



UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y DE LA INFORMACIÓN

ESCUELA DE PERIODISMO

**EVOLUCIÓN Y DESARROLLO DE LA CONTRACULTURA DE LA MÚSICA
ROCK EN EL PERÍODO PSICODÉLICO Y SU EXPRESIÓN EN CHILE ENTRE
1967 Y 1973**

AUTOR:

RODRIGO ANDRÉS BURGOS CARTES

**Reportaje de Profundidad para optar al grado de Licenciado en
Comunicación Social**

Profesor Guía: Raúl Alfredo Suau Cubillos

Santiago, Chile

2002

"La música es el refugio de las almas ulceradas por la dicha..."
*"Si hubiera sucumbido a los halagos de la música, a sus llamadas , a todos los universos que ella
ha suscitado y destruido en mí, hace tiempo que, de orgullo, habría perdido la razón"*

E. M Cioran

Agradecimientos:

Agradezco a Raúl por su incondicional apoyo, por sus ganas de emprender un proyecto ciclópeo que asediase los vetustos portones del periodismo.

A Claudio y Roy, amigos con los que compartí interminables veladas de conversación fascinante y edificadora, junto con música gloriosa.

Le agradezco a nuestros próceres psicodélicos: a Sazo, Mutis, Smith, Sepúlveda, Mac-Iver, Gatti.

Gracias por insuflarme ganas de vivir aquí y ahora rescatando un legado maravilloso.

Por último, a mi madre, sólo por eso, por ser mi madre.

"Sin pasar de mi puerta puedo saber todas las cosas de la tierra. Sin mirar por la ventana puedo conocer los caminos del cielo. Cuanto más lejos viajas, menos sabes"

En memoria de George Harrison (1943-2001)

Indice

Introducción.....	5
Capítulo I	
"La Música Rock como Contracultura y la Eclosión del Rock Psicodélico"	15
-Los Tiempos están Cambiando.....	16
-La Música Eléctrica para la Mente y el Cuerpo.....	19
-El Rock como Mediación del Consumo de Drogas.....	23
-El Cuándo y Dónde de la Primera Música Psicodélica.....	26
-Nadie Conocerá el Mañana.....	28
 Capítulo II	
"La Contracultura del Rock Psicodélico y su Relación con el consumo de Drogas"	31
-Lucy in The Sky with Diamonds.....	32
-Sintetizando para Sandoz.....	33
-El Décalogo del LSD.....	37
-Aldous Huxley.....	38
-"Turn on, Tune In, Drop Out".....	40
-La Caza de Brujas se Activa.....	44
-La Ilegalización del LSD y el Mercado Negro.....	45
-Eight Miles High: Las Drogas y Su Uso en la Música Popular.....	49
-La influencia de las drogas alucinógenas en la Gestación del Rock Psicodélico.....	53
-"Todos hablan sobre el LSD": Las menciones del Rock Psicodélico al Consumo de Drogas.....	55
 Capítulo III	

"El Desarrollo del Rock Inglés como Contracultura

Psicodélica"	61
-“Esta noche, vamos todos a hacer el amor en Londres.....	62
-“P.S: Te Amo” Los Beatles salvan a Inglaterra	65
-Los Beatles y el desarrollo del rock británico	68
-Dorothy camino de OZ.....	71
-El Primer viaje	74
-La Casa del Sol Naciente.....	83
-Margaritas Psicóticas: Yarbids.....	84
-Roger el Ingeniero.....	86
-Vientos de Cambio: Eric Burdon.....	90
-Las Noches de San Francisco.....	92
El Gris Desertor: Pretty	
Things	96
-La respuesta de sus majestades satánicas: Rolling	
Stones	101
-A 2.000 años luz de casa.....	103
Mi Generación: La Subcultura Mod inglesa	110
-Los “Mods” y su Aporte al Movimiento de Música Psicodélica.....	112
-The Kinks: La Cínica Crónica de la Sociedad Británica.....	114
-Los Chicos están Bien: La Virulencia de una Los Who.....	123
-La Sonrisa de las Caras Pequeñas: La Historia de los Small Faces.....	135
-Mi amigo Jack come cubos de azúcar.....	144
-A la Deriva en el Éter: El Sueño en Technicolor del Rock Psicodélico Inglés.....	148
-El Flautista en la Puerta del Amanecer: Syd Barret, Pink Floyd y la Experiencia	
Psicodélica Absoluta	150
-La Sonrisa del Atolondrado.....	160
-Las Amapolas de Berkshire: Steve Winwood y el Grupo Traffic.....	165
-Niño de Mi Reino: Arthur Brown y su Loco Mundo.....	170
-Depresión Maníaca; Jimi Hendrix va a Londres.....	177
-Los Brumosos Anales de la Psicodelia Inglesa: Los Grandes y Desconocidos de	
1967	180
- Mírame Soy Tú: Giorgio Gomelsky y Blossom Toes.....	184
-Nosotros gustamos de la Basura: los Deviants.....	187

-Somos Normales y Queremos Nuestra Libertad: Bonzo Dog Band.....	192
-Mirando a través del ojo de una lente: Family.....	198
-Antes que el Sueño se Desvanezca: The Misunderstood.....	202
-La música experimental recoleta: El Sonido de Canterbury.....	208
-En la tierra del rosa y el gris: Caravan.....	214
La Canción del Minotauro: El Desarrollo del Folk-Rock en Inglaterra.....	218
-Temporada de Brujas: Donovan.....	220
-Los Placeres de Un Señor Feudal: Fairport Convention.....	224
-Los 5.000 Espíritus de una Cebolla: Incredible String Band.....	227
-Cuentos del Valiente Ulises: El Blues Rock Británico.....	231
-Las Ruedas de Fuego: Cream.....	233
-No Soy Supersticioso: Jeff Beck Group.....	239

Capítulo IV

"El Rock Norteamericano como Plasmación de una Contracultura Psicodélica"	243
-La Contracultura del Rock Psicodélico en los Estados Unidos.....	244
-Como una Piedra Rodante: Bob Dylan.....	248
-La Balada del Hombre Enjuto: Bob Dylan y el Nacimiento del Folk-Rock.....	251
-Los Ángeles y su Escena: Folk Rock y Eclecticismo.....	257
-Quinta Dimensión: Los Byrds.....	258
-La Experiencia Psicodélica Según los Byrds.....	261
-Cambios Pepetuos: Love.....	264
-Mañanas de Gloria: Tim Buckley.....	269
-Héroes y Villanos: Los Beach Boys y su experiencia lisérgica.....	273
-¿Te Gustan los Gusanos?.....	276
-Los Doce Sueños del Doctor Sardonicus: Spirit.....	279
-Otras Joyas de Los Angeles.....	282
-No Olvides Llevar Flores en el Pelo: La Escena Psicodélica de San Francisco....	284
-Los Iniciadores de la Orgía: Great Society.....	285
-Voluntarios de América: Jefferson Airplane.....	286
-Me Siento Cavando un Hoyo para Morir: Country Joe & The Fish.....	291
-Himno del Sol: Grateful Dead.....	295

-Las Felices Huellas: Quicksilver Messenger Service.....	298
-El Gran Circo Metafísico: Los Marginales de la Psicodelia Norteamericana.....	301
-La Muerte del Angel Negro: Velvet Underground.....	302
-El Retorno del Monstruo Magnético: Frank Zappa y sus Madres de la Invencción.....	311
-La Copia de la Máscara de la Trucha: Captain Beefheart.....	316
-Deslízate dentro de Casa: 13 th Floor Elevators.....	319
-La Parábola de La Tierra Labrable: Red Krayola.....	322
-El Jardín de los Placeres Terrenales: Las Aventuras Electrónicas de United States of America y Silver Apples.....	325
-Serenatas del Mar Turquesa: Silver Apples.....	327

Capítulo V

"LA CONTRACULTURA DEL ROCK PSICODÉLICO Y SU EXPRESIÓN EN CHILE EN EL INTERREGNO

1967-1973".....	329
-Los Bastiones en la Niebla: Vidrios Quebrados, Mac's y Aguaturbia.....	332
-Quiero Hacer Ficciones: El Beat de Los Vidrios Quebrados.....	334
-Damas y Caballeros El Hombre Caleidoscópico: Los Mac's y la alternativa barroca.....	339
-Con California como Trasfondo: Aguaturbia.....	346
-El Rock Psicodélico en Chile en el Período 1970-1973: El Desarrollo del "Andesground".....	352
-Pregón Para Iluminarse: Los Jaivas y el Indigenismo Radical.....	355
-Vamos Andando mi Amigo: Congreso y su Tierra Incógnita.....	363
-Del Volar de las Palomas: Los Blops y su Alternativa Electro-Acústica.....	369
-Estrecha a Tu Hermano: Congregación y Antonio Smith.....	375
-Post Scriptum.....	379
-Epílogo.....	380
Bibliografía.....	381

Introducción

La revisión y análisis de las manifestaciones culturales y artísticas de mayor alcance y trascendencia producidas durante el siglo veinte, arroja dentro de sus resultados y en un lugar preeminente, el nacimiento de la llamada cultura Pop. La primera vez que el término fue adoptado en términos de tendencias artísticas, fue por medio de los enunciados del crítico inglés Lawrence Alloway en 1951. Alloway describía las aspiraciones artísticas que analizaban críticamente los artículos de consumo de masas, las etiquetas y los símbolos de la industria cultural, las fórmulas empleadas en los anuncios publicitarios, las historietas esquemáticas del cómic, los ídolos del cine y del mundo de la música popular; los anuncios luminosos en los centros de las grandes ciudades. En resumen: el vocabulario, arte y formas costumbristas, símbolos e imágenes masivas y reproducibles, que representaban las ideologías y asertos inmediatos de su tiempo, con el fin de ser consumidos directamente por las sociedades.

