto exponencial, y no pasará mucho tiempo hasta que los norteamericanos respondan al desafío inglés y se hagan psicodélicos. Pero esa reconversión no sería posible en un terreno yermo de propuestas. A partir del estímulo Beatle, los norteamericanos recuperan la memoria *hip*. Y entonces la Era Acuario tendrá en los Estados Unidos su principal escenario.

Efectivamente, la contracultura es más norteamericana que inglesa. Los Beatles descubren la marihuana de la mano de Bob Dylan. Los hippies son chicos y chicas de familias típicamente estadounidenses. Woodstock está en el estado de Nueva York. La revista *Rolling Stone* se funda en San Francisco, y luego se muda

a Manhattan, produciendo siempre los mejores críticos, desde Greil Marcus a Jon Landau. El movimiento estudiantil despega antes en Berkeley que en cualquier universidad europea (aunque sigamos encandilados con el mayo francés). La prensa y el cine alternativos son los hijos deformes del optimismo norteamericano, no de la ironía británica. El principal teórico de la contracultura, Theodor Roszak, se doctoró en Princeton. A fines de los 70, John Lennon dirá: «¡Por qué no habré nacido en Nueva York!»

Lo que quiero decir es que la *conciencia del rock* es un proceso más norteamericano que inglés. En Estados Unidos, ese notable impulso creador inglés se politiza, y a esa política la llamamos contracultura. En su viaje de regreso a los Estados Unidos, la música joven devendrá estandarte de la gran rebelión. El pop —así se lo seguirá llamando por un tiempo— se articulará al movimiento de los Derechos Civiles, la Nueva Izquierda, las ideas de Marcuse y todas las semillas que en los 50 plantaron los beats. ¿O acaso podemos entender a la cultura rock sin las protestas contra la guerra de Vietnam? Este poderoso acople de música y actitudes, de estilo e ideología, prospera en los Estados Unidos, allí donde anida el espíritu *hip* (Leland: 2005). Pero para que el fenómeno precipite, será necesaria la mediación de un artista de dos mundos, alguien que transfiera los atributos de la autenticidad folk a la nueva estética. Alguien que sintetice lo acústico con lo eléctrico.

### Palabra de Dylan

Al principio había pensado tratar a Bob Dylan en el capítulo de los Beatles y los Rolling Stones. Hubiera sido pertinente: he ahí la Sagrada Trinidad del rock como género, la matriz de todo lo que vino después. En esos tres nombres propios se condensa, a modo de clave interpretativa, la historia de una cultura musical. Pero finalmente decidí reservarme a Dylan para el capítulo de la contracultura. No porque sus canciones representen fielmente a la contracultura —en verdad, el corpus Dylan es demasiado complejo como para quedar pegado a una imagen fechada, y además

goza de una temprana consagración literaria y musical, algo que no condice con la contracultura—, sino porque en torno a sus letras y melodías se define una voz generacional. Hasta su aparición, esa voz balbucea, está incompleta. Pero a partir de Dylan, no sólo gime y desea, también *dice cosas*, es a la vez medio y fin. Es una voz joven y madura, nueva y sabia. Una voz que quiere entender el mundo. Una de las mejores definiciones de lo que el autor de *Subterranean Homesick Blues* significa para sus contemporáneos se la debemos a Marianne Faithfull: «Dylan es el creador de una forma de expresión que deja su impronta en nuestras conciencias» (Scaduto: 1983).

El impulso rítmico del rock and roll encuentra en Dylan todas las palabras. Podemos representar este clivaje en una serie progresiva. Primero es el grito desapaciblemente erótico («*Awolboppa-loobop!*»). Luego, la afirmación del amor en pocas palabras («*She loves you/ Yeah, yeah, yeah...!*»). Finalmente, los largos poemas de Dylan convertidos en canción. Invirtiendo la aurora bíblica, deberíamos decir que, en el rock, primero fue la música y luego el verbo. Naturalmente, Dylan escribe y compone lo que interpreta; por lo tanto, es poeta a la vez que músico, y su impacto cultural radica, justamente, en su condición de trovador moderno, como bien lo observó Allen Ginsberg en su momento (Sounes: 2001). ¿Acaso imaginamos a Dylan escribiendo versos a la vera de un río, o sentado pensativo frente a una Royal de pesados caracteres? No, Dylan es acción: carretera, estudio de grabación, polémicas con sus ex admiradores, amores que llegan y se van, canciones que nos orientan en la biografía. Pero también sabemos que esa vitalidad se sostiene en una obra concebida en soledad: la obra de un escritor nada inocente. Así como podemos gozar de buena parte del rock sin entender lo que dicen sus letras, nos quedamos fuera de Dylan si no aprendemos a deletrear sus canciones. La música está, sin duda, pero como cortesana de la poesía. Haber recuperado la oralidad primigenia de la palabra poética es la gran contribución de Robert Zimmerman a la cultura de los 60.

Al igual que con los Beatles, con Dylan tenemos la sensación de indexación cultural. La sensación de que su nombre, en tanto objeto de veneración (una veneración de orden intelectual, bien

diferente a la devoción popular que despierta Elvis), es ya un clásico, y por lo tanto un mundo en sí mismo, un mundo ajeno a todo contexto. No digo que su obra, sin duda magnífica, no tenga suficientes méritos como para ser ensalzada, puesta en un pie de igualdad con las de otros grandes creadores del siglo XX. Lo que sí temo es que la sobredosis Dylan —que alcanzó picos insospechados en 2005, con la película de Scorsese, las reediciones de viejas grabaciones, un libro de memorias y otras celebraciones retrospectivas— sea más un obstáculo que un incentivo para medir cuánto de propio y de prestado, cuánto de individual y colectivo hay en sus canciones. Es paradójico que alguien que viene del folk —lo anónimo, lo oral que se transmite sin énfasis en el mensajero— sea hoy un mito viviente. Quizá alguna vez ese artefacto cultural llamado Bob Dylan tuvo el mismo sueño de Atahualpa: que el tiempo lo convirtiera en canción anónima. Hasta la fecha —escribo esto cuando todos los suplementos culturales y de espectáculo del mundo le rinden loas a *Modern times*, su nuevo y sin duda magnífico disco—, el sueño está lejos de hacerse realidad.

Sus abuelos eran judíos de Odessa y sus padres de Duluth, Minnesota. Allí nace Robert Zimmerman, en 1941. Pronto la familia se traslada a North Hibbing, la verdadera cuna de quien adoptará el nombre de Bob Dylan, supuestamente en homenaje al poeta Dylan Thomas. En realidad, Dylan siempre escamoteará su origen judío, salvo cuando tenga, a fines de los 70, su etapa religiosa, finalmente canalizada a través del cristianismo. De sus padres casi nunca hablará, y hasta llegará a decir que es huérfano. Estos juegos de identidad le servirán para delinear su personaje de trovador norteamericano, de trotamundo que habita las rutas antes que las ciudades. Si, como afirma Borges, todo autor crea o inventa su propia tradición, Dylan se inventa la tradición de cantante folk, y en esa operación borra su pasado familiar: su memoria individual se confunde con la de un género, y por extensión con la de todo un país.

Es bastante conocida su temprana admiración por Woody Guthrie y por el astro del country Hank Williams (Dylan: 2005), después de un fugaz deslumbramiento con Elvis. La música le

llega a través de la radio, que difunde abundante música folklórica, y lo fascina casi tanto como el dibujo, su primera vocación. Obviamente, hay en su biografía un grupo vocal con el que hace sus primeras incursiones en el circuito de colegios, pero la ficha Dylan realmente empieza con su llegada a Nueva York, para vivir y cantar en el Greenwich Village. Toda esa movida de los *coffee-houses* que explicábamos en el primer capítulo es su verdadera escuela. Allí aprende a cantar, a tocar y a escribir canciones. Allí actualiza su devoción por Guthrie, en contacto con Peter Seeger, Joan Baez, Odetta, Phil Ochs, Peter, Paul & Mary. Por el camino de la actuación de un cancionero que se había convertido en respuesta poética a la vertiginosa vida de ciudad, Dylan llega al disco. El célebre productor John Hammond lo lleva a la CBS y un año antes de la revelación de los Beatles graba su primer long-play. Elogiado por Robert Shelton, a la sazón crítico del *New York Times*, Dylan captura la atención de los expertos en canciones de protesta.

Que algunos de sus mejores versos hagan referencia al peligro nuclear, las prisiones, los políticos poco confiables y la insatisfacción de la vida moderna —en un momento en el que la mayoría de los ídolos populares sigue encerrada en el círculo vicioso de la canción romántica— no significa que Dylan sea un cabal militante de la izquierda norteamericana. Su posición en el campo intelectual se asemeja a la que, unos años antes, han tenido los poetas y narradores *beatniks*: libre hasta el fin, sin dejarse atar por nadie, sin ser el cantautor orgánico de la izquierda, aunque su corazón tire hacia ese lado. Por entonces, Dylan sumará a su panteón a Jack Kerouac —lee con fascinación *En el camino*—, frecuentará a Ginsberg y conocerá la librería City Lights, de Ferlinghetti. A propósito de esta visita, dirá de San Francisco que es la mejor ciudad del mundo (Sounes: 2001).

A esta altura de su vida, Dylan ya es un misterio. Algunos creen que hay en él un poeta desperdiciado por las canciones: es la carga de la *alta cultura*. Pero, en general, sus canciones son aplaudidas con entusiasmo. Se habla de la frescura angelical de un joven de 22 años que guarda en su voz historias imperecederas. Allen Ginsberg decidirá grabar sus lecturas de poesía, seducido

por *The Freewheelin' Bob Dylan* y *The times they are a-changin'*, los LPs de la consagración.

La intensa actividad de los cantantes de folk de comienzos de los 60 no sólo modificará el panorama de la música popular, introduciendo un nuevo estándar de calidad literaria, sino que estimulará a muchos poetas que revalorizan los alcances de la poesía oral y el poder de comunicación de la música. Porque ya no hay dudas de que Bob Dylan es un *poeta serio*. Y la prueba de ello —al menos para los parámetros de apreciación estética de la época— es la relación asimétrica entre calidad literaria y calidad musical. Es decir, se celebra todo lo que, en el marco de una canción, la literatura le roba a la música; la superioridad de la palabra ilustrada sobre la simple cadencia de guitarra. En verdad, las canciones de Dylan se manifiestan como largas letras —realistas o surrealistas, según los ánimos cambiantes del cantautor— impuestas por sobre toda regla musical. Fuera de la convención pop, esos temas, que ya en 1965 superan los 3 minutos de duración, trasvasan las formas reiterativas y breves, volviéndose inestables. Su discurso poético pega giros inesperados, con imágenes alucinadas —el Apocalipsis es una constante en toda su obra— o sencillamente cotidianas. Su voz se mece o aúlla sobre dos o tres acordes de guitarra, de vez en cuando suplantada por una escueta armónica. En sus presentaciones, Dylan es un Mozart de las palabras: lo hace todo con facilidad y gracia, y la gente lo escucha encantada.

Volvamos a la definición de la Faithfull: «Dylan es el creador de una forma de expresión que deja su impronta en nuestras conciencias». Es muy cierto. Pero esa forma de expresión no puede ser abstraída de ciertos temas que en la voz del cantautor rezuman como himnos de una época. Veamos. «Blowing in the wind» (1962) es la canción que identifica al movimiento de los Derechos Civiles. «A hard rain gonna fall» es la canción contra la guerra fría y la amenaza nuclear (aparentemente escrita en setiembre del 62, a propósito de la crisis de los misiles en Cuba). «The times they are a'changing» es el anuncio de que la brecha generacional es una realidad irreversible, y Dylan la estrena pocos días después del asesinato de Kennedy (Sounes: 2001). «Mr. Tambourine Man»,

inspirada en las fiestas de Mardi Gras, es un canto al poder de la música, eso en lo que tanta gente cree. Y «North country blues» denuncia, en la forma de una balada anglosajona, cómo el capital se aprovecha del trabajo.

En 1965 Dylan se presenta en el festival de música folklórica de Newport, secundado por una banda de rock, la misma con la que grabará el perturbador *Bringing it all back home*. Y será ásperamente tratado por el mismo público que lo encumbró. Expulsado del cielo folk, entrará al infierno rock. La sustancia de su música no cambia, pero su expresión se vuelve más áspera y quejosa. El destete del mundo folk —que es percibido al interior del movimiento revival como una traición— marca la entrada definitiva de Dylan al mundo pop: el fondo eléctrico de sus nuevos discos sintonizará perfectamente —si bien conservando el tono *literario* de siempre— con la psicodelia, los álbumes conceptuales y la atmósfera caliente de los mega-recitales. Su discografía registra fielmente la interacción del cantautor con el medio rockero, del doble *Blonde on blonde* al inmensamente celebrado *Blood on the tracks*. No voy a contar aquí las sucesivas etapas por las que desde entonces pasará la obra de Dylan, porque no creo que ésta necesite más exégetas de los que ya tiene. Sólo quiero detenerme en este punto de inflexión entre el folk y el rock. Quiero volver al escándalo de Newport, porque ahí está el Dylan más productivo.

¿Por qué tanta furia contra el otrora niño mimado de la revista *Sing Out!* y demás medios del folk? Si bien no deberíamos descartar alguna condena por el leve giro que el cantautor le da a sus letras —en los nuevos discos no se lo escucha tan sensible a los problemas sociales y políticos de los Estados Unidos—, es la música, en repentino maridaje con la electricidad, lo que indigna a los puristas. Se trata, claramente, de una condena estética, que al fragor de los 60 deviene política. En el estupendo documental de Scorsese (*No direction Home*) se recaban entrevistas al público inglés de música folk, tan irritado como su par norteamericano ante el brusco giro dado por su artista favorito. Y en todos esos testimonios se afirma que el cantautor se ha vendido, que cual Mefisto de la canción se ha dejado tentar por el pop, aceptando las condiciones del mercado, cuando en verdad sucede todo lo

contrario: Dylan abandona el mercado seguro del folk para entrar a una zona ambigua. En 1965 o 1966 nadie puede estar muy seguro de que la electrificación le reporte grandes beneficios a quien se tiene identificado por su guitarra acústica y su armónica colgada del cuello.

En ese sentido, la interpretación en vivo de «Like a rolling stone», fieramente desentonada, casi un tema punk *avant la lettre*, es un manifiesto estético y político. Estético, porque de ahora en más Dylan será un músico pop (los siguientes *Highway revisited 61* y *Blonde on blonde* afirmarán la dirección tomada), y no tendrá ninguna conmiseración con los que piden baladas de campo. Y político, porque su apuesta estética entrará en tensión con la identidad folk. La colisión se fundamenta en el *programa* de los 60: la revolución deberá ser estética, o no será nada, ya que con el pop «el vértigo se apodera de toda la vida y contamina todas las dimensiones del tiempo, la vida privada como la vida pública, la vida psíquica como la vida social» (Yonnet: 1988).

Por eso, sobreviene el choque, no obstante los evidentes lazos —melódicos y prosódicos— que el músico seguirá teniendo con el pasado americano. Quizá la verdadera causa de desazón del mundo folk radique en la elección *generacional* que hace Dylan. En efecto, el suyo no es sólo un cambio artístico. Se trata, sobre todo, de un cambio identitario. De ahora en más, el trovador formará parte de la cultura joven, allí ha inscrito su nombre. En ese punto, Dylan se articula con la contracultura, esa *otra manera* de hacer política. Puesta su obra en interacción con la de los Beatles y los Stones, el angelical compañero de escenario de Joan Baez, que los comunistas norteamericanos han cuidado patriarcalmente, acaba de convertirse en un desterrado de las tradiciones.

Para observar mejor esta verdadera reinención que Dylan hace de su persona y de su obra, les propongo que nos concentremos unos minutos en tres canciones del período 1962-1966. Lógicamente, corresponde empezar con *Blowing in the wind*, comúnmente traducida como «Soplando en el viento» aunque no sería incorrecto, como propone Carlos Álvarez, verla como «Flotando en el viento» (Dylan: 1975). Si bien antes de tocarla en el Village por primera vez Dylan aclara que no se trata de una

canción de protesta (Scadutto: 1971), así ha quedado registrada en la historia de la música popular. Escrita en diez minutos, la canción se basa en la línea melódica de un negro spiritual. La armonía es básica (tónica y subdominante a lo largo de las primeras estrofas, para agregar el quinto grado en el breve estribillo) y la melodía es épica, con su suave ascenso al principio y cierta gravedad en la parte del refrán.

La música no carece de interés, pero es lo suficientemente clara y despejada como para que la atención recaiga en la letra: «How many roads must a man walk down/ Before you call him a man» («Cuantos caminos debe recorrer un hombre/ antes de que lo llames hombre»). Cada tres preguntas, una respuesta cuyo verdadero significado aún hoy se discute: «The answer, my friend, is blowin' in the wind/ The answer, my friend, is blowin' in the wind». Agregaré luego el propio Dylan, acosado por entrevistas: «La respuesta no está en ningún libro, en ningún programa de televisión. Está en el viento, como un trozo de papel que cae al suelo y el viento se lo lleva de nuevo» (Scadutto: 1975).

Tan sentenciosa como enigmática, la canción tiene un innegable tono bíblico —en ese punto, parece encontrarse con el spiritual original—, a la vez que humanístico, acorde con la mentalidad progresista que predomina en los Estados Unidos de la era Kennedy. En cierto modo, la amplitud de su *contenido* es lo que la vuelve tan efectiva (Pichaske: 1989). Cantada por multitudes que asisten a las marchas contra la segregación racial del año 1963, el tema acrecienta su prestigio social, y en un momento llega a reemplazar a «We shall overcome», la favorita de Martin Luther King. Las sucesivas versiones de otros intérpretes —especialmente la del trío Peter, Paul & Mary— marcarán el momento más alto de la música folk en la consideración de los medios. En síntesis, pienso que es una gran canción, pero que no plantea ninguna ruptura, sino más bien la consolidación de una escena: la del folk con su especificidad formal y retórica y su adscripción al progresismo.

«Mr. Tambourine man» es otra cosa. Ya estamos en el controvertido 1965. Dylan incluye la canción en el disco *Bring it back home* —algo así como su *Rubber Soul* (Pichaske: 1989)—, al lado de temas vigorosos e inesperados, como «Bob Dylan's 115<sup>th</sup> dream»,

«It's alright ma (I'm only bleeding)», «It's all over now, baby blue», etc. La ruptura se ha consumado. Basta con escuchar la versión que los Byrds hacen de «Mr. Tambourine man»: Dylan ya no ronda el repertorio de los intérpretes de música tradicional. En la contratapa del disco, el músico anota, desafiante: «Mis canciones están escritas con un timbal en la cabeza (...) y tal vez el público prefiera a un suave cantante brasileño». Así es, la voz se ha vuelto áspera —en la antípoda de la de Joao Gilberto, si es que Dylan se refiere al maestro de la bossa—, casi no hay tema sin batería, bajo y guitarra eléctrica y la letra se acumula como un monólogo alucinado.

En ese contexto, «Mr Tambourine Man» es una canción bastante delicada, pero fiel al espíritu del disco. Arranca con unos acordes al aire, y en seguida se escucha un ingrátido punteo eléctrico de fondo. No obstante compartir el estilo melódico del género, el alejamiento del folk es indudable. Como en un poema de Ginsberg, la letra desborda cualquier intento de contención. Las estrofas son largas y, en una primera audición, el oyente espera infructuosamente que el final del ritmo poético se corresponda con el final de la frase musical. Por su parte, la letra es casi psicodélica, llena de pistas y claves para un oyente más familiarizado con los hippies de San Francisco que con los radicales políticos de Nueva York. En lugar del humanismo de «Blowing in the wind», acá tenemos una celebración desafortada de los sentidos: el vino, los colores, los efectos de las drogas... y obviamente la música (Vassal: 1984). «*I'm ready to go anyway. I'm ready for to fade/ Into my own parade, cast your dancing spell my way, I promise to go under it*» («Estoy preparado para ir adonde sea, estoy preparado para desvanecerme/ En el interior de mi propio desfile, que tu danza hechice mi camino/ Prometo someterme...») (Dylan: 1975).

Y así llegamos, en ajetreado tránsito, a «Like a rolling stone», la que muchos consideran la gran canción de Dylan, y unos cuantos —por lo pronto, los que la votaron en la encuesta de *Rolling Stone*— la mejor canción en la historia del rock. Como si el tema fuera una cita infinita de aquella imagen del canto rodado que no junta musgo —el tema de Muddy Waters, un verso de Hank Williams, los Stones, la revista de Wenner—, «Like a rolling stone»

es la suma perfecta de todas las referencias desperdigadas; es algo así como el remate de una larga genealogía. Por lo pronto, Dylan se entrega a la música, ya es un rocker consumado. Al Kooper toca el órgano, dándole a su intervención un toque algo funky, y Mike Bloomfield, la gran promesa blanca del blues, destaca con su guitarra Telecaster, haciendo algo bien diferente al blues.

En suma, no escuchamos a un solista discretamente acompañado: son jóvenes salvajes desatados, probando *a ver qué sale* en los estudios de la Columbia. Es la praxis del rock, heredada del jazz: la canción será el resultado de una ejecución un tanto azarosa, una navegación sin brújula, a pura intuición, ya demasiado lejos del punto de partida como para poder volver. El propio Dylan lo confesará más tarde: «La escribí y no fallé. Me salió bien» (*Rolling Stone*: 2005). ¿Qué quiere decir con «me salió bien»? Sin pretender ser el psicoanalista de Dylan, sospecho que ese «me salió bien» involucra a la ejecución. La declaración de Kooper reforzaría esta sospecha: «No había nada escrito, era todo de oído. Y era completamente desorganizado, completamente punk. Simplemente ocurrió» (*Rolling Stone*: 2005).

Sobre los cambios armónicos de «La Bamba» —el éxito *latino* de Richie Valens—, Dylan narra la historia de una chica, presumiblemente de clase alta, que se vino abajo. Perdió sus privilegios, y no aprendió a vivir en la calle. La calle es, para Dylan, de los prestidigitadores y payasos con el ceño fruncido, esos que la joven ni se preocupó en mirar cuando vivía como una princesa. Ser un *rolling stone* no parece un destino muy glorioso que digamos. Significa estar sin hogar, como un completo desconocido... y quizá, por eso mismo, totalmente libre. Si bien, a primera vista, el gran éxito de Dylan parece un tango contracultural —algunos lo acusarán de misógino—, la euforia que transmite la versión y la expresión afirmativa del insistente estribillo —«*How does it feel/ How does it feel/ To be on your own/ with no direction home/ like a complete unknown/ like a rolling stone*»— sugieren una empatía con la desnudez de la calle. En la voz de Dylan, el apóstrofe aparentemente recriminatorio tal vez sea una expresión de envidia, ya que los iconos como él nunca volverán a ser completos desconocidos, no serán cantos rodados. Sólo restan las canciones: en

ellas sí es posible ser un *rolling stone*; a través de ellas se puede regresar a la calle.

De cualquier modo, no debemos suponer que para Dylan la calle es Edén perdido. No, ubiquémonos en el mundo de los beats. Recordemos «Howl» de Ginsberg. Allí el poeta ha visto a las mejores mentes de su generación «dragging themselves through the negro streets at dawn looking for/ an angry fix» («arrastrándose por las calles de los negros al amanecer en busca/ de un colérico pinchazo») (Ginsberg: 2006). Dylan no puede ser indiferente a esa referencia *maldita*, si bien es cierto que él vive en los 60, cuando los ángeles subterráneos han salido a la luz, han copado las ciudades y, naturalmente, pueblan las calles, para luego morir jóvenes.

Y ya que hemos vuelto a los beats, digamos que —si le hacemos caso a su autor— «Like a rolling stone» es el resultado de un acto impulsivo, como aquel que produjo *En el camino*. Sea o no una canción escrita impulsivamente, es evidente que, cuando la canta, Dylan reproduce el efecto de la escritura espontánea. En alguna oportunidad dijo que *vomitó* la letra, que la volcó visceralmente, como si no hubiera podido contenerse (Sounes: 2001). Simétricamente a la escritura espontánea, Dylan hace de su interpretación un acto semiconsciente, dejando que todas las voces que anidan en él salgan al aire. Y él las escupe con un extraño encanto. Al hacer público ese gesto, Dylan se inscribe en la contracultura, contribuyendo así al giro conceptual del rock. Otra vez, Dylan como la voz de una generación. El lúcido Nik Cohn lo dice impecablemente: «Simplemente ha hecho que el pop se haga maduro, le ha puesto un cerebro. Ha acabado con un tipo de rock para sustituirlo por otro, y aunque el primero era el que a mí me apasionaba, no sería justo echarle a él la culpa» (Cohn: 1973).

### Alrededor de Woodstock

Entre 1966 y 1970 —podríamos extender el breve período hasta la crisis energética del 73— se consolida una contracultura que tiene en la *música de los jóvenes* su principal vehículo de expresión.

Esta contracultura se reconoce en una serie de prácticas culturales y sociales: el movimiento hippie, con su carga romántica; las nuevas formas artísticas —del pop psicodélico al teatro de guerrillas y el cine underground— y un fuerte impulso en la comunicación social, que dará vida a publicaciones como la inglesa *International Times* y las norteamericanas *Rolling Stone* y *Village Voice*. Estas publicaciones, especialmente la segunda, no sólo arman la agenda de la contracultura, sino que establecen criterios de valoración musical. Si algo le faltaba al rock para tener ideas, eso era alguien que las reconociera y las difundiera más allá de la experiencia musical en sí (Negus: 1996).

Aunque conceptualmente se trata de una categoría un tanto débil, la contracultura existe vívidamente para quienes la adoptan como auténtico *modus vivendi*. En tal sentido, se trata de un estilo de vida informal, comunitario y anticonformista, que intenta llevar al nivel de lo cotidiano los planteos críticos de Herbert Marcuse —un ex integrante de la escuela de Frankfurt que, combinando sus lecturas de Marx y Freud, observa con gran simpatía el desarrollo del movimiento hippie— y las distintas formas preexistentes de disidencia. Podemos pensar a la contracultura en términos de inventario: determinadas canciones, revistas, filmes, piezas de teatro, proyectos de autogestión y producción independiente, guías de lecturas (vuelve a ponerse de moda Herman Hesse y se lee con fruición a Aldous Huxley), hábitos alimenticios diferentes, consumo de drogas, vestimentas no occidentales, hinduismo y budismo zen. En síntesis, todo aquello periférico a la modernidad o que la modernidad ha desplazado.