Lo anterior se relacionaba, además, con el acelerado desarrollo –a partir de la segunda posguerra- de una industria de la entretención que utilizaba medios de manufacturación masiva de productos culturales, los cuales podían ser disfrutados por sociedades modernas que transitaban por un momento más o menos homogéneo de bienestar económico, esto siempre mirado desde una óptica occidental. Esta cultura pop, radicada en el cine y en la música popular como sus mayores exponentes, encontraba el rechazo de números pensadores contemporáneos, como el alemán Walter Benjamin. Éste afirmaba que era imposible considerar como expresiones artísticas legítimas a las manifestaciones de la época de la reproducción industrial, porque el objeto artístico al carecer de su objetividad y unidad intransferible, se desprendía del aura original otorgada por el artista, su elemento único, perteneciendo ahora al observador o propietario de una de las tantas muestras.

En otro extremo del asunto, durante los primeros años de la posguerra se comenzaron a generar en los Estados Unidos tendencias artísticas que confrontaban al llamando espíritu del "american way of life". Estos movimientos contestatarios se generaban, en un primer instante, en la clase afroamericana que no veía en modo alguno reflejadas sus aspiraciones en el supuesto éxito y salud que ostentaba la sociedad norteamericana de aquel entonces. Los negros que habitaban en Norteamérica aún eran marginados, vilipendiados y relegados a un lugar secundario y depreciado dentro de la dinámica civil estadounidense. La comunidad negra, por tanto, y por medio de sus vanguardias, había hecho uso de manifestaciones musicales propias como el blues, el

soul y el jazz con el fin de denunciar y refutar la inanidad e indiferencia en que se sumía la sociedad norteamericana de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, bajo la presidencia de Dwight Eisenhower. Estas proposiciones subterráneas y desafiantes sirvieron de caldo de cultivo y telón de fondo a los primeros intentos juveniles, dispersos y aislados, que buscaban desperezarse y sacudirse del sopor infligido por la "bullante y próspera América".

Paralelamente, como epítome de aquellas pretensiones, surgió la Generación Beat. Un grupo de jóvenes norteamericanos empeñados en alcanzar instantes de vitalidad extática, andariega, conminando a una desenfadada vida en la carretera, cinética en suma; en esto se hallarían los verdaderos valores y axiomas del hombre. Personajes como Jack Kerouac y Allen Ginsberg trasladaron a la literatura sus experiencias que, a modo de testamento vivencial, proclamaban la emancipación del joven de sus ataduras morales y sociales en pos de reconocer el valor que suponía vivir desbocadamente y disfrutar de esta maravillosa odisea.

Otro hecho que revistió singular importancia fue, a partir del segundo lustro de la década del cincuenta, la asimilación de la industria hollywoodense de los nuevos despertares juveniles. Con un olfato comercial incomparable, Hollywood escrutó aquel hormigueo social como una oportunidad única para atrapar a los inquietos mancebos con productos que respondiesen a sus virulentas ansias. Aquí aparecieron personajes legendarios como James Dean o River Phoenix quienes representaron, trasuntando sus presencias en el celuloide, el ideal de rebeldía y enfado con que los jóvenes ahora estructuraban sus vidas. James Dean, por ejemplo, murió jovencísimo concediéndosele una faceta mítica y heroica, y patentando un lema que sería un leit motiv para la incipiente generación: "Vive lo más rápido que puedas y muere pronto". El cine le entregaba a la juventud sus primeros mártires y a su vez sus primeros referentes exactos como modelos de vida.

Es durante esta bulliciosa época que ingresa el canal y actividad sublimantes de las insatisfechas inquietudes adolescentes: el rock en su primera forma, el rock & roll. Desde mediados de los años cincuenta, el legado musical negro pasó a manos de la juventud blanca norteamericana quienes, encantados por el frenesí y fuerza de los escarceos afroamericanos, hallaron un nicho de motivación y expresión propias, independientes y alejadas de los predicamentos y costumbres de la insulsez promedio estadounidense. El rock en lo estético, en sus incipientes manifestaciones a mediados de los años cincuenta, poseía una clara y espontánea influencia de la música afroamericana,

el blues, el R&B y el rock-a-billy, hitos de creación negra, que sus nuevos discípulos reconocen en aquéllas sonidos febriles y una expresión idónea para la acumulación de la energía adolescente. La representación del rock & roll como vehículo generacional, de apropiación en forma y fondo del entusiasmo.

La aparición de un nuevo actor social, la juventud, impensado hasta los años inmediatamente siguientes al fin de la Segunda Guerra Mundial, que desde la década de los años cincuenta inundó a la sociedad mundial con sus requerimientos e inquietudes, tuvo en el rock su principal aliado y sustento.

Así bien, lo trascendente radicaba en que a partir de su invención, los jóvenes legitimaron al rock como su música a modo de un parapeto desde el que dispararían sus andanadas generacionales. Sería, entonces, -a partir de la segunda mitad de los cincuenta- la banda sonora de la juventud norteamericana, y lo más sorprendente, de muchachos blancos que deglutían los otrora condenados y censurados ritmos negros.

Las circunstancias consignadas en las líneas precedentes moldearon y reflejaron el emplazamiento del joven como el principal actor social, tanto en la década de los cincuenta como, particularmente, en el decenio siguiente. El joven se alineó en el marco de una cultura pop. Esto quiere decir, en primer lugar, dentro de una cultura masiva, inmediata, pasajera y desechable, relacionada con manifestaciones mediáticas y comerciales: la televisión, el cine con sus estrellas y boato, la publicidad y en general todo el tinglado consumista que rodeaba a la sociedad contemporánea.

Sin embargo, la eclosión de este nuevo "ente social" derivó en dos manifestaciones corrientes destacables. Por un lado, la juventud como entidad global y homogeneizada fue absorbida por el aparataje comercial y publicitario de la industria de los medios de comunicación y entretenimiento. Más claramente, a los adolescentes se le ofertaban los diversos productos que llenaban sus intereses de grupo en pos de afanes diferenciatorios del resto de la sociedad: vestuario, accesorios cosméticos y posteriormente la industria discográfica comenzó a explotar, y a fortalecerse, a expensas del nuevo espectro de ávidos consumidores.

El paso de los años cincuenta hacia la década siguiente, implicó una remodelación en tanto avance cultural y sociales aún más bruscos y profundos que los atisbados en la década antecesora. La diferencia establecida entre ambos decenios se puede constatar en la concienciación asumida en los años sesenta en planos artísticos y estéticos. Cuando apareció el rock&roll y se involucró al joven como su público objetivo, la música

era aún una manifestación subordinada a lo pasajero y pueril- ya que era una música de vital no obstante predecibles maneras-, atrapada en un tinglado comercial.

El Nacimiento de una Contracultura

En los sesenta, por el contrario, una mayor pormenorización de los impulsos culturales flotantes –influjo beat, conciencia de alienación de la posguerra- derivó en que el rock dejase de lado su mera función de entretenimiento pasando a una consumación adscrita a los presupuestos virulentos y experimentales acuñados por una generación. El rock –y esta fue su gran mutación sufrida durante los años sesenta- mudó en una manifestación de alcances sincréticos; además de una expresión social, evolutiva y cultural de una década candente. El rock entrando en los años sesenta fue una simbiosis exacta e irrepetible, entre lo cosmético y popular, de lo teórico y lo críptico. Este curioso fenómeno no es otra cosa más que una contracultura psicodélica.

El valor de la contracultura se alcanza por dos factores muy definidos. En un estadio histórico surgen las proposiciones artísticas, intestinas y dispersas, de un grupo de artistas que no se adscribe a los lineamientos ideológicos en boga sino que propone nuevos mecanismos culturales independientes, ni siquiera ligados a un manifiesto estético premeditado y cohesivo. Por tanto, una contracultura artística es un movimiento inasible e inclasificable dentro de un terreno estético ortodoxo, que se propone como una segunda vía a los predicamentos socioculturales dominantes.

En segundo término, la contracultura está determinada por un trabajo subterráneo de un grupo de individuos preclaros, sumamente influyentes en la posteridad, pero alejados de la comprensión sincrónica de su tiempo y de una repercusión comercial constante. Es una labor marginal que supera el entendimiento de su época, proyectándose por sobre ella. Estas dos miradas se dan en el desarrollo de la contracultura del rock psicodélico de la segunda mitad de los años sesenta.

Por otra parte, y sobre todo en los años primeros de la década de los sesenta, la juventud –aludiendo a la influencia de los literatos beat y las disposiciones rupturistas y emancipadoras de la cultura afroamericana- recaló en un sentimiento profundamente social y artísticamente lúcido, ajeno de los intentos sistémicos de aplacar la irreverencia gestada y subyacente al surgimiento del rock como estandarte generacional y canalizador de aspiraciones mayores de libertad.

La década de los sesenta, multiformidad artística y social de la juventud y su cenit:
la Psicodelia

Es necesario acotar previamente una cuestión sustancial a esta contextualización histórico-cultural: el rock como formulación musical se transformó, a pocos años de andar, en la principal manifestación de la cultura musical popular desplazando de su sitio al jazz. Es innegable que el rock, sobre todo en su prosecución a lo largo los años sesenta, no fue sólo un artilugio de asimilación comercial y hedonista sino que se proyectó –en una relación simbiótica- al campo de la construcción artística, ideológico-política y social. El rock interpretó –considerando su masividad e inmediatez antes referida- inmejorablemente la turbulencia y presupuestos gnoseológicos de toda una época que se acercaba a la edificación de un emblema contracultural.

Lo anterior alude a que en los años sesenta, amplios sectores "pensantes" de la sociedad mundial propugnaron un cambio brusco y copernicano de las normas consuetudinarias que regentaban las relaciones mundiales. Consideremos ejemplos que no por parciales y conocidos son menos patentes: los movimientos estudiantiles de Mayo de 1968 en Francia, las movilizaciones en América Latina, y las tumultuosas protestas contra el Presidente de los Estados Unidos Lyndon Johnson por su renuencia a retirar las tropas norteamericanas de Saigón, en Vietnam del Sur.

Es válido replicar que se ha expuesto en las líneas anteriores los efectos ante que las causas y los procesos gatilladores. No bien se reconoce este hecho, es pertinente dilucidar que para un mayor entendimiento de las circunstancias aquí expuestas es aconsejable presentar, de buenas a primeras, la consecución objetiva y palpable de sucesos que se relacionan con el hilo básico de esta exposición, antes de acometer una explicación rigurosa de factores preliminares.

En 1962 la banda británica los Beatles lanzaron su primer sencillo de 45 pulgadas, "Love Me Do". Este hecho, en apariencia anecdótico y circunstancial, detonó un alcance mayúsculo: el rock&roll de los años cincuenta era desplazado –estéticamente- por el beat: un ritmo aligerado, jovial y fulminantemente sencillo. Este mojón consular involucró la construcción del fenómeno de la música pop ocurrido y desarrollado con soltura y trascendencia inimitable, sobre todo en el segundo lustro de los años sesenta. Decimos música, en tanto concordamos en señalar que el rock es una dinámica ecléctica y holística que, al arribar a un espacio superior, es parte de la cultura pop amén de su maduración.

El desarrollo de un rock psicodélico tuvo como núcleos de expansión a los Estados Unidos e Inglaterra. Esto porque en Estados Unidos se formó una añosa tradición de música popular, culminada por la aparición del rock, y de una robusta industria cultural ya señalada. En tanto, Inglaterra fue el primer país en responder contundentemente a la invasión musical norteamericana, por medio de un grupo de visionarios artistas que construyeron un nuevo sentir musical popular. En el resto del mundo, por aquellos años, se limitaron los actos de rock a ser meros émulos del eje británico-estadounidense.

La música pop, entonces, como vertiente albergada en la evolución del rock, suponía el engarce de diversas concepciones musicales en un estilo híbrido, sincrético. Se abandonaba la simpleza y homogeneidad de las sonoridades en pos de apostar a un enriquecimiento de las formas, trocadas en expresiones multiformes, heterogéneas y decididamente propulsoras de una cuestión principalísima: el rock pasaba del divertimento, de la sola deglución pasajera y fugaz a un emplazamiento con alcances experimentales y evolutivos no obstante manteniendo su ligazón popular y masiva. Esta tendencia, manifestación o mera circunstancia causal es lo que llamamos Psicodelia. La Psicodelia no es definible en función de criterios estéticos visibles; es más correctamente un momento histórico en el que confluyen diversas connotaciones artísticas, políticas, sociales y generacionales, por medio de un maridaje constitutivamente musical. Por cuestiones historicistas, una coyuntura irrepetible.

Nunca las inquietudes juveniles estuvieron mejor tamizadas que en este momento. La compenetración social y política, el principio contracultural que propiciaba un utópico pero irreductible deseo de abolir el entrapamiento de la comunidad humana y sus aberrantes conductas darwinistas; todo este maremágnum de implicancias aterrizó en el rock como canal de inmejorables perspectivas ontológicas, con el fin de convertirse en el vehículo expresivo más certero del vitalismo acuñado en aquellos años. La psicodelia - como crisol artístico- hizo propias las motivaciones de su entorno, plasmándolas en una música en constante ebullición e indagación permanente sin por ello descomprometerse de su rol popular. Una aproximación temporal nos dice que la psicodelia, como fenómeno ligado al devenir del rock, se desarrolló entre 1965 y 1969, sin considerar desde luego los resabios, reverberos y estelas inconsumibles que legó a la historia de la música rock y más aún, al derrotero de la música popular del siglo XX.

La psicodelia mezcló la comprensión política –el testamento, por ejemplo, de los cantantes folk, autóctonos y vernáculos, como Woody Guthrie- con las inclinaciones artísticas –surrealistas y dadaístas, por nombrar algunas-, esotéricas, étnicas y desde

luego las vinculaciones con toda premisa cultural que encerrase pesquisas de reconocimiento personal y espiritual, en suma un eclecticismo absoluto. En esta encrucijada se inserta una costumbre que, a lo largo de la historia del hombre, ha influido y determinado de forma no desdeñable las tradiciones en principio elitistas pero, en la década que fija esta ponencia, derramadas a una porción significativa de la sociedad en cuanto hábito legítimo; nos referimos al uso de drogas, particularmente la marihuana y el ácido lisérgico (LSD).

Remontándose a la corriente del romanticismo, mediando el siglo XIX, nos son conocidas y profusas las noticias sobre el uso de alucinógenos en el ámbito de las artes. Las muestras son variadas y de distinto pelaje: sabemos de Baudelaire y su afición al hachís, de la que nos dejó nota en su obra "Los paraísos artificiales". En lo musical son de comprensión medianamente general algunas obras apologistas de músicos como el mismísimo Richard Wagner apologando, por ejemplo, la ingesta de hachís y sus virtudes etéreas y exultadas. Asimismo, Héctor Berlioz y su obra "La sinfonía fantástica", cuya temática refería las alucinaciones opiómanas transidas de una experiencia de enamoramiento. Ya es cuestión manida en su disquisición la tradición inmemorial de culturas antediluvianas, asimilando el consumo de drogas alucinógenas más allá de propósitos ritualísticos sino en un plano vastamente cotidiano.

Es necesario precisar, en un sentido aclaratorio, que la droga y su presencia en el arte es acaso permanente en la historia de las civilizaciones y que su tematización en este escrito responde a las siguientes razones: en los sesenta la droga se masifica en su consumo y propósitos. Toma un carácter público, como asunto de relevante interés, opiniones diversas, y álgido debate. En síntesis, hablamos de la apropiación de un carácter global de crecientes e inéditas repercusiones.

El uso de drogas en la década de los sesenta no reviste, como ya se habrá reconocido, una cuestión fundacional y novísima, por lo que sus connotaciones se dirigen en sentidos históricamente distintos. Primero la marihuana y el ácido lisérgico no modifican su función por el uso que de ellas se hace: siguen oficiando de conexiones supuestas con un estadio espiritual y ontológico del hombre, de significaciones transportadoras hacia una condición subconsciente y como afirmase el académico Timothy Leary que buscaba "retrotraernos al origen del Cosmos, a nuestra naturaleza básica como células constitutivas del Universo". Sea o no cierta esta aseveración, lo medular estriba en que los alucinógenos provocaban "estados de conciencia alterados" que, aunque no hallasen respuesta alguna a las cuestiones planteadas, sí eran válidos en

cuanto proporcionaban visiones estrambóticas que intentarían ser concretadas en el qué hacer artístico a modo de sublimación, en este caso particular la música.

No hablamos aquí de una consonancia y sincronía entre la experiencia bajo el influjo de una droga y su notificación posterior en notas y compases. Lo cierto es que la inasibilidad de un viaje lisérgico, por ejemplo, servía de pábulo para que un músico buscara una forma que no por distante del motor primero de la indagación sí proporcionaba una exégesis válida en el terreno musical, en el sentido exploratorio de la misma. Otro punto importante se relaciona a que en los años sesenta la motivación que en un momento fue elitista y deliberadamente teleológica, pasó durante algún tiempo a un dominio público, ya que el consumo de drogas fue un hecho incuestionable –a modo de un leit motiv- para toda una generación de personas entusiastas de las nuevas sentencias y aspiraciones socioculturales. Una simbiosis inusitada entre lo popular y lo elitista, lo público y lo críptico, lo experimental y lo naif, en suma Psicodelia.

La Contracultura Psicodélica en Chile

Mientras se desarrolla el fenómeno del rock psicodélico en los países mencionados, en Chile la respuesta a estos fenómenos sería trabada por los oscurantismos nacionales y la radicalización política. En 1964 asume la presidencia de la República Eduardo Frei Montalva, candidato de la Democracia Cristiana. Los propósitos de este gobierno eran claros: oír el clamor popular que abogaba por cambios estructurales en las desvencijadas y escleróticas estructuras sociales. Existía también un fuerte adoctrinamiento socialista propugnante de la lucha de clases, cernido sobre un grupo no desdeñable de la población. No menos elocuente era la defensa recalcitrante que los sectores de derecha y conservadores efectuaban con el fin e impedir el tránsito de nuestra sociedad hacia una revolución socialista, con muchos cambios que modificarán las relaciones socioeconómicas establecidas en nuestro país desde incluso antes de la edificación de la República. Por tanto, Frei y su gobierno buscarían graduales, paulatinos y medianos cambios que evidenciaran una clara voluntad progresista no obstante procurarían asegurar la institucionalidad vigente hasta ese momento. Esto es lo que se llamó la “Revolución en Libertad”: promover y estipular cambios sociales en un alcance plausible sin recurrir a la radicalización política ni menos aún armada.