Lo que hilvana todas estas manifestaciones es una política anti-sistema y una vaga ideología anarquista. El actor de la contracultura no habla con los conceptos de la izquierda tradicional (por ejemplo, imperialismo es un término poco operativo), sino que, siguiendo en esto a Marcuse y luego a Theodor Roszak, denuncia la tecnocracia y la lógica de un sistema que funciona con una sorprendente capacidad de adaptación política. La tecnocracia es la cumbre organizativa de la sociedad industrial, y opera a partir de imperativos como la eficacia, el rendimiento, el acrecentamiento económico y un creciente nivel de sofisticación

técnica, allí donde sólo es posible el saber de los expertos (Roszak: 1981).

A su vez, la idea de alienación, acuñada por Hegel y aplicada por Marx como categoría socioeconómica, empieza a relacionarse cada vez con el conjunto de la vida moderna, y ya no tanto con las condiciones más duras del trabajo manual. Efectivamente, en Estados Unidos y Europa el estado de bienestar de posguerra se muestra sólido y protector. Y aunque la plusvalía está lejos de desaparecer, las condiciones materiales de los sectores trabajadores son, en general, muy buenas. Por esta razón, la expectativa revolucionaria decrece notoriamente, o al menos abandona el territorio «occidental» irreversiblemente. En verdad a estas sociedades satisfechas poco les preocupa la situación del Tercer Mundo, más allá de algunos intelectuales que piensan «correctamente» la situación global. Sin embargo, los hippies cuestionan severamente a una sociedad que domina a sus integrantes con las «gratificaciones postergadas» antes que con mano dura. Una sociedad que ha diseñado un mecanismo de dominación más sutil que el aplicado en tiempos del capitalismo salvaje. Sobre esta problemática, Marcuse aventura un diagnóstico que resonará intensamente en la mentalidad juvenil: «La ideología de hoy se basa en que la producción y el consumo reproducen y justifican la dominación. Pero su carácter ideológico no altera el hecho de que sus beneficios son reales. La represión de la totalidad se basa en un alto grado en su eficacia: aumenta la magnitud de la cultura material, facilita la adquisición de los bienes de la vida, hace la comodidad y el lujo más baratos. El individuo paga sacrificando su tiempo, su conciencia, sus sueños; la civilización paga sacrificando sus propias promesas de libertad, justicia y paz para todos» (Marcuse: 1971).

¿Cómo se sale entonces de la trampa de la tecnocracia? Bueno, el método más eficaz, si bien no el único, es la rebelión pacífica. A esta nueva táctica —quizá no tan nueva si recordamos el antecedente de Gandhi en la India— se pliegan con embriaguez revolucionaria los hippies, los ecologistas y los movimientos defensores de las minorías. Ellos son, según palabras de Roszak, «los hijos de la tecnocracia». Hijos que deciden rebelarse contra

el padre, obviamente. Lo harán mediante una operación de sabotaje permanente, en busca de un verdadero cambio social y cultural. El futuro será de los Centauros, en la medida que estos logren hacer del cambio personal un cambio colectivo. (Quienes tenemos algunos años recordamos de aquel tiempo una expresión que hoy nos parece un tanto naif: «hay que lograr un cambio interior». Lamentablemente, la proliferación de la New Age y otras vertientes del egotismo sagrado de los tiempos posmodernos terminó por desvirtuar aquella máxima de la contracultura, restándole así todo potencial verdaderamente transformador.)

¿Cómo se inserta el rock en todo esto? Ya dijimos que es el vehículo de expresión de quienes viven o desean vivir de una manera diferente, enfrentados a los valores de la clase media. Pero no se trata sólo de un canal de expresión. La música es un potente agente de cambio de conciencia. No tanto por sus «mensajes», sino por el proceso artístico y de comunicación en su conjunto: el rock es una experiencia de «liberación interior»; esta detonará si los sentidos se abren totalmente —las drogas ayudarán a este fin— y los mecanismos de autocensura desaparecen. No sería exagerado afirmar que, para la contracultura, la música es el principal agente de cambio, tanto a nivel subjetivo como a nivel colectivo. La música, entonces, como factor de cohesión de todo lo que tiene sentido generacional. Se es joven y rebelde *en y por* la música. Desde los hippies de Haight Ashbury en San Francisco hasta los bohemios ingleses tan bien retratados —si bien con una carga moral negativa— por Michelangelo Antonioni en «Blow up», hay una «minoría activa» (Hall: 1964) dentro de la población joven que se identifica profundamente con el rock psicodélico y progresivo. Es la minoría del cannabis y el LSD; de las simpatías por la Nueva Izquierda (Estudiantes para una Sociedad Democrática) y las prédicas a favor de una mayor libertad individual; del budismo zen y la protección del medio ambiente; del rock... y de los recitales.

En efecto, los recitales son la ceremonia clave del movimiento. Si bien todo concierto puede ser visto como un ritual tanto para los intérpretes como para el público (Shuker: 2005), los conciertos de rock —comúnmente llamados recitales— son prácticas de

afirmación identitaria muy potentes. Hasta aquí hemos visto al rock como una suerte de diálogo o comunicación directa entre músicos y público que, en su propia dinámica interna, deja afuera a extraños y ajenos (los adultos, claro) y alimenta, tanto cultural como económicamente, a la población joven. Pero no es lo mismo el sector femenino que le grita su deseo a los Beatles que el público «fumado» y enganchado que llena el Fillmore West para escuchar a Frank Zappa. Estoy marcando un cambio de escenario, pero también de sentido. En otras palabras: a Woodstock no llegamos por la vía de la Beatlemania, sino más bien por la senda de los hippies y la contracultura.

Del 15 al 17 de agosto de 1969, cerca de medio millón de jóvenes se congrega en los campos de Woodstock, no muy lejos de Nueva York, y allí festejan tres días de amor, paz y música. No hay, en toda la iconografía de la contracultura, una estampa más conocida, reproducida, defendida y/o parodiada que la de aquel festival al aire libre. En las narrativas de la cultura joven, Woodstock ocupa un sitio culminante. Para decirlo con las palabras de Paul Yonnet, Woodstock lleva a cabo una amplificación deliberada de todos los vértigos individuales para desembocar en un vértigo colectivo, allí donde las drogas, la potencia sonora y el gregarismo convergen productivamente (Yonnet: 1988).

Si para entender la apoteosis wagneriana debemos estudiar Bayreuth, para intentar saber cómo son el rock y el hippismo *por dentro* no queda más remedio que volver, una y otra vez, a los fotogramas y fonogramas de lo que sucedió en Woodstock. Para decirlo rápidamente, hay dos grandes posturas frente al fenómeno: la de los apocalípticos adornianos, que sostienen la existencia de un aparato de manipulación de aquella concentración joven, y la de los optimistas que, en cambio, destacan lo imprevisible y espontáneo de Woodstock entendido como virtual «nación joven» (Schmitt: 1993). Para los primeros, el festival es funcional a la «industria de la conciencia», y sus asistentes son, una vez más, sujetos alienados por las industrias culturales. Para los defensores, Woodstock es el punto de inflexión en la conciencia de dos generaciones, y verlo como otra prueba del fracaso de los planes revolucionarios de toda una época resulta cuanto menos

desmedido. Después de todo, el acontecimiento Woodstock sigue vivo en nuestra memoria colectiva, con su sentido utópico incólumne. Una posición más matizada la encontramos en un reciente trabajo del crítico alemán Diedrich Diederichsen, cuando examina las contradicciones entre el cuento de hadas de la contracultura y ciertas formas de violencia implícitas en dicho cuento. Según este autor, la transgresión por la transgresión misma y la acción por la acción misma pueden rebasar hacia el mal. Y sin embargo, «este riesgo era imprescindible para la idea de la contracultura: su erótica estaba constituida por la puesta en práctica de las ideas y por la primacía de la experiencia sobre la teoría» (Diederichsen: 2005).

De cualquier modo, nuestro tema no es Woodstock y el destino de la civilización, sino la imbricación del rock en el proceso de contestación a la tecnocracia. Debemos entonces volver a la música, si bien lo hasta aquí expuesto fue un alejamiento aparente, ya que, como hemos sugerido, el rock y pop de finales de los 60 y principios de los 70 plantean *soluciones de vida* globales (Yonnet: 1988), y por lo tanto son incomprensibles sin el plano de referencia de la comunidad joven. A más de 30 años de Woodstock, hoy revemos el filme que lo documenta y nos sumergimos en su música como quien consulta un texto clásico. Y la sorpresa retrospectiva (*¡qué bien que tocaban en aquel tiempo!, ¡qué poco avanzó la guitarra eléctrica después de Hendrix!*) no hace otra cosa que seguir acreditando el evento como si se tratase más del cierre de un tiempo dorado que de un inicio de algo nuevo y excitante. Ciertamente, las imágenes de la vida política y social de los 70 refuerzan esta creencia, pero la verdad es que, en materia musical, Woodstock fue apenas un comienzo. Como lo ha notado Uwe Schmitt, todos los músicos que actuaron en Woodstock pudieron disfrutar desde entonces de una prima que les daba el aura de haber sido los legendarios protagonistas de la Nación Hippie (Schmitt: 1993).

Santana empieza a ser realmente conocido a partir de su magnífica presentación. Con su memorable actuación, Joe Cocker gana fama en los Estados Unidos, y es quizá el único intérprete de la historia cuya versión de un tema de los Beatles («With a little

help from my friends») supera claramente al original. Crosby, Still & Nash grabarán sus mejores discos inmediatamente después del mega-recital y el nombre de la canadiense Joni Mitchell despertará algún interés a partir del himno que le escribe al encuentro. Para Country Joe McDonald, John Sebastian o Alvin Lee, esas tres jornadas serán inolvidables, tanto que hoy no se podría decir mucho de ellos al margen de Woodstock. Es cierto que Janis Joplin, The Who y Jimi Hendrix son bien conocidos antes del festival, pero ninguno de ellos, más allá de sus incuestionables talentos, es aún figura central o canónica (dos de esas figuras serán antológicas sólo después de sus muertes). Por lo demás, repárese en las más que notorias ausencias: Bob Dylan, The Rolling Stones, The Beatles, Eric Clapton, Frank Zappa...

En realidad, si consideramos estas presencias y ausencias musicales, no corresponde entender a Woodstock desde una pura lógica comercial: aquel mega-recital sigue seduciendo en el túnel de la historia porque es una moratoria de la cotidianidad, un tiempo sagrado de la cultura rock. En lugar de expresar la regularidad de la sociedad repetitiva (Attali: 1995), tiene todo el aspecto de un logro espontáneo (y como sabemos, las rebeliones espontáneas son las mejor recordadas). Lo que allí sucede excede todo cálculo. ¿Por qué no entenderlo como una acción política de la música? El mundo debe cambiar a partir del poder de intervención súbita del rock. Este poder ejercería una especie de cura espiritual de la sociedad. La cura no se traduce en términos de salud —Joplin y Hendrix mueren poco después por sobredosis—, sino de afirmación de tres *valores* fundamentales en el cuadro de honor del rock: a) Eros; b) la relación con el prójimo; c) la relación con uno mismo (Schmitt: 1993). Esos son los pilares del espíritu Woodstock, y en gran medida son elementos constitutivos del ideario del rock. No son añadidos ni formas exteriores a la música, sino factores de la constitución musical misma.

En ese sentido, Hendrix es la mejor síntesis del festival y, por extensión, de la contracultura. Todo su número —el último del festival, a las 9 de la mañana, cuando muchos ya se han ido y el encuentro está ingresando en la mitología— supone los tres pilares

antes señalados: a) la celebración de Eros (celebración descomunal, para los parámetros de su tiempo); b) un desafío a sus oyentes, siempre interpelados por un arte que, a través de la distorsión y el volumen, los seduce y los violenta (nadie puede escuchar a Hendrix con atención flotante o esperando recompensas fáciles); c) un desafío a sí mismo (nueva banda, nuevos caminos estéticos, osada versión del himno nacional, etc.).

### Héroe de la guitarra

Eric Clapton confesó una vez que Hendrix los aventajó a todos porque, además de ser un músico portentoso, llegó a tocar con algunos auténticos maestros del blues, antes de instalarse en Londres (1966) y convertirse en figura clave de la psicodelia. Al margen de la importancia que le concedamos al mito de la negritud como fuente fidedigna del rock —al fin y al cabo, el arte que termina de consagrar a Hendrix se aleja bastante de toda base folklórica—, es un hecho irrefutable que la revolución pop de los 60 destruye una parte del pasado —exasperado gesto parricida— pero celebra otra. Es decir, los músicos negros no pertenecen al dominio de los padres, aunque sean biológicamente *adultos*. Se salvan de ser adultos; están protegidos contra la vejez porque son depositarios de una cultura expoliada. En el imaginario del rock, Robert Johnson será siempre más joven que Frank Sinatra. Sobre esta idea, Hendrix operará como joven sabio, un negro intemporal en el cuerpo de un negro joven, y como tal salvaje, peligroso y sensual. En tanto admirador de Elmore James y Albert King, Hendrix se erige en puente viviente entre la fuente rural idealizada (el profundo Sur) y el ambiente más sofisticado de los 60.

Eso por un lado. ¿Qué más? Bueno, al gregarismo de Woodstock y la Era Acuario, al irresistible axioma de paz y amor, Hendrix confronta la figura del solista. Mientras Eric Clapton funciona perfectamente en el trío Cream, junto a Ginger Baker y Jack Bruce, el héroe negro de la guitarra parece no necesitar ninguna compañía, si bien la tiene y ésta no es menor. Con estilo esencialmente

improvisado y de forma extendida, Hendrix funda el rock progresivo en tanto categoría de virtuosismo instrumental. Lo hace con apenas tres discos en estudio: *Are you experienced?*, *Axis: Bold as love* y el doble *Electric layland* y una reiterada presencia *en vivo*: Monterrey, Isla de White, Fillmore del este y del oeste, Woodstock... En pocos años, su visión de Eros se proyecta en la guitarra, su notable mediadora, su instrumento querido, sin el cual Hendrix pierde toda corporalidad y todo misterio. Se trata de un solista virtuoso, pero también de un solista inventor.

Es importante recordar esto, ya que su virtuosismo está lejos de deslumbrar a un avezado oyente de jazz de aquellos años (digamos: Barney Kessel o Wes Montgomery *tocan más* que Hendrix, si consideramos un menú de escalas, acordes e incluso velocidad de fraseo). En su acotado rango de escalas y modos —estamos ante un guitarrista esencialmente pentatónico— Hendrix inventa un modo y un sonido. La Fender Stratocaster ya no volverá a ser la misma. Los efectos y distorsiones tampoco. Su lugar en la secuencia de guitarristas tal vez pueda homologarse al de Coltrane en la de los saxofonistas o al de Cecil Taylor en la de los pianistas: una bisagra, un arte que parece flotar fuera del tiempo, como aurora de una Era (Nicholson: 1998). En el acto de redefinir el instrumento, emergen la sensualidad y la violencia en una medida hasta entonces desconocida. La fundación de Hendrix exige violentar el instrumento —en sus actuaciones, llega a quemarlo o a someterlo sexualmente—, algo que se percibe en la audición pero que reclama también la mirada voyeurista del público. En este punto, Hendrix prosigue el trabajo escénico de Elvis, los Rolling Stones, los Who y los Doors. La gran diferencia, no obstante, es la mediación instrumental. Desde luego, el guitarrista también canta, y ese canto, que por momentos parece ser un acompañamiento o segundo plano de la voz instrumental, es un sitio de verdad directa (Frith: 1996), pero el foco está siempre en la guitarra: todo lo demás, desde sus camisetas estampadas y sus llamativos pañuelos hasta los músicos que literalmente lo acompañan, orbita alrededor de Hendrix. O mejor dicho, alrededor de su guitarra.

Cabe agregar que Hendrix, como los Beatles a partir de *Sgt. Pepper*, hace de las drogas alucinógenas un medio de experimentación sensorial, llevando a un punto máximo la vivencia del vértigo. Su muerte joven sincroniza con las de Brian Jones, Janis Joplin y Jim Morrison, sentando así las bases del mito escatológico del rock (Yonnet: 1988), pero a la vez fundamentando —sin quererlo, claro— el relato historicista de la cultura joven. Con ellos se van los 60 y les sucederá el rock progresivo.

---

## Rock virtuoso

---

A partir de Hendrix, Cream y Frank Zappa, la forma canción queda subordinada a formas instrumentales más variadas, con un efecto centrífugo cada vez mayor, poniendo así en crisis una serie de categorías —algunas de las cuales hemos visto en los capítulos anteriores— que hasta ese momento fueron centrales en la definición de la música joven. Se trata, indudablemente, de un período vigoroso, lleno de inquietudes y gran confianza en el futuro de la música. Entre finales de los años los 60 y 1976 —consideramos esta fecha por la irrupción del punk— el legado del pop artístico se diversifica. Por lo pronto, la expresión pop cae en desuso, quedando limitada a los productos ligeros o carentes de compromiso estético. En realidad, lo que ha ingresado al universo del rock es el virtuosismo, o al menos una cierta idea de virtuosismo, de un *saber hacer música*. Y un deseo manifiesto de que el rock sea arte, un verdadero art-rock. Estas nuevas ideas dominan aquí y allá. Un aire de seriedad trascendente se extiende por toda la cultura rock. (¿Recuerdan los largos solos de batería que

el rock le robó al jazz? Se iban todos del escenario, aprovechando para refrigerarse o cambiar de vestuario, mientras el batero le seguía dando sin parar a un instrumento que ninguna persona mayor de 30 podía reconocer como batería.)

La denominación rock progresivo se impone como equivalente de complejidad formal. Tras la idea de evolución artística, el rock progresivo se concibe a sí mismo como nuevo umbral musical. Se trata, claramente, de un nuevo giro semántico sobre la voz rock, ahora lo suficientemente *interesante* y bien acreditada como para atraer, de modo explícito, a los demás géneros. La legitimación cultural de los Beatles ha sido tan exitosa, y la expansión del rock tan notable, que en lugar de estar la música joven subordinada a otros géneros, ahora ocupa el centro de la escena, ya no pide consejos, ya no parece ser necesario George Martin. Que Miles Davis electrifique su música y planee grabar un disco junto a Jimi Hendrix —la muerte del guitarrista frustrará el proyecto— o que el cantante Robert Plant, el baterista Ginger Baker y el grupo Jefferson Airplane, entre otras estrellas, sean notas de tapa de la revista *Down Beat* son algunas de las muchas pruebas de la hegemonía sonora del rock, cuya influencia se puede entender como imperativo estilístico en la producción de la música en general. Abundan los ensayos sobre el rock como lenguaje de la época, al compás de una crítica más sofisticada y a la vez específica. En enero de 1970, *Down Beat* organiza un *symposium* sobre rock, para desconuelo de los cada vez más escasos seguidores del jazz (Heineman: 1970).

Decíamos entonces que rock progresivo es rock virtuoso. Y podemos agregar: rock ilustrado. Pero entonces, ¿qué queda del grito contumaz del primer rock and roll? ¿Adónde fue a parar el *awopbopalobop* de Little Richard? No desapareció totalmente, y dentro de la magna producción *progresiva* hay ecos de aquellas voces postuladas como *verdaderas*. Pero la ambición integradora del rock de los 70 está más cerca de la mente que del cuerpo, acentuando así la tendencia de *Sgt. Pepper*. En su sagaz ensayo sobre las músicas electrónicas de baile, Gilbert y Pearson dicen algo de la evolución del rock en tanto género artístico que nos sirve para explicar el significado de la escena progresiva: «Tras participar

en la metafísica de la ideología romántica, con su fe en el valor del arte, su obsesión por la expresión con significado y la autoría, el rock se convirtió en una música que prioriza la metafísica de la voz, del cerebro y el sentido sobre el cuerpo y el baile» (Gilbert-Pearson: 2003).

En el caso particular del rock progresivo, la fe en el valor del arte se sostiene sobre la herencia transgresora de la contracultura, como se observa claramente en Frank Zappa y los primeros trabajos de Pink Floyd. Es decir, no estamos ante un mero intento de revestir lo popular de *alta cultura*. En verdad, el rock progresivo ensancha las formas artísticas sobre el convencimiento —al menos hasta principios de los 70— de que todavía es factible cambiar el mundo. Este giro político se observa con nitidez en la figura de John Lennon, que se vuelve revolucionario y *progresivo* a la vez. Será perseguido por el FBI con la excusa del consumo de drogas y celosamente observado por la CIA desde que graba el doble *Someday in New York*, su álbum más político, que no casualmente incluye un segundo disco con tomas en vivo en el Fillmore East junto a Frank Zappa. La radicalización política corre pareja a las nuevas experiencias sonoras —en el caso de Lennon, de la mano del vanguardismo de Yoko Ono— y entonces el rock desafía por primera vez la lógica *complaciente* del mercado; será una lucha desigual en la que, al menos por un breve tiempo, sobrevolará la esperanza de triunfo. En definitiva, el rock de esos años no busca tanto ser la música de los jóvenes como la música de los inconformistas culturales.

Es cierto que, con los años, buena parte de la escena progresiva será considerada un despropósito, una acumulación de efectos grandilocuentes y, en el fondo, de escaso basamento académico. Pero creo que esto no es ajeno a la *actitud* del rock, y en ese sentido me atrevería a decir que es tan rockero Yes como los Ramones. Ambos son poderosos y a la vez algo ingenuos. No obstante el drástico alejamiento del cuerpo y el baile que propone Yes, su voracidad nos sigue revelando la naturaleza inestable y vertiginosa de la música joven, así como su carácter romántico. Porque el rock progresivo no es el final de un camino lineal; no es la conclusión de un proceso de maduración estética, como se

pensaba al interior del movimiento. En realidad, el rock progresivo se quiere comer la historia de la música en pocos compases.

Desbocado, apresurado y pertinazmente gestual —pensemos en Rick Wakeman jugando a ser un Liszt del futuro o a Peter Gabriel teatralizando sus canciones como en una ópera—, el rock progresivo no tiene paciencia para la evolución. Quiere revolucionar la música ya, y para lograr su cometido adopta los últimos adelantos de la tecnología —especialmente el sintetizador diseñado por Robert Moog— y los combina con los instrumentos «clásicos». Si la desmesura es una condición de la cultura rock, entonces el rock progresivo pertenece legítimamente a esa cultura, aunque lo reprimido ya no brote tan directamente de sus compases y la mente predomine sobre el cuerpo. En lugar de horrorizar a los padres con gritos destemplados y letras pecaminosas, la escena progresiva ensaya una síntesis extemporánea de pasado y presente.

### Sinfonía fantástica

En este punto, la expresión *rock sinfónico* resulta más adecuada, y entre nosotros siempre tendrá más predicamento que la de *rock progresivo* (en verdad, en los 70 hablábamos de *música progresiva*). Los pastiches eruditos del rock abundan y los críticos se han dedicado a descubrirlos, como en un juego: la «Suite en re mayor» de Bach en «A whiter shade of pale» («Con su blanca palidez») de Procol Harum; el «Boureé» de la «Suite en mi menor» —otra vez Bach, un favorito— en el tema homónimo de Jethro Tull; el completo *Cuadros de una exposición* de Mussorsky grabado por Emerson, Lake & Palmer; una de las *Gymnopedie* de Satie en versión de Blood, Sweat & Tears.

Otras veces, lo clásico tiñe composiciones originales, como la apelación a la canción isabelina en «Escalera al cielo» de Led Zeppelin o los aires de Beethoven en los primeros discos de Focus. Con frecuencia, lo erudito trasunta en el formato instrumental. Ahí tienen los tres primeros minutos de *Island*, el disco de King Crimson: un trío clásico de flauta, piano y contrabajo

con arco poco y nada tiene que ver con la instrumentación idiosincrásica del rock (Fischerman: 2004). Pero el recurso erudito más usual es el de la forma extendida o macroforma. Primero fueron los Who con *Tommy*, su célebre ópera-rock en álbum doble. Lo que predominará será la apariencia de sinfonía o, más comúnmente, de suite. Pensemos en buena parte de la obra de Yes y Genesis. Si bien esto ya está planteado en *Abbey Road* de los Beatles, los grupos antes nombrados le agregarán mayor abstracción al disco continuado, tensando aún más la relación entre rock y cultura popular. Por ejemplo, *Close to the edge*, de Yes, podría considerarse, al menos en su ambición formal, como la culminación del rock progresivo (Dimery: 2005). Está compuesto por sólo tres temas, el primero de los cuales dura 18:42, con un tema principal o leitmotiv vocal que, sobre el final del corte, cuando ya creíamos desaparecido, vuelve a presentarse, acaso para recordarnos que estamos ante una especie de sinfonía eléctrica profusamente instrumentada con teclados y guitarras. Pensadas como movimientos, estas partes sintetizan tantas influencias (funk, orientalismo, música electrónica, barroco, jazz modal, folk anglosajón) que en verdad toda forma resulta insuficiente.

Este cambio de perspectiva temporal, tempranamente planteado por Cream y sus improvisaciones cuasi jazzísticas, es un rasgo dominante en toda la producción *progresiva*. En la primera época de Genesis —cuando conduce Peter Gabriel— la extensión de los temas es sorprendente, aunque su mejor disco, *Selling England by the pound*, está formado por 8 canciones, dos de las cuales superan los 10 minutos. Esto significa que no se trata de una mera cuestión de temporalidad, sino más bien de concepto general. ¿O acaso no seguimos hablando de *álbum conceptual* cada vez que un disco se resiste a ser considerado como una suma de canciones?

Las tapas o portadas se convierten en epítomes del contenido musical. Salvo excepciones, ya no habrá rostros triunfantes de músicos titulares, ni candidas sonrisas adolescentes. En su lugar, pinturas surrealistas, superficies monocromas, dibujos de ciencia ficción, viñetas góticas y una imagería *retro* persiguen algún tipo de correspondencia entre significación musical

y significación gráfica. Las ilustraciones de Roger Dean para Yes —más próximas a la literatura de Tolkien que a la psicodelia— o el cuadro naif de Betty Swanwick en la portada de *Selling England...* son partes constitutivas de esos discos; son partes de una *obra*. Luego, las letras y los títulos de temas y álbumes le suman una carga literaria muchas veces indigesta. Si en tiempos de Elvis el rock era una puerta a una sexualidad más abierta y explícita, en los años del rock progresivo la música quiere ser una *summa* de cultura pagana, pero en el aquí y ahora del imperativo joven.