En esta centrífuga sociedad chilena, el impacto de la música popular fue de diverso orden. Cuando llegaron a nuestro país los primeros reverberos del rock&roll y más aún, el arribo de los Beatles, la industria interna discográfica preparó una cohorte de

mocitos para que –bien vestidos y de buen talante- iniciaron una interminable tropelía de bandas, solistas que fueron el grito de moda en el Chile de la época; aquí hablamos de la aparición de la Nueva Ola, remitiéndose a la casta y pseudo-artística norteamericana de los "Pretty Faces". Un movimiento deliberadamente comercial, inofensivo y soso que reemplazó la obvia respuesta que los Beatles debiesen haber provocado en nuestro país. Por lo mismo, es tremendamente difícil convocar el fortalecimiento de una corriente de rock que concordase estéticamente con lo que en realidad involucraban las propuestas de aquella música. No obstante esta fuerte dilapidación de las posibilidades del rock en Chile, surgieron algunos aislados proyectos más que meritorios que superaron las barreras contextuales y se fundieron en la música rock compartiendo los supuestos contraculturales de la génesis del movimiento.

Estos proyectos copiaron estéticamente las invenciones foráneas, más por una convicción de que por medio de aquellos cánones se respondía satisfactoriamente a los nuevos desafíos culturales, que por una elección deliberada de una forma de mero plagio intelectual. No se percibe ni se concibe una raíz o caminos propios, síntoma de que el rock es concebido como lenguaje universal que debe representarse tal cual es.

En un segundo momento, de mayor conflicto ideológico, durante el gobierno socialista de Salvador Allende, se sitúa como manifiesto musical discursivo oficial el movimiento de folklore de la llamada "Nueva Canción Chilena". Este fue un estilo de profunda raigambre social y política, que ocupó un espacio apologista del sistema socialista imperante, apañándose en la música folklórica como canal expresivo vehemente y denunciante de cualquier posible filiación con propuestas anglosajonas y, por lo mismo, tachadas de imperialistas. Como principales adalides de esta corriente radical estuvieron las agrupaciones Quilapayún e Inti-Illimani. En este momento, ya durante la Unidad Popular, surge un relevo de bandas de rock que comienzan a cantar en castellano y persiguen una simbiosis entre la influencia extranjera y una mayor conciencia de la problemática autóctona, lo que se traduce en el uso de instrumentos latinoamericanos o en la colocación de temáticas críticas con el devenir de los acontecimientos de la época.

Una vez más, el rock es vapuleado por los sectores centrifugos de la sociedad chilena, ya fuese por su descompromiso con el proselitismo político o por sus mitificadas costumbres por ser un terreno para la enajenación y el onanismo moral. Las agrupaciones partícipes de esta coyuntura se adentran por un camino de cosmovisión propia, que los coloca en el umbral de una contracultura, aceptada por pocos y refutada por muchos.

En síntesis, el siguiente trabajo se propone analizar y pormenorizar las principales relevancias de la contracultura del rock en su período psicodélico, por medio de sus mayores exponentes, y dirigir la mirada hacia Chile con el fin de hallar motivaciones y estéticas que reflejen un sentido contracultural aplicado a nuestras circunstancias históricas y culturales.

La elección de conjuntos y estilos interiores aquí acotados, se basa en la valoración estética de sus correspondientes obras, lo que en ningún caso involucra una mirada absoluta y excluyente de otros artistas que podrían merecer de igual forma una atención similar. Sólo se pretende desde aquí destacar los aspectos relevantes de ciertos proyectos que supusieron una evolución particularmente notable en el desarrollo de la música contemporánea, y que influyeron de manera decisiva en la construcción temática y estética de producciones posteriores.

CAPÍTULO I:

***"LA MÚSICA ROCK COMO CONTRACULTURA Y LA
ECLOSIÓN DEL ROCK PSICODÉLICO"***

Los Tiempos Están Cambiando: La Música Rock como Contracultura

"Sin cruzar la puerta, puedo conocer todas las cosas de la tierra. Sin mirar por la ventana, puedo conocer los caminos del cielo. Cuanto más lejos viajas, menos sabes... Arriba sin viajar; ve todo sin mirar, ve todo sin hacer" *The Inner Light* -The Beatles 1968

Ya que la droga no era el único factor gatillador de una infiltración psicodélica en el rock, el tema ideológico como entronización y propuesta de ciertos valores socioculturales y políticos en cierta parte de la juventud de la década de los sesenta, fue una variable influyente en la consecución de una música más rica en matices que apoyara un discurso social que estaba desplegándose. "Si algo queda bastante claro al revisar el fenómeno sociocultural acaecido en los años sesenta, es que es posible hablar de una contracultura no en términos amplios –como se pensaba erróneamente- sino en directa proporción a una élite abocada a la producción cultural. Sin embargo, esto no implica una desconexión del sustrato social que disfrutó y se embriagó del dionisiaco gusto por la libertad: hubo una influencia y directrices claras, que el colectivo adolescente interpretó como uso y costumbre identificatoria", sostiene el periodista Jesús Ordovas¹.

El Rock funcionó como el sistema de intercambio y de interacción entre los músicos, quienes analizaban la sociedad de su tiempo y, a partir de esto, proponían y encabezaban corrientes de choque contra el "establishment". Bob Dylan, cantaba en "The Times They Are Changin", de 1964, *"Vengan senadores y congresistas, observen a sus hijos gritando y moviéndose, pidiendo ser escuchados. Si no son capaces de comprender lo que ellos intentan decirles pues es mejor que se hagan a un lado y dejen pasar lo inevitable. Porque los tiempos están cambiando"*.

El sentido contracultural de la música rock queda manifestado en la influencia ejercida por estas canciones en la juventud de la época, además de aportar el retrato idóneo de lo que comenzaba a germinar en distintos sitios del mundo: una voluntad entusiasta que preconizó la apertura de las sociedades hacia mejores formas de convivencia. La labor de Bob Dylan, entre otros músicos de la época psicodélica, fue fundamental en pos de tematizar y legitimar públicamente las nociones de cambios sociopolíticos que se pregonaban por entonces.

Ahora bien, la contracultura del rock psicodélico consignaba algunas particularidades. "La obra siempre superó la comprensión de la audiencia. Los cambios

que se originaban desde el interior de la casta de músicos de rock siempre iban un paso delante del público masivo. Esto es absolutamente comprensible con solo poner atención en la rapidez inédita con que se dieron las transformaciones en el campo del rock. Por lo mismo, la relación entre la auténtica contracultura, aquella que producía obras “culturales” y edificaba nuevas fronteras artísticas, se vinculaba apenas en un terreno tangencial con ese gran grupo de jóvenes que hacía oídos de su entorno”, comenta el sociólogo del rock Simón Frith².

Otro asunto consustancial, es que la contracultura “psicodélica” solo tenía, entre sus diversos detentores, apenas un postulado en común: crear arte con absoluta libertad e independencia. La “contracultura” se organizó y tuvo validez estética y social en función de su misma heterogeneidad y ausencia de postulados filosóficos o plásticos anteriores a su operatividad, a diferencia del resto de las vanguardias artísticas conocidas en el transcurso del siglo XX.

Ciertamente, fue posible identificar zonas en las que existía un sentimiento común motivador que, de cierta manera, empatizaba con la música de forma similar. El caso se refiere a la ciudad de San Francisco, en la que se organizaron “comunidades” en la que se vivía bajo ciertos parangones y desde las que muchos músicos intentaron expresar un *modus vivendi* con sus obras³. No obstante, fuera de ciertos márgenes sociales e incluso geográficos muy bien definidos, los músicos psicodélicos vivieron dentro de los marcos dados por sus propias decisiones, y efectuaron actividades que –según su juicio– implicaban alguna relevancia cultural. Sólo bajo este apéndice, es abarcable la evolución fenomenológica del rock psicodélico. Algunos consumían LSD, otros únicamente marihuana. Muchos con suerte tomaban alcohol y fumaban⁴, declaró el importante productor de la época Joe Boyd.

Lo medular de lo dicho en las líneas precedentes, radica en que el gestor de la contracultura psicodélica, el músico, en muchos casos no compartía la inconsistencia e

¹ Jesús Ordovas es español y publicó en 1988 una biografía de Bob Dylan titulada “Dylan y la sociedad de los sesenta

² Los Sonidos de Una Generación, 1982

³ Bandas como Jefferson Airplane o Grateful Dead vivían en grandes grupos, junto a amigos y familiares, albergados todos en una casa. Esta costumbre típica del sentimiento hippie, se hizo rápidamente popular en San Francisco, especialmente, y en menor grado en otras ciudades como Los Angeles. En Inglaterra aquel hecho se dio esporádicamente

⁴ “International Times”, 1968. Joe Boyd fue un importante productor de álbumes ingleses psicodélicos de vertiente folklórica desde 1966. Además fue dueño del mítico club “UFO”, en el que nacieron bandas ilustres del período como Pink Floyd, Soft Machine o Sam Gopal

ingenuidad de los postulados de los “hippies”⁵. Tenían ambos, músicos y público profano, vasos comunicativos importantes, pero nunca ha quedado al descubierto cuán concomitantes eran los unos con los últimos. El músico sentía, en no pocas ocasiones, la carencia de percepción de su audiencia, la incompreensión a la cual se sometía por causa del esnobismo, la cripticidad de su obra, o la someridad del gusto del público al cual apuntaba su música. “Muchos discos que hoy en día son reivindicados hasta la saciedad por su incalculable valor pionero, en su momento fueron carne fresca para los armarios de los fracasos”⁶. “Todo lo que sucedió en los sesenta fue por causa de un puñado de visionarias personas. La música, la literatura, el periodismo, el arte en general. Lo que hizo que la sociedad pareciera más lúcida y consciente como nunca antes de los problemas que era perentorio resolver, fue obra precisamente de los extraordinarios estímulos que se les instaban a moverse de sus asientos. Las sociedades posteriores han caído en el sopor, por el hecho de que nuestras *intelligencias*⁷ desmerecen el rol que les cabe cumplir”.

⁵ La palabra hippie deriva del término hipsters que ya se usaba a fines de los años cincuenta para referirse a ciertas tribus urbanas de conexión beatnick que vagabundeaban por la bahía de San Francisco. Por lo mismo, fueron criticadas por una desmedida afición al alcohol y a las drogas, y por potenciales incitaciones a la violencia, por la conservadora sociedad norteamericana de aquella década. Los hippies suponían la herencia directa de los hipsters: pasaban días enteros en contemplación de la naturaleza o de lo que fuese. Vivían en comunidades y llevaban consigo luminosas y multicolores ropas que los identificaban desde muy lejos. Los hippies, provenían en su mayoría de la juventud cautiva de la zona.

⁶ Jim De Rogatis. “The Kaleidoscope Eyes: The Story of Psychedelic Rock, 1994

⁷ “Intelligencias”: Clases intelectuales o artísticas que determinan el ámbito de discusión dentro de una sociedad. La cita corresponde al periodista y novelista norteamericano Norman Mailer en un artículo escrito para la revista Time en febrero de 1980

La Música Eléctrica para la mente y el cuerpo: el nacimiento del Rock Psicodélico.

“Una píldora te hace crecer y otra te empequeñece, pero las píldoras que te da tu madre no te producen absolutamente nada. Pregúntale a Alicia como se siente estar a diez millas de altura”. “White Rabbit” -Jefferson Airplane 1967

Desde que en 1956, el rock&roll hizo su entrada triunfal en la psique y cuerpo de miles de jóvenes alrededor del mundo, especialmente en su nación de origen, Estados Unidos, aquella manifestación de las pulsiones más básicas y legítimas de cualquier púber, cumplió un papel aglutinador y catártico nunca antes visto. En la década siguiente, haciendo eco de tendencias y vanguardias que se habían desarrollado a partir de la segunda mitad de la década pasada y otras que comenzaban a germinar durante los primeros años de aquel decenio, el rock adquirió un componente estético enriquecido, a veces ideológico y otras sinuosamente descomprometido. En lo medular, la música que cinco años atrás satisfacía la voracidad vitalista de los adolescentes, desde 1965 en adelante, pretendió abrir nuevos espacios en que la música fuera un vehículo más idóneo para explicarle a la sociedad qué es lo que podía aportar un joven a su entorno y como aquél apreciaba las cosas desde su particularidad.

¿Por qué el “Rock & Roll Beethoven” de Chuck Berry fue desplazado por los novísimos músicos del decenio de los sesenta, sobre todo en su segundo lustro, como el paradigma sonoro a seguir? ¿Por qué hasta los mismísimos Beatles, los cuales adaptaron y modificaron el sentir de la música negra del Rock & Roll, desearon en un momento o espacio temporal definido, alterar su visión de la música sumándose a un apostolado por la revolución sonora, al cual se integraron muchísimos muchachos igual de imberbes que los nativos de Liverpool?

Las razones de aquel cambio en la percepción de la música rock, tienen que ver tanto con la legitimación social –en absoluto legalización- del uso de drogas, como con los aportes de “subculturas” –estéticas y musicales- entregados por castas tan disímiles como los beatnicks, los músicos negros de rock& roll, blues y jazz modernos.

El sociólogo español del rock Juan Vitoria interpreta aquel intempestivo cambio como una acción típica vinculada al germen de la contracultura. “No fueron todos los jóvenes, como cuerpo social absoluto, los que provocaron que el tema de las drogas estuviese en el tapete, o abrieron un nuevo espacio de creación artística, haciendo de los sesenta una olla de grillo. En suma, el paso de la música Rock desde un mero y honesto divertimento hacia un estilo o, más bien, una ramillete de posibilidad sonoras, fue obra de

un grupo de lúcidos jóvenes que comprendieron el mensaje que nacía en los márgenes y subsuelos de la sociedad”.

Lo sostenido por Vitoria resulta no poco clarificador. Nos dice que la revolución cultural fue promovida por un grupo de personas, no siendo obra en absoluto de una comunidad o generación que estuvo implicada en cambiar ciertos comportamientos que regían a la sociedad de la época, siempre interpretando el fenómeno desde un estadio estético. Suponiendo que lo anterior aplica ciertos criterios válidos, quizá es posible entender la suma de factores que se dan en la consecución de un Rock o música popular “psicodélica”.

El Rock como vehículo cultural fue capaz, dentro del período psicodélico, de acometer una crítica contra la sociedad de su tiempo, sustentar una relación con la llamada “cultura popular o de masas” –legitimación social del movimiento-, e incursionar en la experimentación sonora como inauguración del rock como modo de un nuevo género de música con tanta validez estética como la música docta o el jazz.

Vitoria arroja una definición sobre el fenómeno citado. “La Psicodelia fue una iniciativa, dentro del campo del rock y exclusivamente en la década de los sesenta, que busque traspasar o quebrar los moldes convencionales en que se basaba el rock hasta entonces”. De este aserto se desprende que la Psicodelia, conociendo el origen psicotrópico de la palabra, en su engarce con el rock, adquirió una acepción un tanto diferente a la mera relación con el uso de drogas. Por lo mismo, el consumo de marihuana o ácido lisérgico, otorgándole sin duda una preponderancia no menor, no estuvo presente a tiempo completo.

“Muchas de las provincianas bandas norteamericanas que, desde 1965, cultivaron en estilo del “garage o punk psicodélico jamás probaron ácido lisérgico durante aquellos años y, con suerte, habían olisqueado la marihuana a distancia”, escribe el periodista norteamericano Jim De Rogatis.⁸

Nick Mason, baterista de la longeva banda británica Pink Floyd comentando cómo habían transcurrido las sesiones de grabación del primer disco del grupo “The Piper at The Gates of Dawn”, de 1967 dijo: “Nos sorprendimos de la capacidad, imaginación y receptividad de los ingenieros de sonido con los que trabajamos en la EMI. Ellos no consumían más que cerveza, pero de todos modos nos ayudaban a encontrar la mejor manera de dar rienda suelta a nuestras ideas, sin importar si estuvieran o no inspiradas en el consumo de ácido”.

⁸ Jim De Rogatis. "Kaleidoscope Eyes": The Story of Psychedelic Rock

Refiriendo que el consumo de drogas por parte de fue un factor trascendente, pero no el único, Jim De Rogatis añade un punto acerca del ambiente flotante en el aire de intimación con el uso de drogas como numen inspirativo para la música. “A pesar de que ni el 50% de las bandas de la época consumieron drogas habitual y prolongadamente, aquéllas que no tuvieron la oportunidad de hacerlo, respondían exitosamente o se colocaban en el lugar de quienes usaban ácido o marihuana para hacer música. Esta reflejaba, aunque impostadamente, ciertos manierismos relativos a sonidos ‘volados’ señala.

Por lo anterior, la germinación de un “rock psicodélico”, como vínculo estrecho entre música y estado de conciencia alterada por la ingesta de sustancias alucinógenas, pertenece a un momento o aspecto del movimiento de experimentación estética anclado en los años sesenta.

Más incluso que el mismo consumo del archifamoso LSD, una constante de repetición incansable durante el período “psicodélico” fue la expansión del acervo musical del que echaban manos los músicos de rock en aquella época. Teniendo como remoto antecedente la propensión de músicos de jazz como Dizzy Gillespie o Stan Getz, quienes convocaron en sus repertorios instrumentistas y partituras de origen latinoamericano. Aún así, la música popular del siglo pasado –y en particular el rock- aún no evidenciaba un sesgo de apertura a sonoridades fuera del eje anglosajón.

Sin embargo, el rock “psicodélico” tuvo una predilección por recopilar músicas arraigadas en culturas como la india, caribeña o celta, por nombrar algunas. La psicodelia implicó la mayoría del rock como género musical serio, definido según su multiformismo cultural, étnica y temática” refiere el periodista estadounidense Lester Bangs⁹.

Los experimentos sonoros abordados en la segunda mitad de los años sesenta resultan, como se intenta revelar, tan diferentes entre sí ya sea por sus texturas, motivaciones y pretensiones, que hablar de estas obras como un todo absoluto, homogéneo, que respondió a idénticas determinantes, involucraría una negación del mismo impulso expansivo y deliberado que le dio sentido. En los discos producidos en la segunda mitad de los sesenta, fue posible hallar en perfecta concomitancia un sitar hindú, clavecines del período barroco, theremin rusos, bongós caribeños, gaitas y dulcimeres celtas.