Hemos visto la polarización entre la grabación y el *vivo* en torno a 1967 y la escena psicodélica. Para el rock progresivo, en cambio, la condensación de estas dos prácticas de producción musical es fundamental. Casi todos los grupos sinfónicos tienen sus discos en vivo, allí donde las maravillas del estudio de grabación se hacen «realidad». Si en el estudio se desarrolla el álbum conceptual, retomando la historia en el punto en el que la dejaron los Beatles, sobre el escenario se busca la comunión con el público. Para ello se apela a todos los recursos tecnológicos de que dispone el mundo musical: sintetizadores y secuenciadores, nuevos artilugios para distorsionar los sonidos de la guitarra y la voz, equipos de percusión agrandados y, lógicamente, inmensas columnas de sonido. En la puesta en escena convergen varios elementos, desde plataformas giratorias y pasarelas hasta luces sincronizadas sobre un vestuario alusivo. En estas cuestiones, Pink Floyd no tiene rivales. El grupo diseña y monta espectáculos con gran despliegue de luces, fragmentos de películas *ad hoc*, humo y efectos de láser. Se apunta a una experiencia sensorial completa, y se da en el blanco. Acaso la mayor utopía del rock progresivo sea la de disolver las fronteras entre el estudio de grabación y el escenario.

Quiero proponer ahora una clasificación de rock progresivo. No persigo con esto una taxonomía estricta ni una sistematización de un tema sin duda resbaloso. Simplemente deseo mostrar el grado de complejidad estilística que alcanza el rock en la primera mitad de los 70. En realidad, esta complejidad ya no abandonará el campo de la música joven, si bien las *lenguas* siguientes serán mucho más restringidas que las que aquí queremos mostrar.

En otras palabras: con el rock sinfónico el vocabulario del género se amplía hasta límites poco antes insospechados. Si nos remitimos a una metáfora fácil, me veo tentado de establecer una comparación entre el rock progresivo y el mito de Icaro y su empresa celestial. Pero me freno, porque no estoy tan seguro de que la historia del rock pueda leerse como una narrativa de ascenso y caída. Como sea, el rock progresivo se recorta en el tiempo como un período muy preciso, dentro del cual coexisten músicas muy distintas entre sí. Y todas ellas, notablemente, se refugian bajo la protección semántica del rock.

En principio, tenemos un *rock progresivo de influencia jazzística*. ¿Dónde, si no, situar a Blood, Sweat & Tears, Soft Machine, Jethro Tull, Traffic y hasta cierto punto Frank Zappa? También Santana, con su peculiar amalgama de ritmos latinos, blues y rock duro podría incluirse en el club de los que escuchan jazz moderno con alguna atención. Para ellos, John Coltrane y Miles Davis no son figuras desconocidas. La improvisación modal es el método de extensión formal más habitual. La familia de los instrumentos de viento —metales y maderas— no les resulta extraña; antes bien, ocupa un lugar destacado en la instrumentación. Ian Anderson, flautista de Jethro Tull, se considera discípulo del gran improvisador Roland Kirk y los miembros de Soft Machine —«la escuela de Canterbury», calificarán los críticos— forman parte de la escena del jazz inglés más avanzado. Tanto es así, que esta región de lo *progresivo* se confunde con el jazz-rock y lo que más tarde se denominará fusión.

Por otro lado, está el *rock progresivo sinfónico*. Yes, Emerson, Lake & Palmer, Genesis, Gentle Giant, Procol Harum, King Crimson, Premiata Forneria Marconi, Van der Graaf Generator, Incredible String Band y Focus parten de una visión más europea, en parte derivada de la formación académica de la mayoría de sus integrantes. En ellos el adjetivo «sinfónico» tiene algún sentido. Sin negarse a la improvisación y el legado del jazz y el blues, se piensan a sí mismos en el campo de la música compuesta. Desde luego, con el paso de los años algunos de estos grupos modificarán su sonido y se desprenderán del síndrome *sinfónico*. Por ejemplo, Genesis se irá derecho al pop, de la mano de su baterista

y cantante Phil Collins. Y King Crimson pasará por distintas etapas, según las búsquedas de su guitarrista y director Robert Fripp, hasta anclar en una suerte de minimalismo denso, si vale la imagen.

Para aquellos grupos más profundamente vinculados a las tecnologías de sonido, quizá la denominación *rock progresivo futurista* les quepa bien. Aquí entra de lleno Pink Floyd, al que en seguida le dedicaremos mayor atención. Los alemanes Kraftwerk son considerados, con toda justicia, pioneros de la música electrónica y techno: su compromiso con las máquinas ha llegado al extremo de disolver la figura del intérprete, con robots en escena y una política anti-autoral muy inquietante. Otro tanto, si bien de modo más ecléctico, sucede con los también alemanes Tangerine Dream. Si se me permite, ubicaré en este apartado a David Bowie, la máscara más sorprendente que ha dado la cultura rock desde los 70. Si bien Bowie ha sabido inventarse muchas máscaras, el que se viste de extraterrestre, adopta el heterónimo de Ziggy Stardust y combina con sugestiva originalidad el glamour melódico con los sonidos del espacio —un espacio *imaginario*, por cierto— pertenece al sueño futurista del rock. Que luego se acerque al experimental Brian Eno no será casualidad.

Por último, hay una sección progresiva más clásicamente rockera, por decirlo de alguna manera. Estoy pensando en Led Zeppelin, Deep Purple, Uriah Heep y Rush. A ese estilo de guitarras poderosas que prorrogan los riffs de Hendrix y Clapton, agregándoles una mayor densidad, supo llamárselo hard rock, pero no sería inapropiado considerarlo un apéndice del rock progresivo, algo así como los *pesados* de la tendencia. Es cierto que se sitúan en el año cero del estilo metal, pero el entorno sonoro en el que se mueven es sin duda *progresivo*: temas extendidos, citas clásicas, discos *conceptuales* y, en el caso de Deep Purple, algunos coqueteos con la música sinfónica.

Este veloz paneo por la galería del rock progresivo nos brinda algunas conclusiones. Por ejemplo, la ausencia de un criterio nacional y/o regional para referir a los estilos del rock. Ya no hay una relación pendular entre los Estados Unidos e Inglaterra, como vimos en los años 60, si bien la producción inglesa es sin

duda dominante. Tampoco resulta muy operativo hablar de rock californiano o de la costa este —y menos aún de la escena de Manchester o del pop de Mersey—, ya que la idea de lo *progresivo* borra, acaso con más fuerza que en los estilos anteriores, las posibles identidades geográficas. Pero esta comprobación va acompañada de otra no menos definida: ahora hay una producción de rock fuera del eje EEUU-Gran Bretaña. Los argentinos lo sabemos bien, porque nuestra escena de rock se consolida a principios de los 70 y en gran medida bajo la influencia del estilo progresivo. A su vez, en el clasificador anterior, hay dos grupos alemanes —Kraftwerk y Tangerine Dream—, un italiano —Premiata—, un holandés —Focus— y un canadiense —Rush. Naturalmente, hay mucho más, lo que significa una mayor extensión de la cultura rock en el mundo. Se diría que la simiente de los 60 prosperó en todas partes.

### El rock como estrategia

Unos renglones atrás ubiqué a Frank Zappa en la línea de los *progresivos* influenciados por el jazz. Es un emplazamiento sin duda parcial, aunque cuando en una oportunidad le preguntaron cuál era, de todos los músicos que tuvo oportunidad de escuchar en directo, su preferido, Zappa respondió sin dudarle: John Coltrane (Kaiser: 1973). Además, el nombre de Zappa figura en los orígenes del jazz-rock, un proceso paralelo al del rock progresivo (Nicholson: 1998). En todo caso, podemos afirmar que estamos ante un mundo musical cambiante, cuyo único elemento constante parece ser el espíritu crítico. Esto le da a Zappa no sólo una potente significación cultural, sino también un carácter iconoclasta dentro de la cultura rock. Alguien que se atreve a mofarse de los Beatles —en el disco *We're only in it for the money*—, a parodiar todos los estilos del rock, o a descalificar duramente a las revistas del género —y por cierto a los que las leen— se coloca a sí mismo en un margen, allí donde se concibe la vanguardia. Si con Hendrix se impone la estampa del virtuoso del rock, con Zappa ya tenemos al vanguardista consciente, presto a dinamitar

las bases del negocio y a denunciar todos los mitos aunque en esa operación esté en juego su propio futuro.

Compositor, director y guitarrista, Zappa es el producto de un clima de ideas. Su sarcasmo, su agudeza literaria y su sorprendente audacia musical no podrían haberse desarrollado en otro sitio que no fuera la costa oeste norteamericana, ni en otra época que en los «altos sesenta» (Marwick: 98). Pero así como otros creadores de aquel tiempo frenan el ritmo innovador (los Rolling Stones), se desbandan (los Beatles) o simplemente mueren (Hendrix), Zappa inaugura el nuevo decenio con todos los bríos: nueva banda, sello propio y un corpus de composiciones cada vez más complejas e inclasificables. En tal sentido, Zappa es el músico de los 60 que desemboca en el rock progresivo. Es un fundador, indudablemente, pero también un continuador. Eru-dito precoz y extraña mezcla de libertario y disciplinado, Zappa admira en su adolescencia al músico moderno Edgar Varese —la pieza rítmica *Ionization* lo marca definitivamente—, encontrando ahí un modelo de artista moderno, sin por ello privarse de escuchar a los grupos vocales negros y a los ídolos del rock and roll de los 50. Esta tensión entre alta cultura y cultura popular es decisiva en la obra de Zappa, y nunca se resuelve del todo. Él es una especie de Adorno haciendo rock: «No le estoy vendiendo música a un grupo de estetas europeos. Se la estoy vendiendo a los norteamericanos, que realmente odian la música y aman el entretenimiento» (Nicholson: 1998).

A principios de los 60, en el ambiente contracultural californiano, Zappa descubre su *ethos*. Y también su lugar en los Estados Unidos. Algunos entendidos peregrinan al Whisky A Go Go de Los Angeles a escuchar a ese guitarrista flaco y bigotudo que mezcla en sus solos la influencia de Johnny «Guitar» Watson con Igor Stravinsky y Charles Ives. Desde una conciencia políticamente muy alerta, Zappa experimenta la mezcla irreverente de todo aquello que, hasta ese momento, ha permanecido segregado. Con su primer disco, *Freak Out* (1966), para el que dos años antes reclutó un elenco de buenos músicos *lectores* denominado Mothers of Invention, Zappa se revela como un artista innovador. Desde entonces, cada disco suyo será una propuesta diferente, con

resultados especialmente interesantes en *Hot Rats*, *200 motels*, *The Grand Wazoo*, *Apostrophe* y *Joe Garage (Act 1, 2 & 3)*.

Si bien escribe canciones, su afán compositivo lo lleva más allá del balance entre melodía y letra. Sus ensambles son tan precisos como inesperados. Cambian bruscamente de métrica y textura, introducen pasajes atonales y cacofonías llenas de sarcasmo y alternan brillantes solos de guitarra con alocadas vocalizaciones. Sus letras no son simples refranes rítmicos, sino verdaderas conferencias para espantar conservadores. Su lenguaje soez, muchas veces cargado de imágenes obscenas, parece reproducir en clave paródica lo cotidiano popular, aunque siempre en una extensión y riqueza de imágenes de carácter literario. No es para descartar la hipótesis de su biógrafo Barry Miles acerca de que las canciones de Zappa continúan la senda de los *beatniks* (Miles: 2004). Efectivamente, son letras lanzadas —*vomitadas*, diría Dylan—, que con los años se harán cada vez más *recitadas* (así será en el disco *Apostrophe*, uno de sus mejores momentos discográficos). El encuentro de Zappa con William Burroughs será un hecho importante en las vidas de ambos, pero suponemos que más en la del músico que en la del escritor.

¿Qué es el rock para Zappa? Por lo pronto, un género en el que su obra tiene acogida, un espacio de creación prácticamente ilimitado, en el que puede probar las combinaciones más temerarias sin que nadie lo reprenda por eso. Sin los categóricos de la música académica, el rock es, a principios de los 70, la forma cultural de mayor impacto social y, a la vez, un receptáculo de todas las inquietudes. Cuando se le pregunta por las razones que lo llevaron a convertirse en músico de rock, Zappa responde: «Quería ser músico clásico, pero no hubiera tenido a nadie que ejecutara mi música» (Miles: 2004). En este punto, Zappa continúa una idea que todavía es nueva pero ya está consolidada cuando él empieza: la del músico que lo hace todo, absolutamente todo.

Si lo pensamos un poco, concluiremos en que no hay género más integral que el rock en materia de funciones y labores. El creador de *Hot Rats* es, en su cuádruple función de guitarrista, compositor, autor y director, el epítome de esa integración. Y eso no es todo: el histrionismo de Zappa, que siempre considerará

fundamental desarrollar cierta *réglie* en los recitales, deriva en una suerte de happening del rock: «Si la gente acude para verlo a uno —destaca Zappa—, también quiere vivencias visuales. Queremos que en nuestros espectáculos el público se divierta, pues nosotros vivimos gracias al público. Cuando disfrutamos de un espectáculo, hacemos lo que se nos ocurre en aquel preciso momento; hacemos chistes que nos hacen reír y en ocasiones el espectador ya no sabe ni siquiera de qué clase de espectáculo se trata» (Kaiser: 1973).

Desde luego, Zappa es único, pero que su talento se pueda expresar dentro del rock nos dice mucho sobre las posibilidades estratégicas de la música joven en esos años. Él mismo lo reconoce en una entrevista de principios de los 70: «Casi todos los jóvenes norteamericanos que escuchan música pop apenas saben lo que es una orquesta. Tampoco conocen el jazz ni la música seria. Tan sólo conocen el rock and roll. Pero puesto que nosotros combinamos música seria, jazz y fragmentos hablados del teatro del absurdo, trasladándolo todo sobre una base de rock and roll, estamos en disposición de ofrecerles gran cantidad de nuevas informaciones» (Kaiser: 1973).

### La luna de Pink Floyd •

No son muchos los discos de rock progresivo que han salido airosos de la prueba del tiempo. Decía Platón que cada vez que un modo musical cambia, tiemblan las murallas de la ciudad. Pero ese cambio se convierte pronto en huella petrificada, salvo que las generaciones siguientes lo sigan considerando tan intenso como la primera vez. *The dark side of the moon* de Pink Floyd atravesó triunfante la prueba, después de haber hecho temblar las murallas cuando salió. Lo de hacer temblar debe entenderse no sólo de modo figurado: la potencia sonora del grupo inglés ha sido proverbial, y en 1973 esa potencia nos hipnotizó a todos.

Estamos ante un grupo de culto, con todos los atributos para serlo: un miembro fundador que enloquece joven (Syd Barret); un compositor neurótico e inopinado, que quiere manejar al

grupo como si fuera una extensión de su cuerpo (Roger Waters); un guitarrista de sonido único, casi un *guitar hero*, sin cuya impronta la totalidad de la música perdería su principal cualidad sonora (David Gilmour); un tecladista que *sabe* más música que todos sus compañeros juntos, y que sin embargo acepta resolver los problemas armónicos y formales desde las sombras (Richard Wright) y un baterista tan exacto, necesario y poco brillante como Ringo Starr (Nick Mason). Esas son las partes esenciales de Pink Floyd, a las que debemos sumar un aire de época, un aura de psicodelia que está más en el grupo que en sus músicos. En ese sentido, Pink Floyd es la entidad perfecta, la quintaesencia de un conjunto, un organismo compacto que trasciende las individualidades (incluso la del posesivo Waters): la lógica evolución de los Beatles, según les gusta decir a sus fans (Schaffner: 2005).

Quizá no sea una comparación caprichosa. En el momento en el que los Beatles están dándole un giro a la música popular, Pink Floyd es la gran novedad de los entendidos londinenses. Sus presentaciones lisérgicas son elogiadas por la revista *International Times* y los Floyd, formados entre Cambridge y Londres, llaman la atención de Paul McCartney, que los alienta para que sigan explorando el mundo de la psicodelia más eléctrica (Schaffner: 2005). Vanguardia del pop inglés, cuando éste dicta moda y estilo en todo el mundo joven, el grupo inicia su saga discográfica en 1967 con *The piper at the gates of dawn*, una serie de canciones deliciosas que poco y nada tienen que ver con lo que luego cristalizará como el sonido Pink Floyd. Entre el cine under, para el que componen algunas músicas, y el más legendario happening inglés del 67, los Floyd son la banda sonora secreta de la cultura alternativa de aquel tiempo, y considerando ese contexto cultural es que deben escucharse discos tan inasibles como *More*, *Ummagumma* y *Zabriskie Point*, este último especialmente grabado para el filme homónimo de Antonioni.

A partir de *Atom Heart Mother*, Pink Floyd empezará a ser una referencia más reconocida en el rock progresivo. Para los que fuimos adolescentes a comienzos de los 70, *Atom Heart Mother* fue y será siempre el disco de la vaca. Lo escuchábamos en penumbras, con el combinado a todo volumen, rogando para que

nuestras madres no atravesaran el living con algún menester cotidiano e interrumpieran la sesión más solitaria y a la vez más gregaria del mundo. Estábamos convencidos de que éramos testigos auditivos de la mejor música, y de que ya nada podría sorprendernos. Como aún no sabíamos que la foto de la vaca era un literal *nonsense* de los Floyd, imaginábamos las metáforas más osadas. Si hasta veíamos a esa vaca marchando al compás de una música heroica, tal vez hacia el espacio sideral, justo entonces que *2001 Odisea del espacio* afiebraba nuestra imaginación, no muy lejos de aquel junio del 1969, cuando los yanquis nos mostraron la luna por tevé.

Todas estas referencias espaciales, seguramente alimentadas por la siempre presente ciencia-ficción, llegaron a un punto cúlmine en *The dark side of the moon*, más fácilmente conocido como *El lado oscuro de la luna*. Y aquí quiero detenerme. El resto de Pink Floyd se los debo. La importancia de este disco es difícil de exagerar. Por lo pronto, tiene el apoyo conjunto del público y la crítica, y en ese sentido es una utopía de cultura popular hecha realidad. Sabemos de sus ventas monstruosas: 700 semanas en las listas de discos más vendidos; el cuarto álbum más popular de la historia (el primero es *Thriller* de Michael Jackson); 24 millones de unidades en manos de oyentes de todo el mundo. No está mal para un grupo que empezó en el *underground* inglés y que, en verdad, nunca torció su rumbo por afanes comerciales, si bien tuvo conciencia desde el principio de que *El lado oscuro de la luna* iba a ser algo grande.

En cierto modo, el disco fue visto como el proyecto de toda una generación, tal vez la despedida de una época que, no obstante la disolución de los Beatles en el 70, se negaba a retirarse. En el tiempo suplementario de 1970-1973, Pink Floyd terminó de redondear la mejor elegía. Conjetura Rick Wright: «Parecía que todos estaban esperando ese álbum, que *alguien* lo hiciera» (Schaffner: 2005).

Como hito discográfico, la luna de Pink Floyd refuerza el mito moderno de la grabación. Y si bien todo el material es estrenado en vivo antes de llegar al disco, será sólo a partir de la concepción en vinilo que la obra se matricule como *original*. Aún hoy

nos cuesta imaginar esa música fuera de la magia de un estudio de grabación. Pasa lo mismo que con *Sgt. Pepper* —su obvio precedente—, pero a la vez sabemos que se trata de una música de carácter reversible. Es decir, una música que puede pasar del *vivo* al disco y viceversa con una facilidad impensada en 1967. Este hiato tecnológico robustece la idea de progreso inherente al rock de principios de los 70, cuando estética y tecnología parecen —o quieren— ir de la mano. Observen que buena parte de la leyenda de *El lado oscuro de la luna* se funda en un anecdótico *tecnológico*: las interminables sesiones en Abbey Road con el trabajo puntilloso del técnico Alan Parsons; los sintetizadores y cintas sin fin *hallados* en el estudio; el intento —finalmente desechado por EMI— de un sonido cuadrafónico; la voz de Clare Torry que muchos creerán sintetizada (¡si habremos especulado con esa supuesta máquina que cantaba como una bella mujer en «El gran baile del cielo», la canción más erótica de los 70!) y, por supuesto, el registro en 24 canales.

No deja de ser irónico el hecho de que a pesar de sus imágenes desoladoras y muy críticas del capitalismo el disco proceda sobre una idea de integración entre el hombre y la técnica. Esta dualidad entre modo de producción artística e ideología es propia de la cultura rock, pero está más expuesta en la etapa del rock progresivo, y busca su resolución a través de la utopía cibernética, de la que Pink Floyd es su mayor representante. Es claro que las marcas de la psicodelia siguen siendo muy fuertes, y proyectan sus sombras (o habría que decir sus luces) en todo el itinerario del grupo. Pero lo que quizá hace de *El lado oscuro de la luna* un momento tan particular en la historia del rock es la urbanidad con la que Waters y compañía articulan el experimentalismo con las melodías y formatos del pop. En lugar de optar por la electrónica más dura o intransigente, Pink Floyd propone una solución pactada entre vanguardia y cultura popular, y en ese aspecto difiere tanto de Frank Zappa y otros *progresivos* como de la escena del techno (escena en la que Pink Floyd carece de interés, como lo descubrimos en las páginas de *Techno Rebelde*, el libro de Ariel Kyrou). Basta con recordar que «Money», la canción más célebre del disco, sale como simple, y que su compás de 7

por 8 ¡hasta llega a difundirse en las discos del mundo entero! Y el resto del álbum es tan placentero como un almohadón mullido.

Podría decirse que Pink Floyd nos brinda la ilusión de un viaje sin salir de casa, sin abandonar el almohadón... y sin abandonar la melodía. Un viaje no sólo por el espacio, sino también por el mundo más asfaltado, el mundo de los sonidos *concretos*: despertadores, turbinas, cajas registradoras, helicópteros, latidos de corazón... Esos son los significantes sonoros que siempre recordaremos de *El lado oscuro de la luna*, pero en función de determinadas canciones o líneas melódicas, no como meros productores de espacio sonoro. Ciertamente, el «mensaje» del disco es crítico y un aire de melancolía lo cubre todo: el lado oscuro de la luna es la locura de Syd Barret, pero también la locura de un mundo que avanza hacia la autodestrucción. Se trata, claramente, de un mensaje contracultural en una forma que tal vez no lo sea tanto.

### El poder del riff

Dejé para el final a Led Zeppelin porque la aspereza de su sonido y la impronta de sus riffs —tan provechosamente esparcidos por los estilos más duros del género— pueden quizá confundirnos un poco a la hora de fijar posiciones. En líneas generales, el grupo se acoge a las categorías estéticas dominantes durante el período que estamos considerando: virtuosismo, álbumes largos y *conceptuales*, exploración sónica más o menos asistida por la tecnología, un aire místico en las letras y un cuidado en el arte de cada disco. Pero también presenta fuertes diferencias con el resto del panorama *progresivo*.

La singularidad de Led Zeppelin pasa por una relación más estrecha con cierta tradición de la forma y el lenguaje del rock que la que tienen otros grupos de aquellos años. Definitivamente menos experimentales que sus pares, con abundantes referencias al blues, el rock and roll y el folk, en sus temas nunca se extingue el principio ordenador del ritmo y la melodía, y un pertinaz —sin bien no muy penetrante— sabor a música negra sazona todas las canciones. La base es el riff o frase repetida, un poco a

la manera de los Who, si bien con una mayor destreza instrumental y una tensión abarrotada en el ataque y la emisión del sonido. Por lo tanto, el liderazgo de la guitarra eléctrica distorsionada, brillantemente ejecutada por Jimmy Page —un ex Yardbirds, esa próspera fábrica de riffs de los 60—, perpetúa el mito de *guitar hero*. Page nos transmite constantemente la impresión de que está improvisando más allá de cualquier composición. Sus ajustadas entradas —su *tempo* es invencible—, su hábil manejo de los micrófonos del instrumento y de los efectos de cámara y distorsión y sus cautivantes arpeggios logran una proeza: la de que no extrañemos ningún teclado en la era de los teclados.

Por su parte, la voz de Robert Plant, con su timbre hiriente y su tesitura amplia, compite limpiamente por el dominio de la escena, logrando en sus *breaks* el efecto de una catarsis poderosa. Es la autoridad de la voz humana en el límite de lo expresivo. Si a la guitarra de Page la podemos situar en un contexto instrumental —su familia artística está compuesta por Jeff Beck, Eric Clapton y Jimi Hendrix—, a la voz de Plant cuesta encontrarle semejanzas. No es la típica voz blusera, ni la despreocupada voz del pop. Cuando ese joven del interior de Inglaterra deja su sello vocal en el primer álbum del grupo, está haciendo algo más que inscribir su nombre en la mitología del rock: está fraguando todo un estilo de canto, mientras la batería de John Bonham deslumbra con su manera de «solear» en medio del acompañamiento y las líneas del bajo de John Paul Jones sostienen la estructura rítmico-armónica para que Page pueda correr más libremente.

Desde su primer disco de 1969 hasta el último diez años más tarde, Led Zeppelin representa una suerte de clasicismo rockero, de núcleo duro de la especie, y sus mejores discos —*Led Zeppelin II*, *Led Zeppelin III* y *Houses of Holy*— serán obras de culto, si bien dentro de un marco de validación más acotado. Mientras un disco de Pink Floyd puede interesarle a un compositor contemporáneo o a un artista de vanguardia, la recepción de Led Zeppelin es más específica. El impacto del grupo sobre su público se basa en el reconocimiento del virtuosismo como valor musical —aún hoy se escucha decir que nadie tocó rock tan bien como Led Zeppelin—, pero también en el acervo de dureza sonora,

volumen, frescura y agresividad. Estas cualidades serán retomadas y «conservadas» por el heavy metal. Para los exponentes de este estilo, tanto el grupo de Page-Plant como Black Sabbath son los pilares de una modalidad devenida subcultura. Es cierto que los metaleros lucen más fieros y aguerridos, y también menos eruditos que sus padres putativos, pero la clave idiomática de su música deberá ser buscada entre finales de los 60 y principios de la década siguiente.

Que Led Zeppelin nutra la genealogía del rock «pesado» o «metálico» significa que algo propio del origen ha reaparecido, en medio de un panorama tan dinámico como el del rock progresivo. Lo que quiero significar es que las primicias que Led Zeppelin presenta a lo largo de su intensa historia tienen siempre un límite: el límite del estilo, aquello que no puede abandonarse sin que la identidad del grupo se disuelva. Es un límite autoimpuesto, sin duda: no es menos exigente el nivel de ejecución de Led Zeppelin que el de otros grupos de su época. Pero no por ello este «límite» es menos decisivo. Para Led Zeppelin, el estilo no puede ser el resultado de una elaboración demasiado compleja o ambiciosa, sino aquello que se forja en la presentación en vivo, la gira, el vértigo de la actuación, con los músicos tocando verdaderamente, en tiempo y espacios reales. La adrenalina de ese *modus operandi* se traslada casi directamente, en crudo, a la grabación, y entonces el original vuelve a ser un evento, para decirlo en los términos de Simon Frith (Frith: 1996).