Tal regusto “holístico”, impensable antes de 1966 o 1967, demostró la capacidad creativa y, más aún, de trasvasije de sonidos no tradicionales hacia el rock, convirtiéndolo

⁹ “Psychotic Reaction and Carburetor Drugs”, 1978

en el género amplísimo que es hoy en día. Hablar de música psicodélica sólo tiene sentido con respecto a lo ocurrido en el período comprendido entre 1965 y 1969. Lo que derivó de este momento se explica e interpreta según unas coordenadas estilísticas definidas de antemano que, lógicamente, se asentaron durante la instancia psicodélica: estilos como el punk, el noise, la electrónica, el pop, etc.

Sin embargo, conviniendo con lo anteriormente expresado, la naturaleza heterogénea del rock del segundo lustro de los sesenta merece la adopción de un concepto que explique la pulsión creativa y experimentadora conjugada por los músicos “psicodélicos”. Quizá, y así es ciertamente, el término “psicodelia” se está aplicando en un terreno adventicio, que no correspondería a sus características eminentemente psiquiátricas. Empero, cosuetudinariamente, la psicodelia es como modo de eclecticismo, el adjetivo de uso más común para consignar las “caleidoscópicas” texturas del rock de mediados de los sesenta.

La acuñación de “psicodélico”, por parte del rock, explica finalmente –o por lo menos así lo intenta- el sentido ecléctico de la música que albergó. Más que la determinación de un estilo estético –como lo puede ser dentro del jazz, el be bop, lo modal, o el swing-, es una cuestión de corte historicista: describir el erigimiento del rock como un género musical exuberante y de clara relevancia artística.

Entonces, la Psicodelia musical, podría considerarse como el estado del rock en los años sesenta, a partir de su segunda mitad, en que aquél expandió sus ramificaciones sonoras por causa de un deseo deliberado, intuitivo, de experimentar en pos de nuevos horizontes sonoros.

El Rock Psicodélico como Mediación del Consumo de Drogas

La primera canción alusiva, ya sea en letra o armonía, al LSD data de 1961 y pertenece a la efímera banda de surf The Gamblers editó el tema “LSD 25”. Sin embargo, la mención alucinógena no iba mucho más allá del título. Situación similar ocurrió con Dick Dale, importante músico de principios de los sesenta llamado el “rey de la guitarra surf”. En 1962 editó el tema “Let’s go trippin”, que puede traducirse como “Vamos a viajar”, o a “Volar en ácido”, según la acepción utilizada por quien la interprete. Lo concreto es que ninguna de las dos canciones tenía alguna particularidad que las vinculase con los efectos del consumo de drogas derivados al trabajo musical.

Según Jim De Rogatis, la música psicodélica se caracteriza por “melodías mántricas como una raga oriental o un mandala, con el fin de resaltar el sentido ritualístico de la música. Las guitarras tienen un carácter sinuoso, palpitante y envolvente, sumándose a esto el uso de elementos electrónicos como cintas invertidas o reverberaciones propiciadas por la producción del disco”.

La definición anterior puede resultar insatisfactoria, en cuanto considera a la música psicodélica un estilo definible y cobijado en ciertos cánones estéticos reiterables dentro del género. Sin embargo, al acercarse al fenómeno de complejización y densificación de la música rock acaecido a lo largo de la segunda mitad de los años sesenta, la interpretación uniforme de las obras estéticas allí desarrolladas, parece más un acto de simplificación que una aproximación coherente con lo ocurrido y plasmado en los estudios de grabación de entonces.

La dietilamida de ácido lisérgico –LSD- comenzó a utilizarse en la década de los sesenta, en función de ciertos personajes que incentivaron su uso por medio de la fabricación y distribución del fármaco. Así es como el novelista Ken Kesey¹⁰ participó desde mediados de los años cincuenta en pruebas con LSD, como conejillo de indias, en varias clínicas psiquiátricas en el Estado de California, EE.UU. En 1965, Kesey emprendió la realización de los llamados “Acid Tests”, los cuales se efectuaban en San Francisco, más exactamente en la bahía de Berkeley. En estos “happenings”¹¹, Kesey repartía entre los asistentes LSD gentileza del químico August Owsley Stanley, quien se convirtió en uno de los principales distribuidores de aquél químico en la costa oeste norteamericana.

¹⁰ Autor del best seller “One flew Over The Cuckoo’s Nest” (Atrapado Sin Salida”. Éste fue llevado al cine por el director checo Milos Forman, con actuación de Jack Nicholson, en 1975.

¹¹ Eventos multimediales que combinaban música, luces estroboscópicas y películas, como trasfondo para el consumo de ácido lisérgico

Kesey, junto a un grupo de asistentes –bautizados como “Merry Pranksters”- recogió a lo largo del Estado de California a todos aquéllos que quisieran participar en sus pruebas con ácido que, finalmente, operaron menos como evento científico que como un divertimento orgiástico. Montados en un autobús decorado con abigarrados y estrambóticos motivos “psicotrópicos”, Kesey y sus esbirros subieron a bordo a jóvenes que prontamente serían parte de importante de la subcultura psicodélica del rock: The Grateful Dead. “Comenzaba todo como un fiesta, con películas destellando en los muros, con luces y cintas. La música provista por los mismos Pranksters la cual pertenecía a John Cage¹²; una extraña música china atonal emitida en diversas frecuencias. Esto sin mencionar el paso de mano en mano del LSD”, relata el periodista norteamericano Tom Wolfe¹³.

The Grateful Dead, banda oriunda de San Francisco, fueron los primeros músicos de rock en intimar con el ácido lisérgico, oficiando como aprendices de Kesey –tocando, además, en numerosos “happenings” bajo el nombre original de “The Warlocks”- con quien colaboraron en los años venideros en la concepción de los llamados “Love In”¹⁴. Grateful Dead integrará junto a otras bandas del mismo San Francisco, uno de los movimientos culturales más notorios e interesantes de la segunda mitad de los años sesenta. Quizá como ninguna otra ciudad a lo largo del orbe, “Frisco” incubaba desde la década anterior una subcultura juvenil de claras connotaciones artísticas y no menores postulados ideológicos y políticos. Desde que en 1956 Allen Ginsberg recitase su poema “Aullido” ante un público compuesto, entre otros, por Gregory Corso y Jack Kerouac, dando el puntapié a la labor iconoclasta de los “beat”, las calles de San Francisco escenificaron plácidamente el aglutinamiento de un hervidero musical y social tremendamente influyente.

El Rock dentro de su estado “psicodélico”, de explosión multiforme –como un Big-Band, construyó una cantidad interminable de cánones postreros en los que el Rock basó su desarrollo en los años siguientes a estos momentos. Los instrumentos que hasta

¹² Músico marginal neoyorquino que en los sesenta trabajó con las denominadas “estructuras divagatorias” Una música que apelaba a la consecución de estados en trance sometidos a largas improvisaciones atonales o manteniendo la reverberación de una sola nota por largos minutos.

¹³ Wolfe intervino en varios “Happenings” efectuados por Kesey y los Merry Pranksters. De estas experiencias, Wolfe publicó en 1968 el clásico libro periodístico “Electric Kool-Aid Acid Tests”.

¹⁴ Estos eran reuniones al aire libre de convocatoria libre y gratuita amenizadas por músicos de rock, recitales de poesía a cargo de poetas de la generación beat como Allen Ginsberg y Gary Snider, además de la inclusión de “profetas” psicodélicos como Timothy Leary. El más famoso de todos los “Love In” se llevo a cabo el 14 de enero de 1967, con una concurrencia que superó las 30 mil personas en el parque Golden Gate, de San Francisco.

mediados de los sesenta componían el sistema métrico básico del Rock & Roll, guitarra, bajo y batería, sufrieron una reinterpretación en su uso. Esto ocurrió, ya sea en la manera de percutir sobre ellos, las armonías empleadas o elementos accesorios que modificaban la sonoridad primera de aquéllos¹⁵. Como se explicó en las líneas precedentes, la transculturación fue un elemento de primordial desarrollo para un momento “psicodélico”. Cualquier instrumento concebido por el hombre desde la Edad Media en más, podía encajar perfectamente en un disco editado entre 1965 y 1969. Como explica Lucy O’Brien¹⁶ “el mejunje obtenido de aquella hibridez musical inusitada, realizada por jóvenes que apenas superaban los veinte años, poseía un acento naif pero también, una fuerte voluntad de desafío incontrolable: Un auténtico paso al vacío”.

Junto a la constatación del Rock como ejercicio de expansión estilística la obra de cada músico ya dejaba de ser el mero despliegue de canciones simples, sin ninguna conexión entre sí. Entre mayo y agosto de 1966 se publicaron los primeros trabajos de Rock tachados como “discos conceptuales”¹⁷. El primero, “Pet Sounds” concebido por el otrora grupo de surf Beach Boys y publicado en mayo del 66’. El otro, manufacturado en agosto y titulado “Freak Out”, fue escrito por el iconoclasta músico de Los Angeles, Frank Zappa junto su combo de acompañamiento “The Mothers of Invention”¹⁸.

¹⁵ Por ejemplo el “Feedback” o el “Fuzz”. Estos implicaban dos tipos de cápsulas o dispositivos que conferían a la guitarra, incluso al bajo, un sonido distorsionado y, en el segundo caso, bizarro y oscuro.

¹⁶ Autora inglesa del libro “I Want To Take Your Higher: The Psychedelic Era”. Exhaustivo análisis editado en 1997 acerca del Rock de fines de los años sesenta

¹⁷ La obra conceptual proviene, indudablemente, de la música docta. Se refiere a la tematización de un concepto central o inspirador, en torno al cual se despliega una música que narre las diversas aristas del tema impulsor.

¹⁸ De ambas bandas y álbumes se hablará en extenso en capítulos venideros

El Cuándo y Dónde de la primera música Psicodélica

Según Richie Unterberger¹⁹ la cuestión de dónde y cómo se dieron los primeros espantos de rock psicodélico, es tan compleja e insoluble como el dilema de qué fue primero “el huevo o la gallina”. “Podemos consensuar en 1965 el hito del inicio de la Psicodelia en su empalme con el rock. Hasta ese momento, el Rock producido por blancos, ingleses y americanos, podía remitirse a recoger la música del Rock & Roll y el Rhythm & Blues de evidente cuño negro, expresándolo con menor fiereza y algo más de sofisticación”²⁰. Por lo anterior, la primera música clasificable como psicodélica debía variar de los cánones impuestos por el ritmo beat o R&B hacia sonoridades más personales e, paradójicamente, inclasificables desde el punto de vista temporal-estilístico.

Es decir, sólo desde nuestra perspectiva histórica, situada más de treinta años en el futuro, es posible comprender el abanico estético plasmado en el período referido. “El rock psicodélico recién tiene sentido más allá de una mera peculiaridad sociocultural, al percatarnos de sus efectos. Cuando empezamos a escuchar rock emparentado alevosa o inconscientemente con los descubrimientos y síntesis elaboradas por los músicos psicodélicos”²¹. La evolución musical obtenida de los experimentos psicodélicos adquiere relevancia en un sentido apodíptico. El Rock sigue operando como género bajo los epigramas temáticos, estilísticos e instrumentales, instituidos en la segunda mitad de la década de los sesenta. “En la discusión con respecto a la música docta, mucho se ha dicho sobre la imposibilidad de avanzar hacia nuevos horizontes después del serialismo de los años treinta”, explica el musicólogo John Fordham²². Si es factible la extrapolación, el instante iniciático y piramidal sucedido entre los años 1965 y 1969, aún repercute tanto en método como en objetivos en lo que ha sido y es el fenómeno de la música rock como arte profano y rupturista. Del aserto se deducen tres cosas fundamentales:

La influencia de la contracultura psicodélica es palpable, de diversos modos, en el derrotero transitado por el rock hasta hoy. Lo anterior, ya sea por medio de tendencias, bandas, sonidos y *modus vivendi*. En segundo término, se puede colegir –como defecto

¹⁹ Periodista australiano y Crítico de Rock, quien editó los ensayos “The Psychedelic Rock”; “The English Psychedelic” y “San Francisco Sound”.

²⁰ Unterberger alude directamente a la aparición del ritmo beat, del cual The Beatles fue su principal exponente. El “beat” mantenía la simpleza de los arreglos del estándar de Rock & Roll y disminuía su agresividad en pos de un sonido más fino y alegre. También, Unterberger, a otros grupos británicos como The Rolling Stones o The Yardbirds, los que en sus primeros escarceos se limitaban a interpretar o crear material anclado en el R&B con no mucha originalidad. Todo este fenómeno de preludio a la eclosión psicodélica transcurrió entre 1962 y 1965, sobre todo en Inglaterra.

²¹ Lester Bangs: “Psychotic Reaction and Carburator Drugs”

²² “La discoteca ideal de la música docta”, Editorial Lumen 1975

de lo anterior- que la música rock es aún incapaz de quebrar los paradigmas sonoros construidos en el período psicodélico. Como refutación de esto, lo otorgado por la psicodelia precisamente anularía la capacidad de agotamiento del rock. El vasto y entrelazado campo de posibilidades estéticas entronca un reciclaje constante, en el que la cuestión principal estriba en el leit motiv, como en toda obra de arte: la trascendencia espacial y temporal de un obra, sobre la base de su belleza e inspiración.

Nadie conocerá el mañana

Es 1965 el año de irrupción psicodélica, y es aquí cuando se comprueban algunas determinantes de lo que llevarían a cabo los músicos de rock en lo venidero. La intuición, la espontánea y tímida inclusión de pasajes extraños y sorprendentes en diferentes canciones de bandas estigmatizadas bajo el concepto beat o R&B, ahora ya lucían remozados logros que, con el paso del tiempo, irían macerando más finamente. “En el 65’ se escuchan las primeras guitarras Rickembacker de doce cuerdas, con aquel sonido agudo y difuso, los primeros bajos con “fuzz” también se oyeron por estos días. Se incluyen los primeros sítars en un disco de rock; los guitarristas que antes tocaban compuesta y educadamente sobre un escenario, ahora se desmadraban distorsionando sus instrumentos, acoplándolos con el exclusivo interés de irritar y provocar conmoción ¿El porqué de todo esto? Nadie lo sabrá jamás excepto esos mocosos impertinentes”²³. The Yarbuds, The Who, the Kinks y The Beatles, en Inglaterra. The Great Society y The Byrds, en Estados Unidos. Todas estas bandas son citadas como los precursores del sonido psicodélico, aquel que ya no se satisfacía con la deglución de los compases y ritmos afroamericanos. Los tiempos estaban cambiando y el llamado de la evolución pedía subir a bordo del tren de la búsqueda infinita.

El rock psicodélico, con o sin la droga como motivo impulsor, tuvo claramente dos polos de evolución: Estados Unidos e Inglaterra. Con el paso de los meses, el desarrollo del movimiento psicodélico, se asentó, particularmente en los Estados Unidos en centros de ebullición cultural, en los que la música compartía un papel ritualístico dentro de comunidades urbanas, repletas de jóvenes hippies²⁴, abocados a consumir prácticas hedonistas supuestamente vinculadas al crecimiento espiritual o la consecución de una convivencia sana entre los seres humanos. Ahora bien, no se pueda obviar el componente ideológico que motivaba a un sector importante de los músicos norteamericanos de la época; este sentir se traspasaba al joven corriente como la certeza de que se estaba en el umbral de una nueva era, de algo que –con la buena voluntad- de la sociedad en su conjunto- mejoraría el sistema social y político en el mundo occidental.

En cambio, en Inglaterra la música psicodélica escenificaba los que muchos intelectuales ingleses llamaron el “Swinging London”. Una ciudad cosmopolita, fascinante y vertiginosa, abarrotada de un despertar cultural completo. “Glamour, hermosos

²³ Richard Goldstein “The Psychedelic Memories” 1994

²⁴ Revisar Capítulo de la contracultura psicodélica

muchachos por todos los sitios y un sentir pagano que no invadía a todos”²⁵. El actor Michel Caine, la modelo Twiggy, el cantante de The Rolling Stones, Mick Jagger, y a hasta el controversial Primer Ministro Inglés de la época, Harold Wilson, dieron vida al sugerente Swinging London²⁶. Por consiguiente, en el Reino Unido, la psicodelia fue mucho más descomprometida social y políticamente. Sus motivaciones más claras se hallaban cerca del puro goce artístico, de la sofisticación de las costumbres y de una plena emancipación de las ataduras morales.

En Estados Unidos se advirtió un centro de manifestación musical marcado por el eje de las ciudades Los Ángeles- San Francisco, con muchísimas y, lo más importante, inconfundibles y exploradoras bandas que exhibieron una labor consular, en la ratificación de la contracultura de rock psicodélico. En Los Angeles, sobresalieron como pilotos del movimiento The Byrds, Love, Beach Boys, Beau Brummels, The Mothers of Invention, Captain Beefheart, etc. Asimismo, en San Francisco la lista creció en directa proporción al entusiasmo y euforia que caracterizó a la ciudad durante aquellos años: Jefferson Airplane, los propios Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, Moby Grape, integran la pléyade de una casta infinita.

Por otra parte, Nueva York, en la costa este, tuvo una no menor producción lúcidos e innovadores músicos, entre los que descollaron The Velvet Underground, Silver Apples y Blues Magoos, entre otros. En el resto de los Estados Unidos se produjeron, de forma dispersa, atractivos centros de experimentación musical como por ejemplo en Austin, Texas. Aquí surgió The 13th Floor Elevators, uno de los grupos más virulentos y esquizofrénicos del brote psicodélico norteamericano. A lo largo de las localidades interiores de Estados Unidos, menudearon las bandas del sonido “Garage Rock” o “Proto-Punk”²⁷

En cuanto a Inglaterra, toda vanguardia quedó recluida entre la abadía de Westminster, el East End y el Támesis. A pesar de que la banda más famosa de

²⁵ La cita pertenece al director británico de cine Peter Whitehead, quien filmó el documental “Tonite Let’s All Make Love in London” en 1966. Este histórico registro retrata el fenómeno del Swinging London, por medio de músicos como Syd Barret, el actor Michel Caine y la modelo Mariane Faithfull

²⁶ Harold Wilson fue investigado y acosado por la opinión pública británica, debido a un supuesto amorío extramatrimonial con una espía rusa de la KGB. El episodio le mereció a Wilson la mofa, inclusive, de la banda de rock The Move, quienes colocaron desnudo al político en la carátula de su primer sencillo de 45 pulgadas, en 1967.