En tal sentido, Led Zeppelin pareciera frenar un poco el «progreso» iniciado por los Beatles con su lúdico Sargento Pepper. El grupo podrá presentar cada nuevo álbum en términos de novedad —incluso, con deseo innovador—, pero siempre en relación a una idea de tradición bastante acendrada. Por lo tanto, la impresión general que brinda la música de Led Zeppelin en la serie continuada de su discografía es la de estar en un círculo virtuoso. De cualquier modo, no habrá gesta musical ni prueba de legitimidad rockera que los pueda salvar —ni a ellos ni a sus congéneres progresivos— del desprecio iconoclasta con el que los punks abrirán un nuevo capítulo.

---

## Corte punk

---

Como estilo musical dominante —o al menos en el foco de la cultura rock— el punk dura apenas dos años. Sin embargo, su influencia es vasta y longeva. Esta desproporción entre la historia estilística y el impacto cultural es imprescindible para entender al punk como idea general. En otras palabras: el gesto punk es de por sí transitorio, haciendo realidad la conocida frase de Neil Young («es mejor quemarse que extinguirse lentamente»), pero su disyunción deviene tópico de la crítica, la sociología de la cultura, la historia musical y, por qué no, los estudios sobre identidad joven, tan en boga en estos últimos años. Se diría que el corte punk sangra y cicatriza rápidamente, pero su huella permanece indeleble. He aquí la gran traición perpetrada contra el punk: su solidificación como tema cuasi académico es, en gran medida, producto de quienes fuimos adolescentes en 1976, cuando los Sex Pistols daban que hablar por primera vez (sé que la referencia al 76 tiene para los argentinos resonancias diferentes, pero por ahora me centraré en el fenómeno del punk inglés y norteamericano en relación al público de aquellos países).

El mejor libro sobre punk se lo debemos a Greil Marcus. Se llama *Rastros de carmín* y se postula como «una historia secreta del siglo XX», aunque en verdad es una genealogía, un poco a la manera de Foucault. «En la cultura —escribe Marcus— la cuestión de la ascendencia resulta espuria. Toda nueva manifestación cultural reescribe el pasado, convierte a los antiguos malditos en nuevos héroes y a los viejos héroes en individuos que jamás debieron haber nacido. Nuevos actores limpian el pasado para los antepasados, pues la ascendencia es legitimidad y la novedad es duda, aunque en todas las épocas emergen del pasado actores olvidados, no como ancestros, sino como amigos íntimos» (Marcus: 1993).

Esta inscripción intelectual es un paso al frente en materia de estudios sobre rock. Si bien por momentos la ambición de Marcus resulta un tanto desmedida en relación a su objeto de estudio —trae a colación a los dadaístas, al situacionismo de Guy Debord y otros movimientos radicales—, le estamos muy agradecidos por mostrarnos que los temas *menores* de la historia cultural pueden ser abordados de modo sugestivo. Pero Marcus no es el primero ni el último en posar la atención sobre el punk con algo más que curiosidad etnográfica. En 1984, no mucho después del estallido, Tricia Henry presenta, en forma de *paper* universitario, la teoría de que el punk y en vanguardismo del siglo XX tienen varias cosas en común: una moda inusual, el desconocimiento de las fronteras entre el arte y la vida, la intención de provocar a la audiencia y una drástica reorganización —o desorganización— de los procedimientos y estilos performativos aceptados (Henry: 1984). Poco después, el sociólogo francés Paul Yonnet —que venimos citando a granel— caracteriza al punk como «nuevo dadaísmo de temática anarquizante» y lo comprende, desde las ciencias sociales, en el contexto de la Inglaterra de los 70, cuando «el antiguo sistema educativo inglés es incapaz de reformarse para acoger eficazmente dentro del marco escolar a las nuevas capas de jóvenes y a los nuevos hijos de la urbanidad» (Yonnet: 1988).

Podemos decir que a fines de los 80, y sin pretender con esto agotar la bibliografía, el punk adquiere cierto prestigio académico, acaso inversamente proporcional a su acreditación musical o

artística. Algunos de los mejores ensayos sobre cultura popular de los últimos 20 años tiene al punk en sus portadas: O'Hara (1995), McNeil y McCain (1996) y Gendron (2002), entre los que he podido leer. Pero hay más, claro. Y si hablamos de *subculturas juveniles*, hay que reconocer que el punk las ha vuelto visibles a los ojos de las ciencias sociales y la crítica cultural. Cuando en Londres, Amsterdam, Munich o Los Angeles surgen esos grupos de pálidos jóvenes con ganchos en los rostros, ropas agujeradas y coloreadas pelambres lo primero que se dice es que han nacidos nuevas tribus. Y algunos se ponen a pensar en el asunto: ¿no será un rebrote tardío de aquellas primeras tribus del rock and roll? ¿Cómo no estudiar el fenómeno con el instrumental más actualizado de la antropología y la sociología cultural? Aquí la bibliografía se diversifica, desde el pionero y hoy cuestionado trabajo de Dick Hebdige (1979), con su teoría de la subcultura, hasta los prestigiosos escritos de Simon Frith, el padre de los académicos del rock. Para los que siguen las ideas de Antonio Gramsci —un pensador muy influyente en los estudios de música popular de los años 70 y 80—, tanto el punk como la teoría de las subculturas son buenos ejemplos del poder contrahegemónico que puede tener la cultura popular, ya que las tribus musicales nunca serán plenamente cooptadas por el sistema. Como más tarde el heavy metal o el hip hop, el punk sería, desde esta perspectiva, una expresión de revuelta y subversión contra la cultura dominante (Regev: 2002).

Por último, agreguemos que desde el periodismo especializado y no tan especializado el punk siempre ha sido tema atractivo. Su imagen inquietante, en la que se recicla la cruz esvástica al lado del alfiler de gancho, despierta la atención de todas las revistas de fines de los 70. No siempre es una atención *positiva*: se habla de violencia, nihilismo, drogas y, sobre todo, falta de talento. Por ejemplo, en algunos medios británicos se compara a los Sex Pistols con la primera época de los Rolling Stones, pero indicando a continuación que estos últimos «tenían talento verdadero» (Martin & Segreave: 1993). Más allá del rechazo moral, hay una genuina curiosidad por saber de qué se trata; de dónde salió esta música tan diferente a la de ABBA, el grupo sueco que

triumfa en el tope del ranking discográfico del mundo entero. El argentino Juan Carlos Kreimer escribe un libro sobre el tema desde el lugar y el momento indicados (Kreimer: 1978): nuestra primera lectura más o menos sistemática sobre el punk.

Recientemente la revista *Rolling Stone* editó un trabajo de Jon Leland sobre los Sex Pistols, un informe sobre los Ramones y los Clash y una discografía muy completa y poco *ortodoxa* (*Rolling Stone*: 2006), acaso intentando enmendar la primera impresión de desdén que la revista tuvo en su momento. Por su parte, el cine documental testimonió el corte punk en más de una ocasión, y con especial cuidado en *The filth and the fury* (Julien Temple, 2000) y *Punk: attitude* (Don Letts, 2005). Desde la dramatización histórica, Alex Cox en 1986 rodó *Sid and Nancy*, que no está nada mal, y hace poco se vio *Manchester 1970-1990. La fiesta interminable* (*Twenty four hour party people*), de Michael Winterbottom. Esta última no es exactamente una película sobre el punk, pero retrata con rigor histórico la movida de la ciudad inglesa en tiempos de Joy Division, New Order y lo que vino más tarde. Algo así como la herida del 76 nunca cicatrizada.

### Una idea en movimiento

Las raíces del punk anidan en el subsuelo norteamericano. Entre fines de los 60 y comienzos de los 70, mientras el rock progresivo se consagra en todo el mundo, Nueva York tiene, en los márgenes de su urbanidad, una vida nocturna poca virtuosa y nada *progresiva*. Es la noche del lado este de Manhattan. Es la noche de los clubes CBGB's, Mercer Arts Center y Max's Kansas City. En esos sitios —bares con música sin mayores detalles que los distingua, excepto por la fauna nocturna, idiosincrásica de Nueva York— se macera un estilo muy poco academicista. Por esos escenarios ínfimos pasan Patti Smith, Television, las New York Dolls —un divertido y muy rocanrolero grupo travesti— y los Ramones, claro. También lo hacen los Velvet Underground, pero unos años antes, en el origen del origen. Los Velvet son los mejores, porque allí están Lou Reed, John Cale y el mismísimo Andy Warhol, que

entra y sale teatralmente de la música creando un extraño puente entre pop art y punk. Pero si de actitud corporal se trata, el gran pionero es Iggy Pop, con sus Stooges de Detroit. Iggy canta como puede —o como quiere— mientras hace equilibrio sobre su público, y se entrega de vez en cuando al sacrificio, arrojándose a la masa enardecida —su público cautivo, hipnotizado— para que hagan con él lo que quieran. Milagrosamente —y el milagro se repite noche tras noche— Iggy se salva de la antropofagia de los suyos.

Esas músicas tienen denominadores comunes. Un ritmo simple y abrasivo, dos guitarras de escasos punteos, una idea mínima de la armonía, algún matiz vanguardista —como el violín de Cale, levemente destemplado o las letras de Patti Smith, lectora compulsiva de Rimbaud y Burroughs— y un trato directo y algo violento con la audiencia. Para Henry, esa confrontación entre músico y audiencia viene del futurismo y el dadaísmo, cuando los gritos de la gente respondían a los gestos altaneros del artista, tal como se encuentra en *Ubu Roi* de Alfred Jarry (Henry: 1984). Como sea, aquellos primeros recitales del punk dialogan tensamente con la propia historia del rock y el pop. Esto quiere decir que el punk es el primer estilo de la cultura rock que no rechaza tanto el mundo de los adultos como el propio mundo de la música joven. De este mundo, retiene algunos nombres y desecha otros, en un gesto selectivo nada inocente. Por ejemplo, «Gloria» de Van Morrison, luego de pasar por las versiones históricas de Them, Shadows of Knight, los Doors y Patti Smith, llega al punk con mayor legitimidad que las gemas psicodélicas de la misma época. Leland lo dice magníficamente: «El enemigo ya no era tu padre sino Peter Dinklage y la corporación que lo sostenía» (Leland: 2005).

A través del productor y diseñador de ropa Norman McLaren, el estilo punk viaja de la Nueva York de 1975 a la Londres de 1976. Allí arraiga en esa tercera parte de la juventud inglesa sin horizonte, sin expectativas y, más de una vez, sin trabajo. Podríamos decir que en ese tránsito de signos corporales, visuales y musicales, el difuso vanguardismo del barrio este de Nueva York deviene cultura popular. Efectivamente, el punk será mayoritariamente inglés: se convierte en el grito enojoso de una masa juvenil que

ya no encuentra seductor el mundo de las escuelas de arte, la psicodelia y el rock sinfónico.

McLaren, dueño de la tienda Sex, se vuelve manager de los Sex Pistols, el máximo exponente del punk inglés. Con la formación *básica* de guitarra, bajo, batería y cantante solista, los Sex Pistols graban para EMI el simple *Anarchy in the UK*, generando así un revuelo considerable. Luego, Virgin saca *God save the queen*, la gran herejía que las emisoras de radio se niegan difundir. No es la primera vez que la prohibición favorece la popularidad de un artista —el efecto «ley seca», podríamos decir—, pero en el caso de los Pistols todo es más complicado, porque el grupo no sólo despotrica contra la autoridad del Reino Unido, sino que también lo hace contra las principales figuras de una cultura musical a la que, según se cree hasta entonces, el punk pertenece. En ese sentido, la imagen de Johnny Rotten entrando a la tienda de McLaren vistiendo una remera con la leyenda «I hate Pink Floyd» es un curioso relato de origen, tan novedoso como revulsivo. ¿A qué cultura pertenece entonces el punk? La dificultad para responder a esta pregunta tal vez sea la razón por la que se han buscado «rastros de carmín» a lo largo de la historia. Es decir, relatos *débiles* que suplan la ausencia de una gran historia; ancestros lejanos, ya que ningún familiar se visualiza en el pasado inmediato.

Los punks dicen que no hay futuro. Como los cuatro Jinetes del Apocalipsis, los Sex Pistols anuncian, si no la destrucción del mundo, la desaparición de toda utopía: *No Future*. Se ha dicho insistentemente que esta desencantada imagen del futuro nace de un sentimiento de frustración generacional, en un momento en el que se apresta a tomar el poder Margaret Thatcher y el desmantelamiento del estado de bienestar es, en todo caso, el único futuro a la vista. Esta interpretación no es totalmente incorrecta pero suena un poco reduccionista. En todo caso, no explica el aspecto performativo del punk, ni su irrupción en el interior de la cultura rock. Decir que el punk nace en un momento socialmente complicado para los jóvenes, cuando el canto utópico de «Imagine» de John Lennon ha perdido vigencia, es precisar un contexto y una situación social, pero aún nos queda por entender la lógica interna del lenguaje punk. Después de todo, como

escribe Anthony Burgess a propósito de un movimiento que toma su *Naranja mecánica* como texto favorito, «la pobreza en el sentido tercermundista —que es el único que cuenta hoy en día— es algo que los punks no han conocido jamás» (Burgess: 1985)

Pongámoslo así: para saber lo que el punk nos dice, debemos analizar la manera en que lo dice. Y esta manera no está en la anulación de los seguros de desempleo, ni en la reducción de los programas sociales, ni en la falta de incentivos de los jóvenes ingleses de los 70. Después de todo, The Who también nació de cuatro jóvenes sin horizonte, en un contexto sociopolítico muy diferente al del punk. Es cierto que Joe Strummer y Mick Jones, de los Clash, se conocen en una cola para cobrar el subsidio de desempleo, ¿pero acaso eso ayuda a entender el sonido del grupo que formarán? ¿Tan diferente puede ser la música de dos personas que se conocen en una estación de trenes (Jagger y Richards) a la de aquellas que lo hacen en una cola de desocupados? En realidad, si uno busca una crítica política a las instituciones o a los gobiernos de aquellos años, deberá examinar *The Wall* de Pink Floyd, no las invectivas de Rotten.

Quiero decir con esto que el punk es tanto una idea de la sociedad como de la historia del rock. Tal vez cueste pensar a los Sex Pistols o a los norteamericanos Ramones en términos intelectuales o meta-musicales. De hecho, no tienen el glamour de Bowie, ni la vena literaria de Joni Mitchell y lógicamente carecen de las destrezas musicales de todos los héroes del rock progresivo. Sin embargo, la idea del punk es potente y muy definida. Lo dice McLaren: «Yo no veía a los Sex Pistols como un grupo. Suena gracioso. Uno los veía como una idea. Era una idea en constante movimiento. Al revés que un escultor con su espátula o un pintor con la pintura, esto era mucho más orgánico porque eran reales, pero seguían siendo una idea, y fueron usados como idea» (Leland: 2006).

Ahora bien, ¿cuál es esa «idea en movimiento»? Creo que podemos responder a esta pregunta en plural: varias ideas en un concepto general. Y también creo que, aunque los Clash son musicalmente superiores y los Ramones despiertan una adhesión más consistente, los Sex Pistols expresan la idea del punk

mejor que nadie. Y lo hacen de una vez y para siempre. Luego, arderán en lugar de extinguirse, y en el 78 entrarán a la historia, apenas dos años después de la consagración y con un sólo LP en las bateas, *Never mind the bollocks*.

Empecemos por lo obvio: *el punk es la expresión de un rechazo*. En principio, un rechazo al rock progresivo, al que acusa de pesadez, pretensión artística y, en cierto modo, aburguesamiento. El rechazo no es improductivo: hay en el punk la idea de una regeneración que sólo será posible destruyendo, mediante el escarnio y la acción contraria, el tótem del rock progresivo. Así se busca imponer la noción de un grado cero en la música: borrón y cuenta nueva (Rodríguez: 2006). Se trata de una negación del progreso en el arte (o más modestamente, en el rock), pero también de la contracultura como marco ideológico. Los punks son tan enemigos de Pink Floyd como de los hippies y su proyecto de vida. Si estos creen en un mundo mejor, los punks se mofarán de tanto optimismo. Si Yes canta «Un futuro más claro, mañanas, atardeceres, un futuro contigo» («And you and I»), Rotten espetará: «No hay futuro para mí, no hay futuro para ti» («No future»).

Rechazar a los hippies es negar la vida silvestre y la Arcadia milenarista. Borrachos de realismo, los punks se declaran cien por ciento urbanos. Sus pulmones prefieren el aire denso de la ciudad a la pureza del campo. Lógicamente, también rehúyen del día. Dice Rotten: «Cuando vamos en gira desfallezco pues tenemos que viajar durante todo el día» (Yonnet: 1988). Los Clash escriben canciones dedicadas al supermercado, a la vida en los monoblocks, a las calles peligrosas. Iggy Pop encuentra inspiración en los ruidos fabriles de Detroit. Los dos mejores discos de Lou Reed —que no es exactamente punk, aunque se lo suele llamar «el padrino del punk»— llevan nombres de ciudades: Berlin y Nueva York. Y un grupo de los 90 marcado por el punk, The Jam, compone «In the city». Podría seguir unas cuantas líneas más inventariando canciones de la órbita punk basadas en la vida urbana. La psicodelia y el rock progresivo imaginaron fugas de la ciudad en varias direcciones: al campo, al espacio sideral o al interior de la mente, allí donde hay campos de frutilla para siempre. En cambio, el punk decide quedarse en el fondo de la

ciudad, lejos de toda salvación, sabiendo que difícilmente los sueños se harán realidad y caminando por el lado salvaje de la calle, aquel donde sobrevive una auténtica «cultura de la oscuridad» (Palmer: 2000). En ese sentido, el punk es verdaderamente bohemio. Y es expresionista: su rostro bien podría animar alguna película de Fritz Lang o Murnau.

*El punk pone el cuerpo*. Bueno, esto no parece ser una gran novedad. La historia del rock es básicamente corporal. Sin embargo, el punk pone el cuerpo de otra manera, abandonando toda maquinaria escénica. Basta de luces estroboscópicas y humo sobre el escenario. Nada de filmes o diapositivas proyectadas al compás de la música. Basta de vestuarios lujosos y escenografías góticas. Los instrumentos se encogen: ya no hay acumulación de teclados, ni guitarras de doble mango, ni grandes equipos de batería. Sólo quedan los músicos mal vestidos y con rostros ojeros, vampiros venidos a menos. En ese sentido, el punk es una degradación del glam rock que lo precede, algo así como la escena glam después de una mala noche. Comparen a Brian Ferry con Johnny Ramone: príncipe y mendigo. O a los Sex Pistols con Queen. De cualquier modo, unos y otros comparten el centralismo de la imagen corporal: cuerpos pintados, maquillados o violentados. Aunque afirma detestar a Bowie, Rotten imita su peinado y otro tanto sucede con Sid Vicious (Buckely: 2001). Quizá el primer llamado de atención social del punk sea, justamente, el peinado. Se dirá que el cuidado por el pelo es intrínseco al rock y al pop; que no hay escena, por más minúscula o alternativa que sea, que no haya reparado en el pelo como signo de pertenencia. Pero a diferencia de los hippies, que ofrecen con sus códigos de vestimenta y sus largos cabellos un modelo de vida alternativo, los punks quieren ser el espejo de una sociedad fea, sucia y enferma. Quieren que se vea aquello que se esconde en los resquicios de la noche. Por eso, la ideología de lo auténtico, que venimos observando como valor constante en la historia del rock, se encarna vívidamente en el punk: lo *auténtico* se personifica, quizá por última vez. Lo auténtico se hace cuerpo.

El cuerpo punk no deja de moverse, pero sus movimientos, a diferencia de los de Elvis o Jagger, no son eróticos, no están

regidos por un objeto de deseo, ni buscan despertar el deseo de los otros. Sid Vicious inventa el pogo, saltando como un resorte, y enseguida el público lo imita, hasta que la masa de la audiencia salta orgánicamente, con una violencia que ha bajado del escenario y por lo tanto mal puede ser interrumpida o frenada desde la autoridad del artista. Dirá Bernard Albrecht, de Joy Division: «Creo que la mejor reacción que puedes lograr ante un público es la hostilidad» (Fernández Abel: 1993).

¿Por qué se salta en un recital de punk? ¿Por qué se saltará en próximos recitales, aun fuera de la influencia directa del estilo? Hay en esto una necesidad de descarga y de identidad en el riesgo, allí donde la música baja del escenario convertida en juego. Es un juego brusco, sin duda, y a veces peligroso. Pero no es más que un juego. No hay otro significado, nada está oculto ni agazapado. Nada está reprimido, y por lo tanto no son necesarias las estrategias de la seducción. El músico punk no busca despertar a su público, ni en su conciencia social ni en su conciencia corporal. Busca, en cambio, la empatía, el ser parte de ese público, un igual sin ego y sin poder.

En lo que se refiere a la cuestión de género, hoy tan transitada, el cuerpo punk toma distancia del machismo del rock and roll y del amor libre de la contracultura. Con abundante presencia de mujeres, tanto arriba como abajo del escenario, el movimiento sería poca cosa sin Patti Smith, Siouxsie Sioux, Debbie Harry (Blondie), las Raincoats y unas cuantas más. Son mujeres que se sitúan fuera del estereotipo más «sexualizado» de mujer. La verdad es que las chicas del punk no son muy «femeninas» y los chicos no son muy «masculinos». Ellas y ellos no parecen estar muy interesados en remarcar diferencias: no participan de la guerra de los sexos. «Lo mismo que los cínicos de la antigüedad griega, los punks proclaman la equivalencia de las partes del cuerpo, critican la pasión que enajena y que acerca al hombre al animal y consideran el amor como una enfermedad» (Yonnet: 1988).

Para el punk, *la música debe brotar como resultado de una búsqueda absolutamente intuitiva*. Aquí nos referimos al célebre «hazlo tú mismo» del punk. Sobre esto se ha insistido mucho en las descripciones del estilo. Y como sucede con otras ideas, se trata de

algo inherente a la cultura rock, aunque llevado a una situación extrema. Quiero decir que también Jerry Lee Lewis, Frank Zappa y Jimi Hendrix lo hicieron «ellos mismos», en el sentido de llegar a producir música sin mayor asistencia de una educación formal; es decir, por un camino no sistematizado, de búsqueda muy personal. ¿O acaso la estampa más común del rock no es la de un grupo de muchachos sacando canciones en el garage de la casa? En todo caso, el «hazlo tú mismo» del punk está reñido no tanto con los métodos de la educación formal de la música como con la idea misma del saber. En otras palabras: tres acordes, ¡y a tocar!

Si bien es erróneo afirmar que todos los punks son torpes ejecutantes —los Clash pueden tocar jazz idóneamente y John Cale tiene una formación bastante sólida—, es cierto que la destreza instrumental es fuertemente ignorada, cuando no desvalorizada al interior de la estilística punk. Es muy significativo que la competencia instrumental deje de ser importante, para convertirse, en determinadas ocasiones, en objeto de crítica o acusación ideológica (Shuker: 2005). Tocar bien generalmente pasa por *tocar demasiado*. Esto quiere decir tocar muchas notas, saber más acordes de los necesarios, expresarse con limpieza en los tonos —tanto instrumentales como vocales—, introducir una variedad inútil de *tempi* y ritmos y tener predilección por el solo instrumental. «Odio los solos de guitarra —confiesa Steve Jones de los Sex Pistols— porque no sé tocarlos y porque además los detesto» (Juliá: 1993).

Pero la impugnación también se extiende a la utopía cibernética y a la celebración electrónica. No es que el punk sea precisamente acústico —no existe sin columnas de sonido y guitarras eléctricas ensordecedoras—, pero defiende una cierta austeridad en el uso de lo electrónico. Por eso se mofa de las exquisitas soluciones de los estudios de grabaciones, lugares a los que el punk ingresa con el único fin de hacer de cada disco un virtual *en vivo*. En síntesis, para el punk la música siempre precede a la técnica en el sentido más amplio del término.

Finalmente, diré que *el punk es arte conceptual*. ¿En qué sentido? Bueno, recordemos la impecable definición de McLaren: «los Sex Pistols son una idea en movimiento». Podemos agregar

que si el punk, en tanto proceso cultural, invoca el espíritu de las viejas vanguardias, es porque ha retomado algo de la herencia modernista. La idea de un arte sublime en el que la forma resplandece y emana la belleza para deleite de los hombres es tan denostada por el arte moderno como por esta especie *menor* de música llamada punk. Pero no se trata sólo de una confrontación provocativa entre la belleza y la fealdad —hasta ahí, el punk es expresionista. Al reducir el lenguaje de la música a sus mínimos elementos, el punk sitúa su *mensaje* en primer plano. No opera con una compleja gama de recursos expresivos, ni con una revolución en el lenguaje, sino mediante la substracción de todo ornato, de toda habilidad, eso que solía confundir el arte con la artesanía.

En el campo de las artes visuales, se llama arte conceptual al que jerarquiza la idea por sobre la materia. Los años 60 son especialmente productivos para el conceptualismo, y en cierta medida el pop de Andy Warhol —un Velvet Underground, no lo olvidemos— se inscribe en la tendencia. Cuando miramos las botellas de Coca Cola o el rostro multiplicado de Marilyn Monroe, la percepción se resiste a la fascinación contemplativa, dejando su lugar a la comprensión de una idea. Eso sucede con Warhol —quien a su vez ha tomado nota de Marcel Duchamp, evidentemente— y se repite al escuchar una canción de los Sex Pistols, o al *verla* en algunos de los recitales del grupo grabados por la televisión. Ahí nos topamos con el concepto del punk. Al ser la percepción de la materia tan *directa* y accesible, la idea queda rápidamente en evidencia.

Hago un breve descanso en la redacción de este capítulo y me pongo a hojear el libro de Edward Lucie-Smith sobre los movimientos artísticos posteriores a 1945. Y en la página 127 descubro una obra de Paul Thek titulada «Muerte de un hippie». Data de 1967 y se trata de una extraña escultura acostada, con objetos a su alrededor. Hoy la llamaríamos *instalación*. La materia es terrible: un cadáver bien vestido y en avanzado estado de descomposición, con sus largos cabellos (recordemos que era un hippie) dándole una vuelta al cuello, como si fuera una corbata. Lucie-Smith no emplea el término punk —que es el primero que me

viene a la mente, seguramente influido por lo que estoy escribiendo—, sino el de *funk*. Dice el autor: «Se trata del gusto por lo enfermo, lo raído, lo grotesco, lo aparente, lo viscoso, lo abierta o encubiertamente sexual, como oposición a la impersonal pureza de gran parte del arte contemporáneo. Quizá porque ofrece este tipo de alternativa, el *funk art* ha demostrado ser más que una moda pasajera y ha sido responsable de algunas de las más alarmantes imágenes de la década del sesenta» (Lucie-Smith: 1979). Salvando algunas diferencias, ¿no podría afirmarse lo mismo del punk?

### Nueva ola

Hacia fines de los 70 el punk se desvanece como estilo preponderante, pero su influencia será enorme. Si bien algunos grupos punks insistirán con un estilo devenido fórmula, los más inteligentes se encaminarán hacia otra cosa, hacia una música que habrá asimilado algunas ideas del punk, como la de la economía de recursos, por ejemplo. Esa otra cosa se llamará new wave. El tránsito del punk a la new wave se percibe en el álbum *London calling* de los Clash, grabado a finales de 1979. Hoy es una referencia canónica en la historia del rock. Ya el hecho de que sea un álbum doble nos indica una *evolución* respecto a la idea del simple desmadrado con la que unos años antes los Sex Pistols incendian la vida londinense. «London Calling»: eso decía la radio en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Los Clash piensan entonces al rock como instrumento para penetrar en la realidad, llamando la atención de una Londres que, si bien no es víctima de bombardeos, está siendo literalmente desmantelada por Thatcher y su gabinete.

Las letras ahora *dicen* cosas, ya no se limitan a gritar que no hay futuro. Serán tipeadas a toda velocidad —el efecto Kerouac— por Joe Strummer, guitarrista y cerebro del grupo. «Spanish bombs» se inspira en la noticia de las bombas terroristas en el Mediterráneo. «The guns of Brixton» refiere a la violencia étnica. «Lost in the supermarket» es una crónica en forma de canción sobre la vida de un muchacho —el propio Mick Jones, primera

guitarra del grupo— que vive con su abuela en un monoblock, llevando una existencia rutinaria y muy poco interesante. Pero la desazón no cunde: *London calling* tiene una fuerza positiva, cree que el rock sigue siendo revolucionario pero con otro sonido y otra sintaxis («Revolution rock»). Y que el sujeto del rock no está vencido: la historia no ha terminado («I'm not down»). Una mayor variedad musical reafirma esta idea de supervivencia, lejos del carácter iconoclasta del primer punk pero sin volver al idealismo de los *hippies*. El rock and roll de «Brand New Cadillac», el ritmo rocabilly de «Hateful», el swing cansino de «Jimmy Jazz», el estilo Buddy Holly de «Spanish Bombs» y el soul *a la* Otis Redding de «The right profile» significan que el reto musical se ha renovado, si bien es mucho más modesto que el de diez años atrás y se sigue repudiando el solo largo, el virtuosismo y los discos *conceptuales*. Ahora todo debe ser dicho brevemente, de modo rugoso y urgente, con guitarras que pulsan los tiempos nerviosamente y melodías muy concentradas.

Respecto a la heterogeneidad rítmica de *London Calling*, es interesante constatar la presencia del reggae en «The guns of Brixton» y del ska en «Wrong'em boyd». Si bien no es la primera vez que el rock incursiona en la herencia de Jamaica —ahí está Eric Clapton con su versión de «I shot the sheriff»—, con The Clash y la escena post-punk se afirma el gusto del público europeo y norteamericano por Bob Marley, Jimmy Cliff y otras figuras de Kingston. Podría decirse que hacia fines de los 70 hay un boom de reggae en Gran Bretaña. Es indudable que Island Records sabe promocionar a Marley, sobre todo después de su muerte en 1981, pero se trata de un interés *legítimo*. Si por un lado la especie de Jamaica revitaliza al rock, brindándole un patrón rítmico sencillo pero diferente, por otro lado la ideología rastafari es rápidamente asimilada por una buena parte de la juventud inglesa, para impactar luego en sectores de la juventud norteamericana y de la de otros países (especialmente la del noroeste de Brasil). En su triple condición de movimiento social, culto religioso y subcultura (Laymarie: 1996), el reggae es la importación más notable que recibe la cultura joven occidental desde que los ingleses descubrieron el blues.

Lógicamente, la mayor influencia del reggae es de carácter estrictamente musical, y la mejor prueba de ello es The Police. Nadie más alejado del movimiento rastafari que Sting, y sin embargo nos costaría entender su música sin considerar la impresión que sobre la misma ha producido el reggae. Junto al jazz, el blues y el pop, la música jamaicana le imprime a The Police un relax y una suspensión rítmica que terminarán siendo sus marcas distintivas. Como se imaginarán, hemos llegado a la new wave, la evidencia de que hay vida después del punk. Me detendré un momento en The Police, porque creo que resume de modo muy eficaz algunas de las ideas que rondan el ambiente de los 80. O de principio de los 80, para ser más precisos.

Sting (su verdadero nombre es Gordon Sumner), Stewart Copeland y Andy Summers forman un trío de bajo, batería y guitarra. Entre 1979 y 1983 graban los LPs *Reggatta de Blanc*, *Ghost in the machine* y *Synchronicity*, si bien su primer éxito resonante es un simple con la censurada «Roxanne», una canción sobre una prostituta francesa. Sting, tan bajista como cantante, se revela como el compositor más interesante de esos años, y «Can't stand losing you», «Message in a bottle» y «Every breath you take», entre unas 20 canciones de impecable factura, capturan el espíritu de los tiempos. En torno a The Police se populariza la new wave, versión pulida y distante del punk, si acaso esto es posible. Porque el tono *cool* del nuevo estilo está en las antípodas de la expresión punk. ¿Por qué entonces se dice que la new wave es la continuación del punk? ¿Y por qué The Police es el epítome de la tendencia?

Bueno, en principio debemos tener en cuenta que el corte punk es irreversible. Ya no se volverá al sonido del rock progresivo, aunque a principios del siglo XXI este estilo tiene algún predicamento, pero desde un lugar secundario, a cierta distancia del centro de la escena. Tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, los años comprendidos entre 1979 y mediados de los 80 son los del ascenso de una nueva generación, la de músicos que han vivido dramáticamente el cambio de paradigma musical. Para ellos, el punk ha sido una revolución dentro de una revolución, aunque más de uno cree que se trata del fin de la historia del rock (Frith: 1983).

Como sucederá con Sting, el paso de un momento de desreza instrumental al conceptualismo del punk marca a fuego a quienes ya han accedido a los saberes musicales y de pronto se encuentran con que el estilo dominante es *tocar menos*. Esto sucede tanto con los norteamericanos B52 y Talking Heads como con los ingleses The Police y The Pretenders, entre muchos otros. Sobre esto abundan datos interesantes. Por ejemplo, Chrissie Hynde, la norteamericana que funda The Pretenders, se radica en Londres y le da algunas clases de guitarra a Johnny Rotten, poco antes de que irrumpa el punk. A su vez, Sting ha frecuentado los clubes de jazz con su contrabajo. Joe Jackson estudia composición en la Royal Academy antes de convertirse, junto a Elvis Costello, en uno de los principales solistas de la new wave. Y David Byrne anima, al frente de su grupo Talking Heads, las noches vanguardistas del CBGB's de Manhattan, para luego imponerse como la gran noticia de la new wave en los Estados Unidos. Cito estos datos para demostrar que, contra lo que suele decirse, el *tocar menos* no es consecuencia de un retroceso en la educación musical, sino una elección estética. Al menos en la new wave.

The Police capitaliza con inteligencia los debates estéticos que sacuden a la comunidad del rock después del 76. Y *supera* esos debates con una música elaborada y ligera a la vez, que suena próxima al pop sin ser pop... ¿O no es así? Bueno, es un tema complicado. Si consideramos a Michael Jackson, Madonna y Prince las figuras cardinales de la cultura popular de los 80, The Police no es un grupo pop. Pero si pensamos al rock en la escala de Frank Zappa, quizá sí lo sea. En materia comercial, el trío llega a la cima rápidamente. La prensa se atreve a compararlo con los Beatles. Está en todas partes, y frecuenta la disco con el mismo aire mundano con el que emprende giras por todo el mundo. No obstante haber empezado su carrera de modo punk —un tema censurado por la BBC—, The Police se lleva de maravillas con los medios. Sus canciones se pasan por radio constantemente y, en el momento de afirmación del videoclip, son muy cotizadas en la televisión. Con aspecto de *enfant terrible* de posición acomodada, Sting no podría ser más distinto que Sid Vicious, si pensamos el asunto desde la imagen personal. Pero nunca pierde el tono de

rocker: no deserta de la cultura rock. Hasta se toma el trabajo de mofarse de la vida epicúrea de Rod Stewart.

«Every breath you take», del álbum *Synchronicity*, es una canción bien representativa del último tiempo de The Police y se podría considerar botón de muestra del estilo dominante en el rock de los 80, con su clara orientación pop. Con su voz bien timbrada, perfectamente entonada, Sting canta sobre un diseño de acompañamiento regular y la textura típica del trío. La armonía es minimalista, pero cambia en la segunda parte —que no llega a ser un estribillo— y el ritmo recae en el tercer tiempo, sin abandonar nunca la regularidad maquina, ese efecto de rueda de notas que avanzan lentamente. No hay solos ni virtuosismo, pero la ejecución es impecable: ha vuelto el *saber tocar*, pero con la contención del nuevo paradigma musical. En ese sentido, podríamos decir que The Police facilita el tránsito del punk al pop-rock de los 80, renovando la escena con tenues toques de reggae y jazz.

Esta suerte de conciliación entre el pop y el rock merece algún comentario, ya que la tensión entre estos términos atraviesa toda la historia de la música joven (Regev: 2002). En los comienzos, el rock se manifiesta como un estilo díscolo dentro de la música pop: un acto de emancipación, un querer salirse de la nomenclatura del mercado. Luego, en los 60, el pop ocupa todo el espacio de la cultura joven, pero asociado al arte: el pop como ruptura y ocurrencia. Es el momento de los Beatles y de la psicodelia, del experimentalismo y la aventura estética. Un poco después, en torno a Woodstock, la contracultura impulsará el desprendimiento del rock, ahora convertido en el núcleo duro de la cultura joven. Como hemos visto, ese camino conducirá al rock progresivo. Pero el punk, que en sus comienzos parece tan reñido con el pop, producirá un efecto paradójico: rehabilitará al pop entendido como música accesible, de fácil comprensión, más cerca del cuerpo que de la mente. Decimos que es un efecto paradójico porque el punk nace maldito, totalmente enfrentado al sistema y burlándose tanto de los *dinosaurios* del rock sinfónico como de Peter Frampton. Sin embargo, al reponer la canción breve y concisa, el punk despejará el terreno de complejidades. Aunque su actitud sea de absoluta hostilidad hacia el mundo pop, el giro

que genera dentro del rock terminará por acercarlo a las convenciones de la canción popular tal como era entendida al principio de esta historia. En 1981, John Doe, del grupo X, aclarará: «Dicen que el punk era subversión, pero para mí representó la vuelta a los valores tradicionales del rock and roll» (Cervera: 1993).

El nuevo giro semántico del pop le dará un tono particular a la escena musical de los 80 y buena parte de los 90. La idea de que *no hay que tomarse las cosas tan en serio* se impone aquí y allá. En algún punto, el rock podrá seguir siendo rebelde y díscolo, pero ya no candoroso. Ha perdido toda certeza sobre el futuro y sabe —porque lo ha aprendido dolorosamente— que una canción no va a cambiar el mundo. La ironía gana espacio, muy cerca de la parodia. Si uno escucha las voces festivas de B52 o los discos cambiantes de Elvis Costello, duda si lo hacen *en serio* o en clave paródica. Los músicos reiventan tradiciones, vuelven libremente al pasado y coquetean con el romanticismo, pero siempre mostrando las costuras (los procedimientos), tomando cierta distancia y dando a entender que el simulacro es la clave de nuestra cultura. Arte y moda confunden sus límites. Los grupos y solistas emergentes de esa confusión cuidan celosamente su imagen, acentuando la proverbial teatralidad del rock. Suele decirse que la música posterior al punk es *fresca y divertida* porque recupera aquel *ethos* adolescente de los primeros discos de los Beatles. En efecto, una impresión de música ligera y desapasionada tiñe todo el panorama del rock de los 80.

Desde luego, esta es una impresión general, que tal vez no hace justicia con los innumerables brotes musicales del período. El lirismo de los Smiths, cuyo líder, Steven Patrick Morrissey, compone y canta temas narcisistas y desencantados, poco y nada tiene que ver con el híbrido de rock y funk de Duran Duran, del mismo modo que el atildado desparpajo de Boy George contrasta fuertemente con el cristianismo redentor de U2. ¿Puede decirse que las atmósferas deprimentes creadas por Robert Smith para The Cure tienen algo en común con los mandatos del mercado pop? Y para terminar: ¿es justo meter los angustiados temas de la escena after-punk y las mordaces canciones de B52 en la misma bolsa de «los 80»? Imagino airadas respuestas negativas.

Sin embargo, ninguno de estos grupos y solistas sueña con retomar las complejas secuencias acórdicas de Frank Zappa, ni los experimentos con el ruido y los sonidos sintetizados que eran tan frecuentes a principio de los 70. En fin, cuesta encontrar —no digo que no lo haya, porque el mundo musical es inconmensurable— grupo o solista que se enfrente directamente a la simbiosis rock-pop, con lo cual queda certificada la muerte total —ya no sólo cerebral— de la contracultura. Ahora todos tienen sus hits para radio. Y pronto tendrán sus videoclips.

### ¿Rock posmoderno?

Tanto la fragmentación estilística de la cultura juvenil como la falta de distinción entre *buena* y *mala* música son quizá parte de la herencia involuntaria del punk. Esto nos lleva al problema del posmodernismo. Si bien algunos autores consideran que la cultura de los 60 es el principio de la posmodernidad, sólo en los 80, y al fragor de los acelerados cambios políticos y económicos del mundo, el debate irrumpe con toda su fuerza (Casullo: 1989). A lo largo de la década, mientras la política mundial modula hacia un neoliberalismo conservador y entran en crisis los grandes relatos de la historia —contramarcha del marxismo, principalmente—, la cultura parece plegarse a «la condición posmoderna». Esto significa que la crisis de la modernidad no permite legitimar los saberes y los actos a partir de un corpus de «creencias» sólido (Lyotard: 1998).

Recordamos bien aquellos años —que en cierto modo son los actuales—, cuando una serie de TV, una novela del corazón o un pastiche arquitectónico eran objetos apreciados por la crítica más exquisita. En realidad, lo posmoderno no está en los objetos sino en la mirada; una mirada aguda y cómplice sobre un conjunto cultural compuesto por infinitos fragmentos reciclados. Como dice Frederic Jameson, «los posmodernistas se sienten fascinados por el conjunto del panorama degradado que conforman el *slock* y el *kitsch*, la cultura de los seriales de televisión y de Selecciones del Readers' Digest, de la propaganda comercial

y los moteles, de las películas de medianoche y los filmes de bajo nivel de Hollywood, de la llamada paraliteratura con sus categorías de literatura gótica o de amor, biografía popular, detectivesca, de ciencia ficción o de fantasía: todos estos son materiales que los posmodernos no se limitan a “citar”, como habrían hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan en su propia sustancia» (Jameson: 1991).

Así operará el rock: incorporando materiales *posmodernos* a su propia sustancia, sean estos materiales del imaginario gótico —como sucede en las canciones de Joy Division y The Cure—, del glamour de la moda —los ya citados Duran Duran— o del pop de principio de los 60, como indica el derrotero de los Jam y otros grupos menos conocidos que imitan el estilo mod. En realidad, esta actitud de revisión y apropiación será constante en el rock y el pop de los años siguientes. Al ponerse en entredicho la idea de progreso social y cultural, una buena parte del mundo de la música suplirá el *fin de la historia* con un perpetuo *revival*. Nada muy novedoso nos deparará el futuro, pero tampoco nada demasiado viejo.

Permanentemente, escuchando música al paso, tendremos la sensación de haberla escuchado antes, como si un *déjà vu* sonoro hubiera reemplazado toda idea de innovación. Volveremos a oír bandas sonoras que creíamos olvidadas para siempre. El soul y el funk serán eternamente reciclados. Lo viejo dejará de serlo en la medida que puede asimilarse a la hibridez contemporánea y lo *exótico* se volverá familiar, como hemos visto con el reggae y el ska. Si para el punk de la primera hora Travolta o Peter Frampton eran figuras execrables, para los posmodernos Madonna es siempre interesante. Y Michael Jackson baila muy bien, quién puede negarlo. Así como se debilitan las ideologías políticas, otro tanto sucede con las estéticas. La del rock, por ejemplo. Si en una acepción amplia entendemos la ideología como un conjunto de ideas, significados y prácticas que dotan a las personas de reglas de conducta y comportamiento moral (Shuker: 2005), debemos convenir que en el panorama musical de los 80 y parte de los 90 la ideología del rock tiende a debilitarse.

Ciertamente, subsisten bolsones de ideología rockera, como el heavy metal o el rock alternativo. Pero en el primer caso se trata de una subcultura musical demasiado acotada; y respecto a la escena alternativa, no siempre se sabe bien si se trata de una posición sobre el medio de producción musical o un lenguaje musical específico. Con esto no busco descalificar estas categorías —volveré más adelante sobre ellas— sino sólo indicar que carecen del suficiente predicamento como para convertirse en movimientos tan influyentes como el punk en su momento. A 30 años del impacto de los Sex Pistols, esas cuatro letras siguen dando que hablar. Como dijo Siouxsie Sioux, «la nostalgia por el punk resurge cada año; creo que se sigue rememorando porque es algo que no se repetirá» (Dimery: 2005).

---

## Alternativo y globalizado

---

Desde finales del siglo XX el rock ha estado afectado por una crisis semántica. ¿Qué es el rock a más de cuatro décadas de su nacimiento? Para muchos seguidores de la música electrónica, el rock es cosa del pasado; en todo caso, un gesto anacrónico de quienes aún permanecen atados a las formas de la canción y a una idea de ejecución directa, cuando la música de nuestro tiempo suele resolverse entre una PC bien programada y las veloces manos de un DJ, eso que antes llamábamos *disc-jockey*. Desde esta visión, el rock sería un modo de producción de arte condenado a desaparecer.

Sin embargo, se siguen vendiendo cancioneros y guitarras eléctricas, y millones de adolescentes en el mundo se resisten a descolgar de sus habitaciones el retrato de Kurt Cobain. Cada vez que, aprovechando algún onomástico o inventando cualquier otra excusa, vuelven a contarse las historias de los Beatles y los Rolling Stones, todo el mundo para la oreja. Entre las novedades de cada año sigue habiendo cuartetos ingleses que entonan canciones de amores perdidos, musculosos solistas de brazos

tatuados, gente que saca la lengua arriba de un escenario y aprendices de Dylan por todas partes. ¿Por cuántos años más seguirá siendo así? Imposible saberlo. Pero si se trata de tamaño, el rock nunca estuvo más vivo que ahora.

Una buena cantidad de los videoclips que incesantemente distribuye la televisión por cable puede encuadrarse, sin hesitación, en el rubro rock, una categoría que ha dado origen a expresiones tan aceptadas como escurridizas a la hora de las descripciones: rock latino, rock alternativo, brit-pop, indie-rock, etc. En lugares donde antes se consumía música joven pasivamente, hoy también se la produce conscientemente, e incluso se la exporta (la rusa Regina Spektor, la islandesa Björk, el argentino Gustavo Santaolalla, los texanos The Mars Volta, los franceses Duft Punk), algo que nos hace pensar no sólo en una descentralización de la creación —que, de todos modos, sigue respondiendo a mecanismos económicos centralizados— sino también en una expansión ilimitada. Y respecto al promisorio panorama de la llamada música electrónica, quisiera recordar que, en su gran mayoría, quienes participan activamente del fenómeno han sido formados y educados con discos de rock y pop, no con obras de Stockhausen o Berio, aunque alguna data de la creación electroacústica se inserte en sus realizaciones.

Como oyentes cotidianos tampoco nos resulta demasiado difícil establecer diferencias «básicas». ¿O acaso no reconocemos rápidamente una fuerte disparidad de estilo —que en verdad es de género musical— entre Shakira y Björk, sin necesidad de que se nos aclare que la primera hace pop latino y la segunda... seguramente rock? Es cierto que algunos investigadores de música popular aseguran que esta clase de diferencia no es determinante. Que, finalmente, la estética del rock es un set de prácticas e imperativos estilísticos en permanente cambio, basado en el uso de sonidos eléctricos y electrónicos, amplificación, sofisticadas tecnologías de grabación y técnicas de canto espontáneas y no académicas (Regev: 2002). Según este criterio —que no compartimos—, es irrelevante marcar diferencias genéricas entre Shakira y Björk, como también lo sería entre Robbie Williams y Beck: entre ellos habría menos distancia que la que podemos observar

entre cualquier músico de rock/pop y Tonny Bennett, por citar a un ilustre representante de una música modelada con otro set de prácticas sonoras.

Como sea, el rock es una lengua viva, aunque su vocabulario no parece haberse ampliado mucho en los últimos años, mientras otras lenguas emparentadas o derivadas —desde el hip hop a la música electrónica— han crecido y generado sus propias jergas, estilos, públicos y diccionarios. Indudablemente, la fragmentación de las audiencias es lo que, en principio, sugiere la idea del clivaje del rock hacia otra cosa aún no esclarecida, *in statu nascendi*. Pero mientras tanto, hasta que eso nuevo tenga forma y nombre más estables, hoy el rock es tan vital como inabarcable, un territorio surcado por infinitas parcialidades. Por ejemplo, un fan del reggae no cree tener nada en común con un «metalero», y un coleccionista de rock sinfónico tal vez mire despectivamente al que sigue a Marilyn Manson, mientras ninguno de ellos considerará al rapero Eminem como legítimo habitante de la galaxia del rock, cosa sin duda discutible.

Arrecian las «internas» y la audiencia ya no se reconoce como una potente unidad social. No obstante, viendo el asunto desde afuera, saliendo por un momento de las clasificaciones más engorrosas, la palabra que nomina al género sigue teniendo resonancias en mucha gente joven y en muchos lugares. En fin, creo que sigue habiendo razones para afirmar que el rock es el único género musical de la historia cuyo público (*audiencia*, dirán las teorías de la comunicación) se renueva incesantemente y según el bendito rasero de la edad. Exceptuando algún recital de «rock de orientación adulta» —tonta expresión de mercado—, nos costará mucho encontrar un evento de rock cuyo público esté conformado por individuos que superen los 25 años de edad; y los de 25 seguramente serán minoría frente a los de 16, 17, 18... Respecto a los sexos, la cosa está bastante repartida. Digamos que si desde la mirada musicológica es complicado decir dónde está el rock en el siglo XXI, para una sociología del público las cosas son bien claras.

## Moral independiente

Intentemos examinar lo que aún hoy late en nuestra cultura. Empecemos por lo alternativo, tal como se le dice a esa sección del rock menos atada al ritmo de la industria. Como resabio del estilo contracultural —tal vez como voluntad tozuda de no dejarse tentar por las promesas del Gran Hermano—, en los 90 prolifera una escena alternativa. Más que de una definición musicológica, se trata de una revelación ética: hacer música al *viejo modo*, dándole la espalda a las multinacionales que todo lo prometen y todo lo corrompen.

En rigor, el concepto de lo alternativo se remonta a los años 60: ya entonces hay una parte de la música popular que se rebela contra el pop más accesible. Tenemos entonces rebelión dentro de una rebelión. Sin embargo, será a partir de los 80 que lo alternativo alcance su significación más potente, asociado al término *indie* y en disidencia con las reglas del mercado. Para esto último, es de vital importancia el desarrollo de sellos discográficos independientes, algunos de los cuales quedarán asociados a determinados estilos. Por ejemplo, Sub Pop será sinónimo de *grunge*, Creation de *britpop* y así sucesivamente. Vale preguntarnos, entonces, si la escena alternativa o *indie* supone una ruptura respecto a las formas culturales; si podemos asociar estas categorías al concepto de vanguardia. Desde ya decimos que no.

Al promediar los 80 el grupo REM enarbolará la bandera de la expresión alternativa, sin que ello suponga un rechazo de las formas típicas de la canción. Respuesta norteamericana a los ingleses The Smith, REM combinará inteligentemente la influencia del folk-rock de los Byrds —toda una referencia retrospectiva en la escena *indie*— con las derivaciones del estilo punk, logrando forjar un carácter melódico muy atractivo y a la vez desafiante, en el que cada entrega discográfica supone una auténtica novedad, fuera de los circuitos masivos. Pero esto cambiará en los 90, cuando el grupo adquiera una dimensión de *rock star*. No perderá totalmente su autonomía artística —siempre esperamos cosas buenas de REM—, pero su creciente popularidad lo alejará parcialmente de la escena alternativa.

Algo similar, pero a una escala aún mayor, sucederá con los irlandeses U2. Empiezan en el circuito de pubs de Dublin, como desenlace local de la estética punk. La raíz de su estilo, sin embargo, es épica y romántica, con sonido de rock clásico: figura del cantante carismático (Bono), primera guitarra eléctrica, regularidad rítmica y textura homofónica, intuición melódica en primer plano. Entre *War*, de 1983, y *Joshua Tree*, de 1987, el grupo alcanza esa fama que ya no los abandonará. Las intervenciones públicas y extramusicales de Bono —epítome del rockero políticamente correcto— contribuyen al establecimiento del grupo en el centro del *mainstream* rockero.

U2 retoma la tradición del *leit motiv* en el rock, versión vocal del riff, conformando un estilo que se impregna rápidamente. Desde su eficaz «Sunday bloody sunday», el grupo tiene oficio para idear verdaderas salmodias en las que se funde la religiosidad de la Irlanda católica con una crítica política un tanto vaporosa. El progresismo de Bono no está disociado del efecto sonoro de su grupo, como si el abandono de la escena independiente para pasarse al escenario multinacional estuviera moralmente compensado con una actitud redentora y humanitaria. En este sentido, U2 se aleja totalmente de la atmósfera punk de sus comienzos: ¿se imaginan a Sid Vicious conferenciando con el Secretario del Tesoro de los Estados Unidos para «solucionar» el hambre en el mundo?...

Y llegó el turno de Nirvana. Los inicios del grupo presentan algunas similitudes con los de U2, si bien sus respectivos finales no podrían ser más opuestos. Como ha escrito David Fricke, Kurt Cobain, líder del grupo, cambia el mundo dos veces: la primera el 24 de noviembre de 1991, cuando se edita el LP *Nevermind*, y la segunda el 8 de abril de 1994, cuando Kurt decide suicidarse (Fricke: 2002). Se trata entonces de una carrera breve y una obra comprimida. Pero también meteórica: *Nevermind* es el segundo álbum del grupo y ahí está todo. Mezcla de punk, metal y folk, Nirvana encabeza lo que dará en llamarse grunge, un estilo de sonido distorsionado y voluminoso, también representado por Pearl Jam, Soundgarden y otros.

En el relato de origen de la tendencia se dan cita varios elementos. Una ciudad: Aberdeen, en Seattle, noroeste estadounidense. Una serie de influencias dispersas y extremas: The Beatles, Black Sabbath, AC/DC, Neil Young, el punk, los grupos de *hardcore* de principios de los 80. Un sello independiente en el que graban sus primeros temas casi todos los músicos de la zona: Sub Pop. Un deseo inflamado: vivir el rock como experiencia auténtica, fuera de la órbita de la música comercial. Y la figura carismática de final trágico: Kurt Cobain.

Quizá por lo último, Nirvana encarna el estilo grunge de un modo definitivo. A su vez, la lejanía geográfica de Seattle, ciudad fabril de vida áspera y poco atractiva, le brinda cierta heroicidad a una movida rockera que terminará despertando la curiosidad de las revistas musicales británicas, como si los aires provincianos hicieran de la zona una Arcadia incontaminada, a resguardo de los tejes y manejes de las discográficas más poderosas. Sin temor a equivocarnos, podemos decir que Cobain y su Nirvana son la última estrella genuinamente rockera que ha dado la historia del rock.

Hay consenso en considerar a *Nevermind* como el disco fundamental de Nirvana, y también en reconocer a «Smell like teen spirit» como su canción más popular, una especie de himno de la generación X. Observémosla con cierta atención. Compuesta con la expresa voluntad de plagiar a los Pixies y buscando un hit que sea fiel a la estética del grupo, la canción arranca con dos compases de guitarra rítmica, en una secuencia de cuatro acordes mayores, secuencia sencilla pero no demasiado usual (E,G,F y B), que al no progresar en ninguna dirección definida bien podría considerarse una mera tonalidad pedal, muy propicia para la atmósfera modal de toda la canción. La acentuación rítmica es funky, aunque el tema no lo sea, con una síncopa en el tercer tiempo de cada compás. Ya para el tercer compás tenemos todo el *power* de un grupo que bien podría pasar por heavy metal, aunque su rango dinámico y la ausencia de escalas veloces —entre otros aspectos— lo alejan prontamente del estilo más pesado del género. Y enseguida entra la voz.

La voz de Cobain es hiriente, pero revela también pliegos de ternura y delicadeza. En realidad, y de modo sorprendente, toda la canción es delicada, a pesar del sonido violento. Tras su aparente quietud monolítica, el tema transita por distintas situaciones instrumentales: chasquido de guitarra sola al comienzo, *tutti* del grupo, melodía vocal sobre ostinato de bajo y guitarra, y así sucesivamente. Se dirá que son variantes mínimas, en las que el desarrollo motivico brilla por su ausencia; variantes apartadas de cualquier sofisticación orquestal, fuera del campo de los arreglos. Sin embargo, las cosas no están puestas así nomás: la canción tiene un sentido dramático, algo así como un plan de acción. Podría decirse lo mismo de muchas otras grabaciones que, a primera audición, nos han parecido extremadamente simples. Sin embargo, Nirvana cala hondo, conmueve de un modo muy personal, esquivo a la hora de las clasificaciones estilísticas. La impresión que se tiene frente a su música —lo recuerdo bien: fue a principio de los 90— es la de estar —¡finalmente!— ante algo nuevo.

El «contenido» de «Smell like teen spirit» es muy crítico con la sociedad de consumo. Toma el título de una marca de desodorante para chicas y el sarcástico estribillo —«Here we are/ entertain us»— es una frase habitual de Cobain, cuyo gusto literario denota, junto a las influencias más explícitas, cierta admiración por John Lennon y sus declaraciones de *enfant terrible*. El visceral rechazo de Cobain por la sociedad de consumo y sus efectos alienantes es propio de muchos jóvenes de la generación X, tal como Douglas Coupland llama en su libro a los chicos y chicas rebeldes de los 90, pero también está en el núcleo de pensamiento de las ideas del rock. Es decir, Cobain, como el rock en su totalidad, enjuicia a la sociedad de su tiempo sin correrse del centro, por más fuerte que sea su moral alternativa, por más que en un comienzo transite, con breve ilusión, el camino de la producción independiente y mire con sensación de náusea la constelación yuppie de los 80. Finalmente, *Nevermind* será producido por David Geffen, magnate de la industria musical. Cuentan que el jefe de promoción radiofónica de la empresa le acerca un cassette con canciones del disco en ciernes al todopoderoso y un tanto escéptico Geffen, y que éste se da cuenta entonces —epifanía comercial— de que el

grupo puede superar las modestas copias vendidas por Sonic Youth (acaso el nombre más exquisito del sello) y tal vez, quien sabe, convertirse en el nuevo Guns N' Roses, la gallina de los huevos de oro (Cross: 2005).

La psiquiatría diagnosticará una depresión profunda, dramáticamente resuelta en el suicidio. Por su parte, una lectura psicológica de la carrera de Cobain advierte que su frágil equilibrio emocional se hace añicos en contacto con la fama: el niño desatendido durante tantos años no puede absorber la devoción del planeta. Efectivamente, la de Cobain será una fama súbita y a gran escala: en apenas unos meses, el músico deviene estrella mundial. Desde su forma de vestir —las revistas *Vogue* y *Glamour* promocionan la moda de los jeans raídos y las remeras mal lavadas— hasta su estilo cancionístico son noticia las 24 horas. Por ende, una lectura política del asunto nos sugiere que la última crisis de Cobain se acelera al detectar la contradicción entre los «mensajes» de sus canciones y los modos en que éstos circulan. Exasperado, declarará: «Sólo me pondría una camiseta teñida a mano si estuviera hecha con la orina de Phil Collins y la sangre de Jerry García» (Cobain: 2003). Como en otros momentos de su historia, el rock vuelve a estar en guerra consigo mismo. Anotará Cobain en su diario: «Los grupos considerados alternativos firman contrato a diestra y siniestra, y los más inclinados al compromiso o al *mainstream* son los que alcanzarán el éxito. Nirvana sacará un par de álbumes cojonudos bajo sus propias reglas y luego se sentirá tan frustrado por verse tan cerca de la aceptación pública generalizada y del descalabro financiero que al final acabará haciendo música de baile impersonal como Gang of Four» (Cobain: 2003).

Viéndolo actuar en MTV —un ya legendario concierto *unplugged*—, notamos la expresión de hastío, sus sonrisas difíciles, el entre-sueño de un cuerpo desbordado por las drogas: hay algo malo en la celebridad, según la comprensión del romántico Kurt Cobain. Algo malo e inevitable: algo trágico. Si bien la muerte de Cobain no puede considerarse un martirologio en el sentido en que nuestra cultura ve a la víctima redentora, tampoco sería acertado ubicarla en la serie de las «muertes jóvenes» del rock (aunque sin duda

Cobain muere joven, a los 27 años, la edad fatídica, según nos lo recuerda la prensa especializada).

Creo que la principal diferencia es que aquellas muertes de finales de la Era Acuario —Hendrix, Joplin, Morrison, etc.— parecieron ser la consecuencia de un «exceso de vida», de una apremiante necesidad de probarlo todo; y en varios casos, el deceso sobrevino casi por accidente: más droga de la debida; más alcohol que el que nuestro sentido de la cordura puede soportar; juegos con el peligro, más allá de esa frontera de seguridad que el Primer Mundo ha levantado para proteger a sus hijos. Pero Cobain no se excede, no da la impresión de estar pasándola bien en una vida vertiginosa. Más cerca del mártir que del Centauro, su parábola ya no sincroniza con el vitalismo de la contracultura. En ese sentido, su muerte es quizá la más triste de todas.

### Otras sonoridades

Tanto el punk como el grunge son, en el fondo, apuestas morales de brusco final: el rock debe ser sucio y rebelde, o no será nada. He ahí la aporía del rock, su camino sin salida. O mejor aún, su predestinación: «la tensión entre autenticidad y accesibilidad conduce al corazón de la economía política y cultural del rock» (Shevory: 1995). Sin embargo, a lo largo de los 90 también se ensayarán, menos drásticamente, formas exógenas al rock: caminos de fuga hacia mundos a los que la música joven, salvo escarceos aislados, nunca le prestó la debida atención. Algo así como la salida Gauguin, para no terminar como Van Gogh. Ahora quiero reparar en dos músicos cuyas obras, en constante movimiento, se oponen tanto al conformismo de la música pop contemporánea como a los vanos intentos de volver a un pasado supuestamente gloriosos. Ellos son David Byrne y Björk.

Pregunten por David Byrne a quienes lo descubrieron en estos últimos años: la respuesta vendrá acompañada por tambores del Tercer Mundo. Aunque el ex Talking Heads repudie el concepto de *world music*, no podrá negar que ha hecho mucho por consolidarlo. Al principio, poco antes de que el pivote de la

new wave se disolviera, Byrne ya estaba interesado en la percusión latina. Y al lanzarse a la carrera solista, Brasil se adueñó de su cabeza en *Rei Momo*. Poco después, Byrne se convierte en productor (alternativa de lo alternativo: fundar un sello propio y pelearle a las multinacionales en su propio terreno). En efecto, Luaka Bop pasa a ser uno de los principales promotores de músicos surgidos fuera de la órbita anglosajona. De este modo, Byrne hace realidad la definición que sobre él vierte la revista *Time*: «Hombre renacentista del rock». Renacentista y viajero: una suerte de Marco Polo que aprende a navegar en las aguas procelosas del rock, para luego ir más allá, atreverse a viajar por ultramar.

No escapa a un hombre lúcido como Byrne el peligro de convertirse en una suerte de mecenas cultural —en el mejor de los casos— o de coleccionista de especies en extinción. Por suerte, ha tenido el buen criterio de no cargar las tintas sobre el exotismo de aquellas músicas nativas (étnicas) que ingresan y seguirán ingresando a su discoteca personal. Quiero decir: Byrne no compra sólo lo rural o tradicional. También se interesa por fenómenos bastante sofisticados y superurbanos —de Tom Zé a Juana Molina— que sencillamente no logran llamar la atención de las empresas *majors* que ejercen señorío sobre el mundo de la música grabada.

Sin el aura de lo universal-trascendente que distingue a Peter Gabriel, ni la curiosidad etnográfica del sistemático Ry Cooder, David Byrne participa como ellos del fenómeno de la *world music*, pero lo hace más como oyente y productor que como músico, si bien en sus discos más recientes siempre están las puertas abiertas a la percusión africana, el laconismo de cierta música mexicana, los contratiempos de la salsa... o cualquier otra cosa que seduzca a la cabeza parlante. Todo esto está muy bien, y es muy interesante. Pero es difícil no sentir cierta nostalgia por el Byrne de Talking Heads. (En tal caso, ¿no será la evolución del músico una prueba contundente del declive del rock como género musical? Cobain se suicida y Byrne se muda: el rock entrará al siglo XXI con el espíritu debilitado, aunque las cifras de convocatoria le sigan dando la razón.)

De cualquier modo, Byrne ha hecho del eclecticismo una marca absolutamente personal, al convertir la fuerza centrífuga del posmodernismo en un cauce tan subjetivo —hasta se habló de solipsismo en tiempos del irresistible *Psycho Killer*, la canción de Talking Heads— que hoy podemos explicar los caracteres de su firma a partir de la diversidad. David Byrne como una máquina de procesar elementos discordantes: una máquina que se asemeja de modo inquietante al ser humano.

Esa máquina se puso en movimiento en algún momento de los años 70, cuando el Soho de Nueva York alternaba galerías de arte con el punk. Ya nos hemos referido al CBGB's del Bowery; bueno, por ahí anduvo Byrne en sus comienzos, debutando con su grupo en una presentación de los Ramones. Por entonces ya escribía canciones cuyo personaje recurrente era un sujeto aprensado en la gran ciudad, un paranoico que daba un poco de miedo. La imagen del líder de los Talking parecía hablar por sí sola, como representación teatral de la música: un cantante y guitarrista que, con la mirada clavada en algún punto de la platea, bailoteaba de acá para allá, al frente de una músicaailable y a la vez un poco deshumanizada. Byrne formulaba una crítica muy ácida y desapasionada de la contemporaneidad. Su estilo remarcaba el hecho de estar cantando en una época que había sepultado el sueño *hippie* sin haber encontrado nada a cambio. Pronto vendrían Reagan y los negocios de los yuppies, traspasados de dinero y cocaína. Y entonces, por primera vez desde los 50, habría jóvenes más conservadores que sus padres.

El «escape» de Byrne hacia el mundo extraoccidental debe entenderse en ese contexto de descrédito y cinismo, que bien retrata Breton Ellis en su novela *American Psycho*. Si alguna vez el pop y el rock fueron transmisores de los más nobles sentimientos de una generación, ahora el «psicópata americano» tortura y mata a sus víctimas con música popular de fondo. Que es como decir que la música de los jóvenes se ha convertido en la música de la gente sin escrúpulos. Por cierto, muchos jóvenes que escuchan rock tienen escrúpulos e ideales, pero muchos otros no, he ahí la terrible novedad: escuchar rock ya no es garantía de nada. ¿Cómo salir del hastío y la desesperanza? Agotada la new wave de

los Talking Heads, David Byrne decide viajar por el mundo de las «otras músicas». Insaciable consumidor cultural —no olvidemos que vive en Nueva York—, Byrne cambiará e intercambiará sonidos todas las veces que lo desee, con esa mezcla de hedonismo y experimentalismo que lo caracteriza. Pero conservará la voz, su voz. Ese será su toque contundente —toque inequívocamente rocker— a través del tiempo. En un libro excepcional, el crítico John Rockwell escribe que esa voz es como un graznido que no puede entonar una nota sin quebrarla. En términos rockeros, todo un elogio (Rockwell: 1997).

Para la cantante y compositora Björk, la salida del atolladero de fin de siglo no será hacia el «mundo exterior», porque ella proviene de ese «mundo exterior», aunque una parte de su adolescencia haya transcurrido en la Londres multiétnica de los 80. Como tanta gente de su generación, Björk empezó con un grupo punk —Sugarcubes— y en 1993 debutó como solista, ya más interesada en la fusión de techno y pop que en los resabios de los Sex Pistols. Desde entonces, sus encrespados discos nos traen ritmos feroces y sutiles orquestaciones, siempre en un tono de exploración, de ir más allá de lo convencional. Björk tiene estudios formales —se verifica en su refinado gusto armónico y las complejas instrumentaciones— y un cierto conocimiento de las vanguardias musicales del siglo XX. Cada uno de sus lanzamientos está muy pensado y elaborado: *Past*, *Homogenic*, *Vespertine*, *Medulla* y, entre otras obras, la espléndida e indefinible banda sonora de *Dancer in the dark*, la película de Lars von Trier que la contó como protagonista.

El rock, al que Björk insiste en llamar simplemente pop, se presenta en su doble carácter de estrategia (como vimos en Zappa) y de expresión generacional: ella nació en 1966, por lo tanto —parece decirnos constantemente— no podría ser otra cosa que una mujer de la cultura del rock. Este es su sino. A su vez, la proverbial insularidad de su país enriquece los alcances de su música, aportándole un aura de extrañeza, acaso la cualidad más cotizada en un mundo que se afana por sazonar con culturas locales el menú un tanto desabrido del mundo globalizado. Cuando le preguntan por su identidad, ella responde: «Diría que soy una

mujer islandesa, que trata de ser verdadera al mismo tiempo como islandesa y como habitante del universo. Para expresarme, la forma que utilizo es la música pop, que también se podría llamar música folk. Tengo la idea romántica de ser esa mujer islandesa que vive en un pueblo y da recitales los viernes por la noche, cantando canciones que hablan de lo que le pasó en la semana, de la gente que conoció» (Deschamps: 2001).

Se nota en la declaración transcrita el deseo de ser «verdadera al mismo tiempo como islandesa y como habitante del universo». Esto quiere decir verdadera en lo local (folk) y verdadera en lo universal-generacional (rock). Sin embargo, no sabemos cuánto de la Islandia real hay en su música. Ese folk está muy mediatizado, más allá de alguna canción en idioma nativo y algún fraseo microtonal. Interpelado acústica y electrónicamente, el folk la arraiga a una cierta idea de tradición, pero con la suficiente ligereza como para permitirle explorar todos los confines de su curiosidad.

Con los materiales más recientes de la música pop y el rock alternativo, Björk construye un mundo heterodoxo e inestable, allí donde las nociones de la creación artística —composición, ejecución, actuación, recreación, etc.— están puestas en vilo. ¿Qué tipo de compositora es Björk? ¿Acaso es ella quien instrumenta las cuerdas y programa las computadoras? O para plantearlo más directamente: ¿quién es su George Martin? En principio, la sapiencia de Björk no implica autosuficiencia. Hay que tomarse el trabajo de leer la letra chica de los cuadernillos. Allí hay gente, no fantasmas. Por ejemplo, más de uno se habrá sorprendido al encontrar, entre los créditos de *Homogenic*, el nombre de Eumir Deodato, aquel director y arreglador brasileño que a mitad de los 70 supo hacer una versión jazzística de *Así habló Zaratustra*.

Sin embargo, las colaboraciones que produce la islandesa no son del tipo «profesional» y tampoco del «asociado», tan común en una época regida por los productores artísticos. Quiero decir que no hay arreglos ad hoc para embellecer un material en bruto y tampoco una entrega total a manos expertas: Björk piensa su música en términos completos, como una verdadera artista... de rock. Procede de modo omnívoro, asimilando todo lo que le

interesa. Como dice en su canción «The Modern Things», «Todas las cosas modernas/ han existido siempre/ Sólo han estado esperando salir,/ y multiplicarse/ y tomar el poder...» Como una hechizera nórdica, Björk permite que esas cosas modernas salgan finalmente a la luz y tomen el poder, para luego anunciar los cambios frente a las cámaras de MTV.

Y está la voz, claro. Aquí podríamos establecer una comparación entre Byrne y Björk, ya que ambos fracturan el paisaje confortable del pop con voces angulares y penetrantes. En el caso de la islandesa, el disco *Medulla* significará un baño de voz, un momentáneo abandono de las invenciones digitales y las lujosas construcciones electroacústicas de su estilo en favor del único sonido imposible de copiar. Y el más orgánico, indudablemente. Tanto es así, que Björk vinculará el álbum a su embarazo: «Me di cuenta de que el cuerpo humano es un milagro y que ni siquiera el más mínimo movimiento dependía de mi voluntad. No canto porque “yo” lo haya decidido, es mi cuerpo el que quiere hacerlo» (Robert: 2004).

La idea del cuerpo que quiere cantar más allá de nuestra voluntad nos viene del pasado, y no podemos menos que volver a pensar en Elvis temblando sobre un escenario, sin otra certeza que su corporalidad irreprimible, hecha voz para siempre. Como se sabe, entre Elvis y Björk se levanta un mar de diferencias (y una no menor es de género: con Björk se decanta una cierta tradición de canto femenino en el rock, en la que seguramente podríamos incluir a Sinead O'Connor, con un timbre de voz parecido al de la islandesa). Sin embargo, Björk comparte con Elvis la idea de un canto liberador, tanto para el cuerpo que emite como para el que escucha. Esa actitud los une a través del tiempo y el espacio, inscribiéndolos en una misma historia: la historia de los que no tienen otra cosa que «interpretar» excepto a ellos mismos.

### Imágenes paganas

Hemos dicho que el rock se manifiesta como sonido y como imagen. Esta última no es accesoria ni complementaria. El rock no

es «asunto mental», como decía Leonardo del arte, sino presencia escénica discordante: una forma relativamente novedosa de teatralidad. Es la teatralidad de Elvis, de los Stones, de Iggy Pop, de Bowie. Ya hemos hablado de ellos. Pero el rock es también un estilo de audiencia. Generalmente, el que escucha rock pasa por alto las convenciones de lo teatral, dándolas por hechas o directamente ignorándolas. Por lo tanto, su relación con la escena es bastante emocional. Tenemos a un oyente/espectador que se identifica de modo profundo con el músico que tiene enfrente, en el escenario o en la pantalla de TV. En la teoría de las subculturas se habla de homologación: existen «coincidencias» entre estilo visual y gusto musical. Hay un *look* de acuerdo a un discurso sonoro; en gran medida, el músico «actúa» su *look*, pero lo hace de una manera ambigua, dando a entender que *él es realmente así*. Su público le cree, o hace como que le cree, que para el caso es más o menos lo mismo. Es decir, en el estilo se portan valores que, a su vez, podemos reconocer en las preferencias musicales, tal como se observa, de modo ejemplar, en el punk (Hebdige: 1979).

A partir de los 80, estas «coincidencias» serán especialmente significativas. Basta con recordar tendencias de breve duración, como los *new romantics* o la primera camada de *rappers*, para corroborar los alcances de la homologación de imagen con sonido. Si bien la teoría de las subculturas ha sido fuertemente criticada —y en algunos casos sustituida por el muy productivo concepto de articulación, sin duda menos rígido a la hora de dar cuenta de identidades y gustos musicales—, no puede desestimarse el peso de la imagen (estilo) en la conformación de las identidades culturales. Sin alejarnos del rock, es evidente que el efecto multiplicador de la televisión ha reforzado el carácter visual de la música. Pero no se trata de una mera reproducción de algo que sucede en otra parte (en todo caso, así era en tiempos de Elvis, cuando las cámaras de TV capturaban una realidad externa a los medios). En otras palabras: no podemos pensar la música joven de estas últimas dos décadas sin considerar la forma del videoclip.

Nacido como forma cultural definitiva a principio de los 80, el videoclip ocupará el sitio del disco simple en la maquinaria de

difusión de la música pop, y por lo tanto su evolución estará atada a la de la televisión. En 1981, con la fundación de MTV, la televisión por cable contempla, por primera vez, la existencia de un mercado audiovisual de público joven. Hasta ese momento, la relación entre rock y televisión no había sido muy cordial que digamos, si bien se pueden rastrear algunos intentos de cooperación. Por ejemplo, los Beatles idean *Gira mágica y misteriosa* como película para televisión, después de haber filmado, a modo de tempranos clips, «Rain», «Strawberry fields forever» y otras de sus canciones. Pero el cable le permitirá a la industria musical reorganizarse y considerar más seriamente las posibilidades comerciales de la televisión, a la vez que terminará por aceptar la idea de que no existe sólo un género musical para venderle a los jóvenes (Negus: 1996).

Esto último producirá un doble efecto sobre la identidad del rock. Por un lado, el videoclip se erigirá como forma sumamente novedosa, abierta a innumerables posibilidades estéticas —en un comienzo se dirá que los videoclips son surrealistas, y seguramente lo son—, ya que no le debe mucho ni al cine ni a la vieja televisión. ¿Acaso no era eso lo que la cultura rock estaba buscando y ni el cine ni la televisión convencional le podían ofrecer? Sin embargo, el videoclip, en tanto mecanismo promocional, no se construye sólo con rock. Y lógicamente, no se basa sólo en los sonidos. La más superficial de las canciones puede estar vestida con imágenes deslumbrantes, y el tema de rock menos complaciente, en cambio, no encontrar la propuesta visual realmente audaz. En el vértigo de imágenes y sonidos de los 80 y 90, el rock quedará reducido, al menos en el espacio de la televisión, a una mera variante o estilo audiovisual. Sentados frente a la TV, pasamos de ver un inquietante clip de Peter Gabriel a disfrutar de un bailable de Madonna, sin que notemos una ruptura dramática entre ambas unidades. Si el medio *es* el mensaje, como advirtió McLuhan, ahora los canales musicales del cable *son* la música, y el rock queda entonces absorbido por el formato de la televisión. Irónicamente, especies más novedosas y aparentemente menos rebeldes, como la llamada música dance, parecen arreglárselas muy bien por fuera de MTV y los demás canales de televisión. Como se sabe, la *rave* no se transmite por TV.

## Gritos del futuro

Todo esto nos lleva a preguntarnos por la ideología del rock en la actualidad. ¿Podemos aún distinguir en esa zona de la producción cultural joven llamada rock el espíritu transmutado de los *hipsters*? Desaparecida la contracultura, poco queda de una auténtica cultura rock. Pero no todo se ha esfumado. Parafraseando a Greil Marcus, podríamos decir que de la historia del rock provienen «los rastros de carmín» que hoy detectamos en ciertos músicos y poetas. Por ejemplo, escuchando a Radiohead experimentamos el *deja vu* de Pink Floyd. En grupos tan felices como Coldplay, Blur y Oasis no dejan de cantar, al menos de vez en cuando, los fantasmas de la vieja música beat. El folk pervive en Devendra Banhardt y las bandas más feroces de la escena metálica —Megadeth, Halloween o Metallica— se inscriben en las historias del rock pesado de los 70. En otras palabras: la historia selectiva del rock tal vez sea para nuestros coetáneos lo que el dadaísmo y el situacionismo lo fueron para el punk: «una historia que habla repetidamente y que repetidamente pierde la voz: una voz que sólo tenía que hablar para quedarse muda de nuevo» (Marcus: 1989).

Sin embargo, si lleváramos esta analogía al fondo del asunto, deberíamos concluir en que esa voz nómada quizá ya no hable a través del rock como género musical. Este supo ser el instrumento perfecto para una rebelión generalizada que transformó la cultura musical y la vida social tal como se las conocía hasta ese momento. ¿Qué buscó el rock en sus comienzos? Básicamente tres cosas: expresión generacional, mayor libertad sexual y promoción de la integración racial. En la consecución de esos objetivos «de máxima», el rock arrasó con jerarquías culturales, tabúes sociales y viejos marcos de validación. En cierto modo, con las limitaciones de cada caso, las metas fueron alcanzadas. Si aceptamos que se trató de una revolución cultural —acaso la más poderosa que generó el campo artístico en la segunda mitad del siglo XX—, podemos concluir en que el rock triunfó allí donde fracasó la política. Pero una vez producida la explosión, ¿hacia dónde debía dirigirse la política del rock para no quedar atrapada

en el estereotipo y la frase hueca? ¿Acaso el pacifismo un poco naif de Sting o Bono puede compararse con la escandalosa manera con la que el bueno de Elvis —finalmente, un norteamericano de ideas políticas más bien conservadoras— puso en movimiento a toda una generación que clamaba por más sexo?

Desde luego, las agendas de la rebelión siempre se renuevan, y la historia continúa. Pero es posible que esa voz de la discrepancia profunda —el grito que vimos al principio— nos esté diciendo algo en otros géneros, en otros cuerpos, en otros lenguajes, corrida de lugar sin que nos hayamos dado cuenta todavía. O para no ser tan categóricos: es factible que esa voz nos hable a través de más de una lengua. De ser así, valdrá la pena seguir auscultándola allí donde decimos rock, pero sabiendo que ya no estamos —ni volveremos a estar— en Woodstock. Bueno, no es cuestión de dramatizar las cosas. ¿Tan terrible es aceptar que el rock, esa palabra que ascendió a principios de los años 50 y ha marcado a fuego nuestras vidas, quizás ya no sea la voz del porvenir sino la memoria de un tiempo en el que todo parecía girar al compás del reloj?

---

## Identidad a todo volumen

(Bonus track)

---

¿Qué tiene que ver la música con la identidad? Bueno, la primera respuesta que se nos ocurre es bastante obvia: dime qué escuchas y te diré quién eres. Estoy exagerando, porque quiero llegar a otro punto. Pero en principio, la del consumo musical es una información que ayuda a descifrar ciertos rasgos o cualidades del oyente. Tal vez por eso reaccionamos tan sensiblemente cuando objetan nuestro gusto musical. La Rochefoucauld decía que «nuestro amor propio sufre con más impaciencia la crítica de nuestros gustos que la de nuestra opiniones» (Bourdieu: 1989). Efectivamente, nuestro amor propio está depositado en nuestras afinidades —sobre todo, las musicales— porque estas nos desnudan ante los otros. Nos desnudan psicológica y socialmente. Si escuchamos cumbia todo el día, es probable que pertenezcamos al mundo de la pobreza, o incluso al de la indigencia. Y si escuchamos música clásica o jazz, probablemente seamos personas de clase media ilustrada, que tuvimos oportunidades con las que no contó el oyente de cumbia. (A propósito de esto, recuerdo el orgullo con

el que un viejo crítico de música clásica contaba el origen humilde de su familia, y qué valiosas habían sido para él, en un contexto de privaciones económicas, las transmisiones de Radio Municipal desde el Teatro Colón. El acceso a un bien socialmente reservado a las clases pudientes fue, durante largos años, una prueba irrefutable de la movilidad social de nuestro alguna vez pródigo país.)

Lejos de la ingenuidad de pensar que la música es un lenguaje universal o que todos están en igualdad de condiciones para acceder y disfrutar de los mismos valores musicales, el campo musical siempre estuvo tan polarizado como el social. Sin embargo, no todas las definiciones derivan de la estratificación social. Podemos también aventurar que un oyente muy familiarizado con el repertorio folklórico, por ejemplo, tiene al menos algún vínculo personal con las provincias. O que un oyente joven estará más próximo al rock y a la música pop que al tango o al jazz. En síntesis, tenemos aquí una verdad de perogrullo: el consumo cultural es un indicador importante de identidades sociales y culturales.

Pero aquí no termina el asunto. Como sabemos, la música popular está organizada en géneros. Esta organización es la consecuencia de un proceso histórico. Como dice Ana María Ochoa, todas las categorías clasificatorias son sistemas para organizar las jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras (Ochoa: 2003). Por ejemplo, reconocemos un tema nuevo como propio del género *tango* si se asemeja a eso que percibimos, históricamente —es decir, genéricamente— como tango. A su vez, la historia de un género musical determina el marco valorativo de ese género. Algo es «bueno» o «malo» en función de ese marco, que por cierto se puede transgredir pero nunca desconocer.

Ahora bien, los géneros de música popular de América Latina han sido, y hasta cierto punto siguen siendo, agentes de afirmación identitaria. Es decir, no son objetos pasivos dados al consumo; no son meros indicadores de condición social o de gustos y afinidades estéticas. Por ejemplo, el tango impone, con su historia y su mitología, una determinada idea del ser porteño. ¿Qué sería entonces el tango? Una especie popular convertida en género —con sus códigos de ejecución, su manera de cantar, sus formas

de componer, de bailar, etc.— que refuerza una cierta idea de lo que es ser porteño, o más ampliamente argentino. Hay entonces una normativa del género que podemos llamar *la cultura del tango* y que, a través de distintas operaciones, se ha convertido en algo propio de todo un país.

Es cierto que, siguiendo con el ejemplo, el significado del tango no ha sido idéntico a través de los años (ya conocemos el lamento de los nostálgicos, tan frecuentes en la Argentina), pero la identidad sonora se transmite y fomenta mediante discos, partituras, filmes, ciertos rituales característicos y, sobre todo, un discurso más o menos oficializado. Todo esto conforma la *identidad del tango*, que a su vez apuntala una identidad social y nacional.

América Latina nos da ejemplos de identidades diferenciadas y reconocibles. Sin salirnos del mundo de la música popular, podemos pensar en el son cubano, el samba brasileño, el corrido venezolano, el ballenato colombiano, el valsecito peruano, la cueca chilena y un largo etcétera. En todos estos casos, la cultura popular se ha institucionalizado. Dejó de ser expresión de los sectores populares (identidad social) para convertirse en expresión de todo un país (identidad nacional). Es por eso que la identidad es parte de las políticas culturales oficiales, y tratamos al tango o al folklore como si fueran himnos nacionales, emblemas del país. Este curioso pasaje de los ritmos populares a los ritmos nacionales ha sido consecuencia de un complejo desarrollo histórico que no analizaré aquí. Quien lo hace muy bien es el historiador norteamericano John Charles Chasteen en su libro *National rhythm, African Roots*. Para este autor, la construcción de la identidad nacional «blanqueó», diríamos así, las danzas populares —muchas de raíz africana—, domesticándolas a los fines de contar con un discurso identitario sólido, capaz de darnos la idea —sin duda engañosa— de algo fijo e inmutable (Chasteen: 2004).

### La irrupción del rock

¿Qué sucede cuando un género musical nuevo viene a cuestionar la vigencia de aquellos que afirman identidades nacionales?

Ya estamos en el tema del rock. Podrá decirse que antes estuvo el jazz, que no es argentino y que sin embargo despertó mucho interés en nuestro país, prácticamente desde sus inicios. Efectivamente, el jazz tiene un lugar importante en el mapa de las músicas practicadas en la Argentina, pero su existencia nunca fue considerada extraña o amenazadora para esa supuesta identidad cultural. Ocupaba un lugar parecido al de la música clásica y tuvo una relación cordial, casi de cooperación, con el tango. Sólo en estos últimos años, al interior del género, la pregunta por un jazz *argentino* ha empezado a tener alguna importancia. De todos modos, no es una pregunta urgente ni mucho menos.

En cambio, la irrupción del rock ha sido percibida como invasora. ¿Por quiénes? ¿Cuándo? Bueno, principalmente por la institución tanguera, entendiendo por esto al núcleo histórico de sus músicos, teóricos y difusores. En realidad, no será el rock and roll de los 50 el enemigo del tango —ambas especies comparten pistas de baile, y algunos milongueros jóvenes se animan a rocanrollear—, sino la música beat (pop) de los 60, y de ahí en más el rock argentino. Que el desarrollo de una cultura musical joven se manifieste en un momento de eclipse del género porteño inducirá a muchos a vincular una cosa con la otra. He aquí una narrativa fuerte en la historia de la música popular argentina: la que dice que el tango fue víctima de una conspiración de intereses foráneos y su lugar fue ocupado entonces por la música pop, luego convertida en rock a secas. La anécdota de la destrucción de las matrices de la RCA para hacer con ellas los discos del Club del Clan sería la prueba del delito.

Esta hipótesis de la decadencia del tango en los años 60 y 70 tiene algunos puntos débiles, empezando por el hecho incontestable de que durante el ocaso del tango florece la canción de raíz folklórica, aquel célebre «boom del folklore». ¿Quiere esto decir que la conspiración internacional tiene algún reparo a la hora de eliminar al folklore con la misma implacable violencia que aplica contra la especie porteña? En realidad, el problema de fondo tiene que ver con el quiebre de un proceso histórico de la cultura. En los 60, ese proceso se interrumpe, porque decrece la producción y el consumo del tango y cambia el gusto de la

población. Lo que verdaderamente sucede es la conformación de un nuevo actor social: el joven. Ciertamente, no todos los jóvenes son iguales y no todos escuchan la misma música. Pero es claro que surgen pautas de producción y consumo musicales atentas a la población joven recortada de la población general. En suma, a esta nueva identidad etaria se le suma una música específica. Como señala Rossana Reguillo Cruz, los jóvenes han adquirido visibilidad social como actores diferenciados por tres factores: las instituciones de socialización; un conjunto de normas y políticas jurídicas que los protegen y castigan; y el acceso a un cierto tipo de bienes simbólicos y productos culturales específicos (Reguillo Cruz: 2000). Estos bienes y productos no son de interés general: están concebidos y comercializados para un sujeto joven. Naturalmente, aquí aparece el rock como oferta privilegiada de la industria cultural.

Podríamos suponer que el rock es un bien universal, más o menos el mismo en la Argentina, Estados Unidos, Inglaterra o Japón. Podríamos suponer que al llegar de afuera y, más allá de eventuales recreaciones locales, no buscará distinguirse de acuerdo a un criterio de identidad nacional, ya que en el rock interesa más la pertenencia a un grupo etario (los jóvenes) que a un grupo nacional (los argentinos, en nuestro caso). Efectivamente, el rock produce, en los primeros años de su historia, una vinculación asimétrica entre el eje Estados Unidos-Inglaterra y... el resto del mundo. Sin embargo, esta situación tiende a modificarse de un modo progresivo. Pongámoslo así: hay un rock cada vez más argentino, hasta llegar al panorama actual, en el que ya se habla de rock barrial o *chabón*, todo un argentinismo que sería incomprensible para el público rockero de otras partes del mundo, exceptuando tal vez para el de algunos países latinoamericanos muy informados sobre lo que sucede con la música argentina (Polimeni: 2001).

En síntesis, hay una historia del rock *en la Argentina* y, articulada a ésta, una historia del rock *de la Argentina*. Es decir, por un lado una recepción continuada y fecunda, como ha podido comprobarse cada vez que los Rolling Stones, U2, los Ramones o Iggy Pop han hecho temblar estadios porteños. A su vez, músicos argentinos vienen expresando desde hace muchos años la

necesidad de componer y ejecutar un rock de sabor local; esto es, la necesidad de establecer una suerte de subgénero: el rock argentino. Fíjense si habrá sido importante este segundo nivel de la producción de rock, que hoy celebramos los 40 años del primer tema del género compuesto y escrito por argentinos. Y esta celebración tiene sin duda más importancia que los 40 años de *Love me do*, el primer éxito de los Beatles de 1962. Allá por 2002, sólo un par de notas en periódicos rememoraron la fecha, mientras que el rock argentino no se cansa de celebrarse a sí mismo. La historicidad del rock argentino es la clave de su identidad. Parece un sofisma, pero no lo es: a más historia, mayor calidad identitaria, por decirlo de algún modo. En el fondo, todos reconocen que el rock argentino ganó por cansancio. Hasta los tangueros más intransigentes parecen decir: «Bueno, está bien, que exista un rock nacional». Y devolviendo cordialidades, el rock hoy mira al tango y al folklore con más interés que antes.

### Avatares de una identidad

La entrada y el posterior desarrollo del rock en la Argentina es un tema vasto y a la vez muy preciso. Vasto porque hay un arco histórico de cuatro décadas, si consideramos el simple *Rebelde* de los Beatniks como hito inaugural del movimiento. Pero acotado porque hablar de rock es focalizar una zona de la cultura musical argentina excluyente, que nace y crece como diferencia, a contrapelo de casi todo: del gusto institucionalizado por las políticas culturales; de lo que se considera bueno o malo en música; de las normativas de los géneros y, sobre todo, de la propia industria cultural, que en un principio considera poco redituable grabar y distribuir un rock *en castellano*. Hay cierta ironía en todo esto: el rock se afirma en oposición a la música de los padres —los géneros cristalizados que, como hemos visto, son vectores de nacionalidad—, pero a la vez buscará integrarse a la cultura nacional.

Por lo tanto, en un comienzo, el rock argentino es universalista y nacionalista a la vez. No quiere ser parte de las identidades

oficializadas, pero se preocupa porque se lo considere argentino a partir del idioma; y, de ser posible, tan argentino como los géneros tradicionales. De cualquier modo, la búsqueda de una identidad local nunca estará por encima del deseo de consolidar una cultura joven disidente: el rock articula identidades horizontales, y por lo tanto se postula para ser la voz de una generación, no de un país o una región. Digamos que el rock nunca se propondrá expresar al argentino «promedio» ni ser bandera nacional. Cuando sea manipulado en ese sentido —en tiempo de Malvinas— quedarán expuestas sus peores contradicciones.

Tampoco hay, creo, una exploración crítica del pasado popular nacional, como sí sucede con el tropicalismo en Brasil, que mezclará el samba con la psicodelia con gran agudeza. En ese sentido, digo que el rock es, al menos en sus primeras dos décadas de vida, excluyente: su identidad se define más y mejor por todo aquello que no es, por aquello que rechaza o contrapone, al menos en un nivel consciente (la política del rock), ya que el folklore y el tango han modelado la subjetividad de la generación que empieza a cantar en los 60. (Sabemos que las peñas folklóricas y los recuerdos familiares del tango influyen a los pioneros del rock argentino, pero esto será plenamente reconocido mucho más tarde, una vez calmadas las aguas de la cultura en disputa.)

Al hablar de los comienzos del rock en la Argentina, enseguida repetimos el itinerario urbano que va de la Cueva a la Perla del Once y que transitan Tanguito, Moris, Pipo Lernoud y Litto Nebbia, entre otros (Kreimer-Polimeni: 2006). Todo género de música popular tiene un mito de origen de coordenadas urbanas. El jazz nace en Nueva Orleans, donde se mezclan diversas corrientes negras y blancas. El samba baja de los morros de Río en los días de carnaval. El tango brota en la esquina de Suárez y Necochea. Pero ese itinerario poblado de anécdotas sólo adquiere espesor histórico si se lo contextualiza y pone en perspectiva. Si se lo relaciona, en nuestro caso, con las *razzias* del comisario Margaride, los códigos de la nocturnidad y la prohibición de *Bomarzo*. Con aquellos dos minutos robados a la película *Blow Up* y la censura de *Nanina*, la novela de Germán García. O con las presiones para que los muchachos de cabellos largos entren en

razones y poden sus melenas de una buena vez; y si no entran en razones, están preparadas las tijeras y máquinas de pelar en las comisarías. Todo eso también formará parte de «la década prodigiosa», marcando así un escenario de tensiones político-culturales (Pujol: 2002). Con esto quiero decir que la música pop o beat de aquel tiempo se hace un lugar en la cultura argentina a los codazos y venciendo toda clase de resistencia. La recompensa por tanto tesón será la emergencia de un zona de rock. Zona acotada y un poco lunática, pero a la vez de fuerte proyección cultural.

Por lo pronto, la zona de rock se asienta sobre una serie de impugnaciones: contra la escuela como extensión de la educación patriótica («Ayer nomás»); contra el mundo dado e impermeable al cambio («La balsa»); contra la moral sexual burguesa («Muchacha ojos de papel» y más tarde «Catalina Bahía»); contra la metodología del accionar policial («Blues de la amenaza nocturna», «Apremios ilegales» y «Botas locas»), y así sucesivamente. Todas estas canciones comparten un mismo espíritu rebelde. No es casual que el primer tema escrito en castellano se llame «Rebelde». Lo compone Moris en 1966 y será, no obstante sus muy modestas cifras de ventas, la expresión generacional más definida: «Rebelde me llama la gente/ rebelde es mi corazón/ soy libre y quieren hacerme/ esclavo de una tradición...»

Ese verso final —«quieren hacerme esclavo de una tradición»— es sintomático de la nueva identidad en construcción. Esa tradición a la que hace referencia la canción es la de los adultos. Con ellos —y en ellos— están los valores del ayer que se resisten a morir, como bien lo expresará Charly García en «A los jóvenes de ayer», la canción de Serú Girán. El rock es iconoclasta porque arremete contra el tótem de la tradición, ese remanente de pasado argentino. Hoy nadie diría algo así. Hoy la tradición es percibida como alimento cultural, nunca como prisión. Desde que Andrés Calamaro colabora con Mariano Mores, Charly produce un disco de la Negra Sosa y Fito Páez comparte escenarios con Liliana Herrero, hay una buena parte del género que busca renovarse mediante el diálogo con diversas tradiciones. En síntesis, hoy se habla con el pasado nacional; en tiempos de Billy

Bond y la Pesada —por dar un ejemplo bien irreverente, bien *rockero*— no había mucho margen para el diálogo. En aquellos años, y más allá de casos aislados de «apertura» y conciliación, la tradición sólo podía subir a escena con los atuendos de la parodia (recordemos la versión de la «Marcha de San Lorenzo», bastante antes de que Charly revise el Himno Nacional Argentino).

Volviendo a los 60, hay un dato que no puede pasar inadvertido. «Rebelde» y luego «La balsa» son canciones de música pop en castellano. ¿Por qué se piensa un rock en castellano? ¿Qué razones impulsan a un grupo de adolescentes a escribir canciones en su idioma, pero manteniendo las referencias extranjeras en el plano de la música, más allá de algún bombo legüero, algún aerófono del noroeste o un esporádico par de bandoneones? Prospera la idea de que sólo mediante una letra en la lengua «propia» se logrará una identidad cultural diferenciada, sin que por ello se deserte de la juventud como categoría global. Si observamos el panorama internacional de la música joven no encontraremos muchos casos de nacionalización poética del rock. Aún se dice por ahí: al rock hay que interpretarlo en inglés, como si hubiera un nexo necesario entre el fraseo del rock y la prosodia de la lengua inglesa. Una vez más, la Argentina aparece como excepción a toda regla.

En un comienzo se prueba con el inglés. Tanto los uruguayos Shakers como los grupos previos a Manal y Almendra cantan en inglés, muchas veces por fonética. Los Gatos lo harán en castellano prácticamente desde el comienzo, pero la verdad es que no se los considerará muy rockeros: aún flotan en la zona dudosa de la «música joven». Recuerda Litto Nebbia: «Las canciones extranjeras que grabábamos tenían una letra castellana hecha por la editorial que maneja los derechos. A mí no me gustaban las letras, no sólo porque no tenía sentido lo que decían, sino porque no encajaban bien con la síncopa de las notas musicales» (Kreimer-Polimeni: 2006). Respecto a este problema, le cuenta Spinetta a Juan Carlos Diez: «Una de las premisas de Almendra, o del conjunto en el que se gestó Almendra, era cantar temas en inglés también, y dentro del repertorio de canciones que teníamos armado, había algunas canciones más que eran en inglés. Porque

hasta ese momento cantar en ese idioma era una forma de mantener lo nuestro en un estado *underground*, por decirlo así. Lo otro era el Club del Clan, basura pura. Entonces una forma de conservar una especie de estadio de calidad era cantar en el idioma de los Beatles y de los grupos que tenían esa onda» (Diez: 2006).

Esta cita es interesante, porque nos ayuda a entender el significado del rock en esos años («mantener lo nuestro en un estado *underground*», dice Spinetta) y las estrategias de diferenciación puestas en prácticas. La música es bien distinta al tango y al folklore —pero también al rock and roll de los 50—, ya que recibe la poderosa influencia de los Beatles. El problema está en la letra. En esa misma entrevista, Spinetta reconoce luego la influencia de la operita *María de Buenos Aires* de Piazzolla y Ferrer. Yo agregaría también el impacto de la Nueva Canción Argentina que se interpreta en el Di Tella —ámbito frecuentado por Almendra— y en los cafés concerts. Es decir, se descubren otros usos musicales de la lengua, otra poesía de canción. Con todo esto, y a partir de una necesidad de marcar territorio propio dentro del campo simbólico de la canción argentina, el rock empieza a escribirse en castellano. Y desde entonces no se dejará de hacerlo. Exceptuando algún tema de Sumo —Luca Prodan estudia en Londres— o algún *cover* de pop inglés a cargo de Charly García, no hay rock argentino por fuera del idioma español, por la sencilla razón de que, a diferencia de lo que sucede en otros países, el rock se vuelve argentino a través de la letra.

Entre fines de los 60 y hasta 1975, con la separación de Sui Generis, tenemos el prolífico período contracultural del rock argentino, al que Miguel Grinberg llama «el Ciclo II de la música urbana» (Grinberg: 1977). De esos años es el manifiesto de Spinetta, un texto que fija posición, una suerte de base ideológica del rock. Allí Spinetta define al rock como instinto de poder transformador, «adjunto a la condición de vida que debemos modificar». Ya no hay una música joven indistinta. Ya no hay mezclas al estilo Los Gatos y la divisoria entre grupos «comerciales» y «artísticos» resulta, al menos para los segundos, decisiva. Cuando en 1971 se reúnen 50.000 personas en el Velódromo —B. A. Rock II— nadie duda de que el efecto Woodstock ha llegado,

modestamente, al Río de la Plata (Fernández Bitar: 1997). No es el primer festival del género —en 1969 se organiza el Festival PinAp de Música Beat y Pop en el Anfiteatro Municipal—, pero sí es el primero verdaderamente masivo, que refuerza el término rock como categoría cultural. Cuatro años después, Sui Generis se despide en el Luna Park con dos funciones repletas. En esos años, el rock argentino pule sus formas, adopta la ambición instrumental del rock progresivo —hay que tocar bien; ya no alcanza con tocar sinceramente— y desarrolla lo que podríamos llamar una red de contención, una verdadera trama social, formada por audiciones de radio, prácticas aledañas o emparentadas con los recitales (son los años intensos de las artesanías y una mayor osadía en el vestir) y algunas revistas «del palo».

Estas últimas —*Pelo*, *Mordisco*, *Algún día* y más tarde *Expreso Imaginario*— apuntalan una legítima cultura rock en la Argentina, estableciendo eso que Ochoa llama «marco valorativo del género». En ese sentido, *Pelo* es fundamental, ya que, a diferencia de su predecesora *PinAp*, juzga con dureza todo aquello que pretende pasar por rock sin serlo. Esta preocupación ontológica sobre la música —un *ser o no ser* que curiosamente se da en el rock con tanto fervor como supo darse una generación antes en el tango— se extiende a un temario más amplio, un mapa cultural poblado por poetas simbolistas y surrealistas, novelas de vanguardia, cine de autor poco difundido, *ismos* del arte moderno, religiones «alternativas», notas de ecología, etc.

La discografía del período no es extensa, pero tiene su peso específico, y se produce en sellos de alcance nacional, como Music Hall, Microfón y RCA. Quiero resaltar con esto que el rock no crece sólo a partir de sellos independientes, como el pionero Mandioca de Jorge Alvarez, si bien el acceso a la grabación y edición seguirá siendo bastante restringido y los sellos grandes no harán muchas apuestas a favor de lo nuevo. Como sea, al promediar los 70 tenemos una discográfica destinada a ser canónica. Pensemos en *Artaud* de Pescado Rabioso, *Pappo's blues vol. 3* de Pappo, *Cristo Rock* de Raúl Porchetto, *Pequeñas anécdotas de las instituciones* de Sui Generis, *León Gieco* de León Gieco, *Muerte en la catedral* y *Melopea* de Litto Nebbia, *Color Humano* de Color Humano, *Siesta*

de Aquellarre y *Durazno sangrando* de Invisible, entre lo más destacado. En síntesis, el rock argentino ya tiene un perfil muy definido —digamos: una identidad como género y una significación dentro de la cultura argentina—, aunque sus dimensiones sigan siendo muy comedidas. Es musicalmente combativo, como si trasladara al campo estético las tensiones políticas de aquellos años. Pero como las voces rock o pop pueden prestarse a confusión en un tiempo en el que se buscan certidumbres, se impone la expresión *música progresiva*, una adaptación de la categoría *progressive rock*, aunque el gambito del sustantivo tiene alguna importancia.

Convengamos que *música progresiva* es una denominación muy voraz. Refiere al futuro, ya no del rock como género musical, sino de la cultura en su conjunto. La música progresiva terminará siendo una ventana a la mejor música; más un modo de escuchar que un modo de producir. Por ejemplo, Piazzolla y Yupanqui pertenecen a una misma familia de músicos intransigentes, y quizá se los pueda considerar padres o abuelos «progresivos», en el trazado de genealogías que propone el rock de los 70. Algo parecido sucederá con la música brasileña, que por entonces empieza a ser conocida más allá de la bossa nova.

Cuando en marzo del 76 la Junta Militar golpea el orden institucional, el rock seguirá su curso sin mermar demasiado su caudal, aunque algunos grupos sufran directamente la represión (Alas se disuelve y algunos de sus integrantes emigran; otro tanto sucede con Crucis) y la cultura rock en su conjunto sea fuertemente hostigada por la dictadura de Videla y compañía. En realidad, las condiciones difíciles —problemas para alquilar salas, poca llegada al disco, restricciones en los medios, *razzias* policiales, etc.— lejos de desanimar al movimiento terminan dándole una insólita templanza, a la vez que cierta capacidad de adaptación para la supervivencia, en medio de lo que se dará en llamar una cultura del miedo. Aquellos aspectos que tal vez resultaban un tanto excéntricos para los sectores más politizados de la juventud de los 70 —resabios de un nacionalismo que parecía haber cambiado súbitamente de la derecha a la izquierda—, ahora serán vistos de otro modo. Como dice Pablo Alabarces, «si cada sector o grupo arma sus estrategias de supervivencia, la juventud se da

la suya: transfiere hacia el rock la representatividad que había sido derrotada, o que nunca había sido conferida» (Alabarces: 1993).

El rock se convierte, en los largos años de la dictadura, en una suerte de refugio de la disidencia, de gran almacén secreto de todo aquello que, desde una actitud más defensiva que ofensiva, se opone a los valores que busca impartir la dictadura. Podría decirse que el rock madura políticamente de modo un tanto repentino, por rigor de la situación, en la afirmación de un *nosotros* capaz de repeler el influjo del discurso dictatorial (Vila: 1985). De música progresiva a rock nacional, la cultura joven ya no será sólo el territorio de los hippies que quieren cambiar el mundo con canciones. Entre la represión «cotidiana» de los tiempos de Onganía y la represión política del Proceso Militar se produce un *crescendo* autoritario en el país —apenas suspendido por la primavera política del 73— que no frustra la experiencia del rock, sino más bien la reafirma.

De todos modos, el rock mantiene en todos esos años cierta distancia con los movimientos políticos. Distancia que antes del 76 es objetada, y que a partir de ese año será plenamente comprendida, ya que cualquier identidad social y política estará prohibida o replegada. Quizá la música no crezca mucho en términos cuantitativos —sólo a partir de 1981 se observa un aumento de la actividad—, pero el significado contracultural de los recitales, los discos y las publicaciones específicas se potencia notablemente (Pujol: 2005).

Como género musical, el rock se diversifica, pero sin llegar a la dispersión de estilos o tendencias de los años venideros. Bajo la identidad del rock argentino, en plena mudanza hacia el epíteto *nacional*, conviven León Gieco, Spinetta-Jade, los grupos de Charly García —primero *La Máquina de Hacer Pájaros* y luego, con más repercusión, Serú Girán—, Riff, Nito Mestre y Los Desconocidos de Siempre y Raúl Porchetto. En la primera mitad de los 80 nacerán Virus, Los Abuelos de la Nada y Punch —estos dos últimos con Miguel Abuelo y Miguel Cantilo que vuelven del exilio—, regresará al ruedo Litto Nebbia después de su período mexicano, se afirmará Patricio Rey y los Redonditos de Ricota —un grupo *underground* platense que tendrá una

proyección extraordinaria al promediar los 80—, despuntará la tendencia paródica de Los Twist y Viuda e Hijas de Roque Enroll y la llamada Trova Rosarina renovará el lenguaje de la canción.

Pero este crecimiento exponencial no está totalmente desvinculado de los años de la dictadura. 1982 es el año de la guerra de Malvinas y el comienzo del fin del Proceso militar. Y entonces algo muy extraño sucede con el rock: es convocado a la radio, después de haberla frecuentado en los extremos de la franja horaria y con cuentagotas. De pronto, prohibida la difusión de música «en inglés», hay rock nacional a toda hora y en todo el dial. La música progresiva ya no existe más: ahora todo es *rock nacional*. EMI produce los primeros y muy exitosos discos de Juan Carlos Baglietto —conocido en Buenos Aires desde 1981 como punta de lanza de la Trova Rosarina— y se organizan las agencias de músicos. El nombre de Daniel Grinbank empieza a sonar tan fuerte como los de los músicos que representa. La producción discográfica crece geométricamente: a pocos meses del regreso de la democracia se editan más de 80 LPs (Fernandez Bitar: 1997), y pronto vendrán las exportaciones de músicos y músicas a México y otros destinos latinoamericanos.

En otras palabras, el escenario post-Malvinas, tan caótico y a la vez esperanzado para la política, resultará económicamente productivo para el rock, que dejará de ser el idiota de la familia para convertirse en el hijo pródigo. Exceptuando el fenómeno de los Redondos —un fenómeno en gran medida sostenido en la vieja ética de la contracultura—, nuevos y viejos músicos argentinos se convierten en estrellas pop, y se comportan en consecuencia. Se amoldan a los tiempos, que son los tiempos impartidos en el mundo por la irónica new wave, dicho sea de paso, ya que el corte punk en la Argentina ha sido poco profundo: Los Violadores están casi solos en el estilo, hasta la aparición de Ataque 77 en 1987. La naciente new wave prolifera en clave argentina, adoptando rápidamente los nuevos códigos de la ironía, la burla y la parodia. A grandes rasgos, la *popización* —feo neologismo, pero de dificultoso reemplazo— vuelve al rock nacional «divertido» y, en muchos casos,ailable. Esto supone un cambio brusco en el marco de valoración del género, como anticipadamente lo expone

Charly García en *Clics modernos*, un disco seminal que después de un frío recibimiento se convertirá en pieza canónica en la «modernización» del rock argentino.

Es evidente que lo que en los 80 se considera bueno no lo hubiera sido en tiempos de *Artaud*. Es atendible que sea así; lo que sorprende es la fugacidad del marco de validación. Si bien hay trayectorias personales menos atentas a las fluctuaciones del gusto masivo —la del propio Spinetta, sin ir más lejos, que nunca llegará al grado popular de la disco, ni aún de una música que se pueda tararear sencillamente—, no puede negarse que el paradigma estético del rock ha cambiado de un modo más veloz de lo que los propios actores culturales están dispuestos a reconocer. Esta aceleración del cambio, que para los más optimistas actualiza definitivamente al rock argentino respecto a sus padres putativos internacionales, vuelve a plantear el dilema identitario. Este dilema se puede resumir en una pregunta: ¿Puede seguir siendo símbolo de rebeldía una música que funciona de manera tan acediada con la industria cultural?

La verdad es que poco queda de aquellas fogatas rebeldes de principio de los 70. Curiosamente, el rock de los 80 y parte de los 90 se asemeja bastante a la música pop de principios de los 60, cuando la contracultura aún no era el plano de referencia del rock y proliferaba la imagen de una juventud despreocupada y hedonista. Integrado a la nomenclatura de la música que se produce y vende, el rock se vuelve música masiva en el momento más crítico de su identidad ideológica.

Sin embargo, una respuesta negativa a la pregunta por el carácter rebelde del rock pasaría por alto la capacidad de diferenciación que el género ha sabido desarrollar a lo largo de los años. Por ejemplo, a fines de los 80, la antinomia Soda Stereo-Redondos indica la existencia de fuertes tensiones estéticas dentro de un movimiento cuyas partes tienden a desprenderse de un colectivo. Es tiempo de tribus urbanas, cada una de ellas con un programa musical intransigente. Quiero decir que, si bien lejos de los tiempos malditos del género —aunque siempre habrá una escena subterránea seguida por los entendidos—, el rock argentino no pierde en los tramos finales del siglo XX su deseo de

diferenciación. Es decir, sigue habiendo una jerarquía entre semejanza y diferencia sonora. Pero esta jerarquía empieza a funcionar dentro del género, ya que el resto de la sociedad deja de percibirlo en términos antagónicos.

Se ha ido la dictadura, y con ella muchos prejuicios y rasgos autoritarios que habían hostigado al rock desde sus inicios. Si bien hay diferencias de grado que no pueden ignorarse, la situación «social» del rock en la Argentina no se diferencia demasiado de la del rock internacional. Al perder su carácter revulsivo, al ya no ser culturalmente irreductible, el rock deja de molestar, no irrita, no polariza a padres y a hijos, no es desterrado de las escuelas, no tiene ya tantos problemas con las instituciones. Se lo escucha por radios de FM —Rock & Pop será la más escuchada—, se lo contempla en la señal de MTV latina que transmite desde Miami y se lo obtiene fácilmente en cualquier tienda de discos, siempre exhibido en lugares privilegiados. En el primer semestre de 1987, Miguel Mateos, Gustavo Cerati, Charly García y Fito Páez encabezan la nómina de músicos argentinos mejor remunerados del país, según las facturaciones de SADAIC (Berti: 1989).

Es cierto que habrá nuevos conflictos en torno al rock, como el de la violencia y la inseguridad, tal como se vio de modo trágico en Cromagnon. Pero no es tanto la comunidad del rock como la situación general de la juventud lo que está en el centro de atención. Por lo demás, la aceptación social del rock parece irreversible. Les recuerdo que el homenaje a los 40 años de rock argentino de Lito Vitale está auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Finalmente, el rock comparte con el tango y el folclore las carteleras de las políticas oficiales.

### Cultura barrial y cultura satelital

Todo esto generará una nueva pregunta por la identidad. Ya no se tratará de justificar una nacionalidad: eso está probado hace tiempo, al amparo de la lengua y cierta tradición de gestos rebeldes. Tampoco se buscará medir la popularidad y el impacto social de la música joven: de que el rock argentino está en todas partes

no hay dudas. Ahora el asunto va por otros carriles. En principio, está la cuestión de mantener una cierta visión *rocker* del mundo. En cientos de grupos que aún no han llegado a los medios, se defiende la ideología de la autenticidad: saber desarrollar capacidades que permitan operar de modo independiente; mantener la soberanía sobre la obra y sus modos de circulación; componer y tocar una música que esté en sintonía con las noticias menos difundidas del rock mundial. Una mayor accesibilidad a la información y a la tecnología inciden positivamente en estas búsquedas, que se sitúan en un punto virtual entre el garage y el satélite. En ese sentido, sigue habiendo en el mapa del rock núcleos de intransigencia, zonas que podríamos llamar de avanzada, más propicias a la experimentación sonora —generalmente asistida por recursos electrónicos— y a la cita de materiales específicos que a los mandatos del gusto masivo. El término *independiente* tiene un renovado peso, y funciona casi como una categoría estética.

Por otro lado, con posiciones que nada tienen que ver con posturas exquisitas y búsquedas refinadas, se ha formado una escena de *rock chabón*. Acá valen las letras de inspiración barrial, con giros del habla popular y un discurso musical de rango más bien limitado. Se trata de una línea naturalista de representación, quizá derivada —si buscamos genealogía— de aquel primer realismo urbano de Manal. Pero el público de estas expresiones que se sitúan a sí mismas en la vereda de enfrente de Babasónicos y otros grupos más refinados, ya no se recluta entre la juventud de clase media que veía en el rock un programa de vida alternativa. A cuatro décadas de su nacimiento, el rock en la Argentina empieza a reconocerse en los sectores populares. Podríamos decir que hay una «proletarización» de la cultura del rock.

Ciertamente, siempre hubo un sector popular en el territorio de la cultura joven. Recordemos el caso de Riff y su público, conformado por miembros o hijos de miembros de las clases obreras. Entre fines de los 70 y buena parte de los 80, Riff y los grupos «metaleros» reclutaban su público fiel entre desocupados o excluidos de la economía industrial desmantelada (Alabarces: 1993). Se trataba de un público bien diferente al de Serú Girán,

dato social que permite poner en otra perspectiva las diatribas de Pappo contra Charly y las «internas» del rock nacional, poco antes que una fragmentación mayor lo dispersara en tribus generalmente irreconciliables. Sin embargo, la división sociológica nunca fue tan marcada como ahora. Todavía en tiempos de la antinomia Soda Stereo-Redondos el rock jugaba su juego entre jóvenes de clase media: ese era el centro de la escena.

Una primera lectura del fenómeno nos remite a los efectos devastadores de las políticas neoliberales de los 90. Así como muchos jóvenes han buscado la redención social mediante la cumbia villera y las promesas de la televisión, otros han encontrado en los estilos más «duros» y directos del género rockero un poderoso atractivo. Tanto los Redondos en el plano local como los Rolling Stones en el internacional significan modelos o estímulos poderosos. Lo mismo puede decirse de Divididos, Bersuit Vergarabat y Los Piojos, así como de las escenas más acotadas del rock metálico y el punk. Con todos esos ingredientes, de la gran olla popular de la música joven nace la categoría *rock chabón* (Semán: 2005). Esta ya tiene sus héroes y mártires —Callejeros y los chicos de Cromagnón—, sus prácticas específicas y su jerga característica, de la que emerge con claridad y contundencia la expresión *aguante*, y lógicamente, sus detractores, como el periodista Sergio Marchi, los músicos Fito Páez y Luis Alberto Spinetta y otros observadores que, no sin algo de razón, evalúan el fenómeno del rock chabón en términos muy críticos, diríase adornianos (Marchi: 2005).

Si a lo largo de su historia el rock nacional mostró escaso interés por el fútbol —su imperativo disciplinario y su moral del rendimiento físico no eran precisamente simpáticos para los rockeros—, ahora el rock chabón comparte la algarabía del deporte nacional y su retórica de hinchada y hasta de barra brava, si bien es cierto que sin las complicidades políticas y mafiosas que han degradado al fútbol. Pero quizá lo más curioso del rock chabón sea su nacionalismo popular, algo verdaderamente impensable en otras épocas. Por ejemplo, la presencia de banderas argentinas, así como una apelación más o menos directa al imaginario del tango y del folklore, sitúan al rock allí donde antes

estaban, con pretensión hegemónica, los géneros tradicionales. Esos que, según vimos al principio de estos apuntes, se enarbolaron como banderas de identidad cultural de los argentinos. Finalmente, el tiempo ha legitimado al rock en términos nacionales, pero sumándole una tensión social tan novedosa como crítica es hoy la situación de la Argentina.

---

## Citas y referencias

---

- ALABARCES, PABLO (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires.
- ATTALI, JACQUES (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI editores, México.
- BARICCO, ALESSANDRO (1999). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid.
- BERTI, EDUARDO (1989). *Rockología. Documentos de los 80*, AC Editores, Buenos Aires.
- BOURDIEU, PIERRE (1989). *Sociología y cultura*, Grijalbo, México.
- BUCKLEY, DAVIS (2001). *David Bowie. Una extraña fascinación*, Ediciones B, Barcelona.
- BURGUES, ANTHONY (1985). «La cultura punk», *La Razón*, Buenos Aires, 23 de junio.
- CASULLO, NICOLÁS (1989). *El debate modernidad-posmodernidad*, Puntosur, Buenos Aires.
- CAZANEUVE, JEAN (1978). *La sociedad de la ubicuidad*, Barcelona, Gustavo Gilli.

- CERVERA, RAFFA (1993). «Las uvas de la ira norteamericana». *Historia del rock*, La Nación, Buenos Aires.
- CHASTEEN, JOHN CHARLES (2004). *National Rhythms, African roots*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- CLEAVER, ELDRIDGE (1969). *Alma encadenada*, Siglo XXI Editores, México.
- CLELLON HOLMES, JOHN (2003). «El hipster: Rebelde de la Generación Beat». En: MIGUEL GRINBERG: *Beat days. Visiones para jóvenes incorregibles*, Galerna-Mutantia, Buenos Aires.
- COBAIN, KURT (2002). *Diarios*, Reservoir Books, Mondadori, Barcelona.
- COHN, NIK (1973). *Awopbopaloobop Alopbamboom. Una historia de la música pop*, Madrid, Nostromo.
- CROSS, CHARLES (2005). *Heavier than heaven. Kurt Cobain, la biografía*, DeBolsillo, Sudamericana.
- DAVIS, STEPHEN (2002). *Rolling Stones. Los viejos dioses nunca mueren*, Ma non troppo, Robin Book, Barcelona.
- DE ALENCAR PINTO, GUILHERME (2005). «Alrededor del reloj». *TodaVia*, Osde, Buenos Aires, Número 10.
- DESCHAMPS, STÉPHANE (2001). «Björk. La razón de mi vida». *Los Inrockuptibles*, Buenos Aires, año 6, número 59, septiembre.
- DIEDERISCHEN, DIEDRICH (2005). *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, Interzona, Buenos Aires.
- DIEZ, JUAN CARLOS (2006). *Martropía. Conversaciones con Spinetta*, Aguilar, Buenos Aires.
- DIMERY, ROBERT (2005). *1001 discos que hay que escuchar antes de morir*, Mondadori, Barcelona.
- DYLAN, BOB (1975). *Escritos, canciones y dibujos*. Tomos 1 y 2, Editorial Aguilera, Ediciones Castilla, Madrid (traducción de Carlos Alvarez).
- DYLAN, BOB (2005). *Chronicles. Volume One*, Simon & Schuster, New York.
- ECO, UMBERTO (1994). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- ENGELHARDT, TOM (1997). *El fin de la cultura de la victoria*, Paidós, Barcelona.
- FERNÁNDEZ ABEL, JOSÉ LUIS (1993). «Angeles caídos, paisajes nocturnos». *La Historia del rock*, La Nación, Buenos Aires.

- FERNANDEZ BITAR, MARCELO (1997). *Historia del rock en Argentina*, Distal, Buenos Aires.
- FISCHERMAN, DIEGO (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Buenos Aires.
- FRICKE, DAVID (1990). «Leiber & Stoller». *Rolling Stone*, New York, abril 19<sup>th</sup>, 1990
- (2002) «Nirvana». *Nirvana*, Geffen-Universal.
- FRITH, SIMON (1983). *Sound Effects: Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*, Constable, London.
- (1996) *Performing Rites. On the value of popular music*, Harvard University Press, Cambridge.
- GALBRAITH, JOHN (1969). *The affluent society*, Houghton Mifflin, Boston.
- GENDRON, BERNARD (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club*, The University of Chicago Press, Chicago.
- GILBERT, JEREMY y PEARSON, EWAN (2003). *Cultura y políticas de la música dance*, Paidós Comunicaciones, Barcelona.
- GINSBERG, ALLEN (2006). *Aullido*, Anagrama, Barcelona.
- GRINBERG, MIGUEL (1977). *La música progresiva en la Argentina (Cómo vino la mano)*, Convergencia, Buenos Aires.
- (2006): «El sabor de la eternidad». *Radar. Página 12*, Buenos Aires, 21/05/06.
- HALL, STUART y WHANNEL, PADDY (1964). *The Popular Arts*, London, Hutchinson Educational.
- HEBDIGE, DICK (1979). *Subculture. The meaning of style*, Methuen, London.
- HEINEMAN, ALAN. «The state of rock: a symposium». *Down Beat*, Chicago, January 1970.
- HENRY, TRICIA (1984). «Punk and avant garde Art». *Journal of Popular Culture*, Bowling Green, vol 17, Number 4, september.
- HOBSBAWM, ERIC (1982). *Industria e imperio*, Madrid, Ariel.
- (1993) *The jazz scene*, Pantheon Book, New York.
- (1995) *Historia del siglo XX*, Crítica, Madrid.
- JAMESON, FREDRIC (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires.
- JULIA, IGNACIO (1993). «Punk rock: no al futuro». *Historia del rock*, La Nación, Buenos Aires.

- (1997) *Geografía del rock*, La Máscara, Valencia.
- KAISER, ROLF-ULRICH (1973). *El mundo de la música pop*, Barral Editores, Barcelona.
- KEROUAC, JACK (1983). *En el camino*, Bruguera, Madrid.
- KOHL, PAUL (1996). «A splendid time is guaranteed for All: The Beatles as agents of Carnival». *Popular Music and Society*, Bowling Green Ohio, vol. 20.4, winter.
- KUREISHI, HANIF (1996). *Londres me mata*, Anagrama, Barcelona.
- KREIMER, JUAN CARLOS (1978). *Punk. La muerte joven*, Bruguera, Barcelona.
- KREIMER, JUAN CARLOS y CARLOS POLIMENI (2006). *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina*, Musimundo, Buenos Aires.
- KRONENBERG, MALTHUS (2005). *Diccionario de budismo zen*, Editorial Quadrata, Buenos Aires.
- KYROU, ARIEL (2006). *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*, Traficantes de sueños, Madrid.
- LARKIN, COLIN (1998). *The Encyclopedia of popular music*, Muze Uktd, London.
- LAYMARIE, ISABELLE (1996). *Du tango au reggae*, Flammarion, Paris.
- LELAND, JOHN (2005). *Hip: The History*, Harper Perennial, New York.
- LENER, MAX (1961). *Los Estados Unidos como civilización*, Fabril Editores, Buenos Aires.
- LUCIE-SMITH, EDWARD (1979). *Movimientos del arte desde 1945*, Emecé, Buenos Aires.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS (1987). *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid.
- MARCHI, SERGIO (2005). *El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona*, Le Monde Diplomatique, Buenos Aires.
- MCDONALD, IAN (1994). *Revolution in the head. The Beatles records and the sixties*, An Owl Book, New York.
- MANCHESTER, WILLIAM (1977). *Gloria y ensueño. Una historia narrativa de los Estados Unidos* (tomo 3), Grijalbo, Barcelona 1977.
- MARCUS, GREIL (1991). *Dead Elvis. A chronicle of a cultural obsession*, Harvard University Press.
- (1993) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona.

- MARCUSE, HERBERT (1971). *Eros y civilización*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- MARGULIS, MARIO (1996). *La juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Biblos.
- MARTIN, LINDA y SEGRAVE, KERRY (1988). *Anti-rock. The opposition to rock 'n roll*, Da Capo, New York.
- MARWICK, ARTHUR (1998). *The sixties*, New York, Oxford University Press.
- MCDONOUGH, JOHN. «Tony Bennett. Survival by song». *Down Beat*, Chicago, october 2006.
- MCNALLY, DENNIS. *Jack Kerouac*, Paidós, Barcelona.
- MCNEILL, L. y MCGAIN, G. (1996). *Please kill me: The uncensored oral history of punk*, Grove Press, New York.
- MILES, BARRY (2000): *Paul McCartney. Hace muchos años*, Emecé, Buenos Aires.
- (2004) *Frank Zappa. A biography*, Grove Press, New York.
- NEGUS, KEITH (1996). *Popular music in theory. An introduction*, Middle-town, Wesleyan University Press.
- NICHOLSON, STUART (1998). *Jazz Rock. A history*, Shirmer Books, New York.
- NORMAN, PHILIP (1981). *Gritad! Beatles! La verdadera historia del legendario grupo*, Ultramar, Madrid.
- NUTTAL JEFF (1974). *Las culturas de posguerra*, Martínez Roca, Madrid.
- O'HARA, C. (1995). *The philosophy of punk. More than noise*, AK Press, San Francisco.
- OCHOA, ANA MARÍA (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*, Norma, Buenos Aires.
- OLIVER, PAUL (1982). «Blues de ojos azules. El impacto del blues en la cultura popular europea». Bigsby, C.W.E. *Examen de la cultura popular*, FCE, México.
- PALMER, BRYAN D. (2000). *Cultures of darkness*, Monthly Review Press, New York.
- PASSERINI, LUISA (1996). «La juventud, metáfora del cambio social».
- LEVI, GIOVANNI Y SCHMITT, JEAN: *Historia de los jóvenes*, II, Tarus, Madrid.

- PICHASKE, DAVID (1989). *A generation in motion. Popular Music and Culture in the Sixties*, Granite Fallas, Ellis Press.
- PIVANO, FERNANDA (1975). *Beat, hippie, yippie*, Ediciones Júcar, Madrid.
- POLIMENI, CARLOS (2001). *Bailando sobre los escombros. Historia crítica del rock latinoamericano*, Editorial Biblios, Buenos Aires.
- PUJOL, SERGIO A. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires.
- (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación*, Emecé, Buenos Aires.
- REGEV, MOTTI (2002). «The pop-rockization of popular music» (Hesmondhalgh, D/ Negus, K.: *Popular Music Studies*, Arnold, London).
- REGUILLO CRUZ, ROSSANA (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Norma, Buenos Aires.
- ROBERT, RICHARD (2004). Björk. La voz interior«. *Los Inrockuptibles*, Buenos Aires, año 9, número 83, septiembre.
- ROCKWELL, JOHN (1997). *All American Music*, Da Capo Pres, New York.
- RODRIGUEZ, ESTEBAN (2006). *Grado 0. La cultura rock: entre la rebelión y el espectáculo*. Mimeo.
- ROLLING STONE (2004). *500 discos de todos los tiempos*. Edición especial de colección, Buenos Aires, abril.
- (2005) *500 mejores canciones de todos los tiempos*. Edición especial de colección, Buenos Aires, abril.
- (2006) *Expedientes RS. 30 años de punk*, Buenos Aires, Año 9, número 98.
- ROSZAK, THEODORE (1981). *El nacimiento de una contracultura*, Kairós, Barcelona.
- SCADUTO, ANTHONY (1983). *La biografía de Bob Dylan*, Ediciones Júcar, Madrid.
- SCHAFFNER, NICHOLAS (2005). *La Odisea de Pink Floyd*, Ma non troppo, Robin Book, Barcelona.
- SCHEURER, TIMOTHY E. (1996). «The Beatles, the Brill Building and the Persistence of Tin Pan Alley in the Age of Rock». *Popular Music and Society*, Bowling Green Ohio, vol. 20.4, winter.

- SCHMITT, UWE (1993). «Una Nación por tres días. Sonido y delirio en Woodstock». Shultz, Uwe: *La fiesta*, Alianza Editorial, Madrid.
- SEMAN, PABLO (2005). «Vida, apogeo y tormentos del rock chabón». *Pensamiento de los Confines*, FCE, Buenos Aires, Número 17, diciembre.
- SHEVORY, THOMAS (1995). «Bleached resistance: the politics of grunge». *Popular Music and Society*, Bowling Green Ohio, vol. 19.2, summer.
- SHUKER, ROY (2005). *Diccionario del rock y la música popular*, Ma non troppo, Robin Book, Barcelona.
- SOUNES, HOWARD (2001). *Down the highway. The life of Bob Dylan*, Grove Press, New York.
- SPITZ, BOB (2005) *The Beatles. The biography*, Little, Brown and Co., New York.
- SULLIVAN, HENRY W. (1996) *The Beatles with Lacan. Rock'n'roll as Requiem for the Modern Age*, Lang Highlights, New York.
- THE BEATLES (2000). *Anthology*, Chronicle Books, San Francisco
- TIME-LIFE WARNER. *La historia del rock and roll*, DVD, 10 episodios en 5 volúmenes.
- YONNET, PAUL (1988). *Juegos, modas y masas*, Grijalbo, Barcelona.
- VASSAL, JACQUES (1984). *Folksong*, Albin Michel, Paris.
- VELOSO, CAETANO (2004). *Verdad tropical*, Salamandra, Barcelona.
- VILA, PABLO (1985). «Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil» (Jalin Elizabeth: *Los nuevos movimientos sociales*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- WENNER, JANN (2000). «John Lennon en sus propias palabras» (*Rolling Stone*, Número de colección, Buenos Aires, noviembre).

---

# Índice

---

• Prólogo .....	11
• Las fuentes del grito .....	15
– <i>Hipsters</i> , beats .....	16
– Jazz y transición .....	24
– Blues y rhythm and blues .....	27
– Legado country .....	29
• Semilla de maldad .....	35
– Las bases materiales .....	35
– El rock and roll como idea .....	39
– La voz del rey .....	47
• La reinención del pop .....	53
– My generation .....	56
– Desde Liverpool .....	62
– Píntalo de negro .....	73

• <b>Contracultura</b> .....	81
– Palabra de Dylan .....	83
– Alrededor de Woodstock .....	93
– Héroe de la guitarra .....	100
• <b>Rock virtuoso</b> .....	103
– Sinfonía fantástica .....	106
– El rock como estrategia .....	111
– La luna de Pink Floyd .....	114
– El poder del riff .....	118
• <b>Corte punk</b> .....	121
– Una idea en movimiento .....	124
– Nueva ola .....	133
– ¿Rock posmoderno? .....	139
• <b>Alternativo y globalizado</b> .....	143
– Moral independiente .....	146
– Otras sonoridades .....	151
– Imágenes paganas .....	156
– Gritos del futuro .....	159
• <b>Identidad a todo volumen (Bonus track)</b> .....	161
– La irrupción del rock .....	163
– Avatares de una identidad .....	166
– Cultura barrial y cultura satelital .....	176
• <b>Citas y referencias</b> .....	181

**A**sociado a la rebeldía y el inconformismo juveniles, el rock produjo una revolución cultural cuyos efectos aún modelan buena parte de nuestra vida cotidiana. Nació en tiempo del jazz, el blues y la generación beat, y pronto se convirtió en la expresión popular de aquellas formas del espíritu contestatario. Fue la voz de una generación enfrentada a la moral sexual instituida y la segregación racial, y al calor de sus demandas barrió tabúes sociales y jerarquías artísticas a lo largo del mundo entero.

En su nuevo libro, Sergio Pujol ensaya la historia intelectual de un género considerado, en más de una oportunidad, como inculto e ignorante. En un arco que va de la transgresión corporal de Elvis a los experimentos vocales de Björk, y sin desconocer las contradicciones ideológicas del fenómeno, *Las ideas del rock* reconstruye los hilos de una historia signada por discontinuidades y rupturas, pero también por un cierto carácter inmutable, ese que convirtió a la música de los jóvenes en la voz de una discrepancia profunda.