²⁷ Se llama Garage o Proto Punk al estilo acuñado por adolescentes norteamericanos del interior del país que desprolijamente y no siendo muy bragados instrumentistas, aporreaban sus instrumentos de forma primitiva en los porches de sus casas, obteniendo así un sonido sucio y directo. En este estilo se basó el posterior desarrollo de la música punk, institucionalizada unos cuantos años después por bandas como The Stooges o The Ramones

Inglaterra provenía del norte del país, sólo en Londres era posible imaginar una carrera como músico y de esta manera ganarse la vida. Todos los grupos de rock confluyeron allí y ubicaron una audiencia y espacios de creación, según su nivel de conocimiento público y ventas discográficas. En la primera división del rock inglés, sólo había espacio para dos bandas: The Beatles y The Rolling Stones. Más abajo parecía el cartel de grupos eminentemente nacionalistas y con apoyos en subculturas urbanas como The Kinks, The Who y Small Faces. De aquí en más se adentraba en los dominios del “underground” más impenitente y terrible, el cual fue liderado por insignes combos como Pink Floyd, Soft Machine, The Crazy World Of Arthur Brown, Tomorrow, The Yardbirds, entre otros.

CAPÍTULO II

"LA CONTRACULTURA DEL ROCK PSICODÉLICO Y SU RELACIÓN CON EL CONSUMO DE DROGAS"

Lucy In The Sky With Diamonds: La Contracultura Psicodélica, el Rock y el uso de drogas

“Ahora estás cansado, o un tanto decaído. No puedes despegar tus pies del piso; quizá podrías intentarlo con un poco de LSD, sólo si así lo deseas. Sacude tu cabeza y matraquea tu cerebro. Actúa de manera insana; recibe toda la energía psíquica que necesitas. Come flores y besa niños. LSD para ti y para mí”. *“The Acid Commercial”*, Country Joe & The Fish 1967

Durante la década de los sesenta, la difusión, proliferación legitimación –esto siempre en un círculo marginal- del uso de drogas como parte de un nuevo sentir contracultural, o sea alternativo y paralelo a la cultura “sistémica”, fue un tema de inherente importancia a la germinación de un “underground” sociocultural. En particular, la referencia alude a la masificación de la dietilamida de ácido lisérgico, cuyas iniciales provenientes del alemán Lyser Saure Diethylamid, otorgan la conocida sigla LSD. Esta droga semisintética, perteneciente a la familia del alucinógenos, se obtiene de un hongo llamado ergot o cornezuelo, datando su descubrimiento en 1943, por parte del perspicaz químico suizo Albert Hoffmann.

La historia del ácido lisérgico, su importancia el porqué de su proliferación den la década de los sesenta, aportes a la gestión de la contracultura psicodélica, certidumbre y mistificaciones... Es lo que aquí se develará.

Sintetizando para Sandoz

Albert Hofmann químico suizo de 37 años, llevaba catorce trabajado para el laboratorio Sandoz, ubicado en la ciudad de Basilea, Suiza. De aquellos catorce años, los últimos ocho Hofmann los había dedicado a la investigación de las propiedades del ergot o cornezuelo, hongo que crece en las inmediaciones del centeno. La preocupación de Hofmann acerca del cornezuelo y sus bondades, provenía de los antecedentes que el uso de aquella sustancia tuvo durante la baja Edad Media. El consumo del cornezuelo a través de la ingesta de pan, provocó el estallido de una terrible afección que, como principales consecuencias, originaba el ennegrecimiento de los dedos tanto de las manos como de los pies y una posterior insensibilización de las extremidades. Además, en ciertos casos, podía llevar a la muerte por medio de violentas convulsiones. Por otra parte, en el transcurso del siglo XVI, muchas matronas descubrieron que el consumo en pequeñas dosis de cornezuelo agilizaría, durante el parto, las contracciones uterinas y detendría, a su vez, el fluido excesivo de sangre. A partir de estas remotas experiencias con hongos de centeno, Hofmann comenzó a sintetizar químicamente ciertas variaciones del ácido lisérgico, de los cuales el alcaloide de ergot conformaba el compuesto primordial.

El químico produjo veinticinco síntesis diferente de ácido lisérgico ya en 1938, pero al ser examinadas por el equipo farmacológico de Sandoz, éste no halló ninguna particularidad especial por lo que sugirieron a Hofmann proseguir con su rutina de aleación química en torno a otras combinaciones moleculares. Cinco años después, Hofmann intuía que el cuerpo directivo del laboratorio Sandoz obviaba un punto esencial con respecto a los posibles efectos que su LSD-25 tendría en el futuro. En abril de ese mismo año, el científico sintetizó una nueva fórmula del LSD-25. Concluido su trabajo, el químico comenzó a sentirse mareado, lo que fue atribuido en un primer momento de una gripe en ciernes. Hofmann cerró su laboratorio por todo el fin de semana y se dirigió a su hogar. Aquí, Albert Hofmann sufrió lo que podría denominarse su primer "acid trip"¹. "Percibí una ininterrumpida corriente de fantásticas imágenes, extraordinarias e intensas formas, caleidoscópicas juegos de colores. Después de unas dos horas, esta sensación empezó a desvanecerse"², escribió el químico.

Reflexionando con posterioridad acerca de este bizarro suceso, Hofmann coligió que aquellas hermosas alucinaciones fueron fruto de la droga que el estaba manipulando

¹ El argot creado en torno al consumo de ácido lisérgico adecua el término trip (viaje) al inicio de una experiencia con LSD

sin las debidas medidas de seguridad. En la tarde del 19 de abril de 1943, resolvió sustentar su teoría: disolvió 250 millonésimas³ partes de un gramo de LSD en un vaso de agua y, en nombre de la ciencia, lo bebió. Después de cuarenta minutos, Hofmann comenzó a sentirse mareado y ansioso y, a pesar del extraño estado que le sobrevino, se subió a su bicicleta –el único medio de transporte aconsejable para movilizarse en Suiza en la época de verano- y emprendió el más extravagante viaje en bicicleta de su vida, a lo largo de las cuatro millas que separaban su casa de las dependencias de Sandoz. “Él sentía como si apenas se moviese, pero el asistente que lo seguía en otra bicicleta anotó que ambos pedaleaban con suma furia. El camino que se presentaba delante de él se teñía de colores rosa y se asemejaba a las olas de un turbulento mar. La líneas demarcatorias de la calzada se contraían y expandían como objetos deslizados delante de las casas de espejos que se hallan en los parques de diversiones. Cuando Hofmann finalmente llegó a su casa, se encontraba en medio de su primer “mal viaje”: no cesaba de dar vueltas y su mobiliario adquiría grotescas formas. Cuando su vecino se acercó para ofrecerle un vaso de agua, Hofmann lo confundió con una horrible bruja”⁴. El aturdido químico sólo pudo calmarse al ver llegar a su terapeuta. “Recién en aquel momento comencé a disfrutar los precedentes colores y formas que persistían detrás de mis ojos. Caleidoscópicas, fantásticas imágenes surgían dentro de mí... explotando en coloridas fuentes”⁵.

La mañana siguiente a su segunda experiencia con ácido lisérgico, Hofmann se levantó lúcido y refrescado, con la sensación de que algo nuevo y benigno se incubaba dentro de sí mismo. Retomando la investigación inmediatamente, Sandoz determinó el inicio de pruebas de toxicidad de drogas en gatos, ratones y chimpancés. Sin embargo, tanto Hofmann como el resto de su equipo de trabajo se impacientaron y comenzaron a ingerir por su cuenta ácido lisérgico, registrando sus respectivas secuencias alucinatorias. El Dr. Wernor Stoll, colaborador de los trabajos de Hofmann, señaló que el LSD podía ser idóneo para psicoterapias y, más aún, se indagaría la posibilidad de sus efectos en pacientes con esquizofrenia hospitalizados en la clínica de la Universidad de Zurich.

² Albert Hofmann, “My Problem Child”

³ El LSD era una sustancia prodigiosa, cuya dosis se medía en millonésimas y no en centésimas o milésimas de gramos, como todas las drogas conocidas hasta entonces. Su margen terapéutico, medido como la proporción entre dosis activa y dosis mortal era prácticamente ilimitada y, además, su tolerancia era nula ya que al usarse asiduamente dejaba de ser efecto, no importando las cantidades ocupadas.

⁴ Albert Hoffmann: "My Problem Child"

⁵ Ídem

En 1947, Stoll publicó algunos de sus alentadores hallazgos con vista a curar o al menos mitigar ciertas afecciones psiquiátricas. Por lo mismo, el laboratorio Sandoz comenzó a ofrecer la “milagrosa” droga a distintas clínicas psiquiátricas alrededor del mundo. Otro pionero en cuanto al estudio de las peculiaridades del LSD fue el psiquiatra británico Humphry Osmond, quien estudió los efectos provocados por el LSD y la mescalina en alcohólicos canadienses. Según los resultados obtenidos, Osmond concluyó que el LSD propiciaba una especie de esquizofrenia artificial, mimetizando las reacciones químicas que suceden en los verdaderos cuadros esquizofrénicos.

Comprendiendo la variedad de usos que una sustancia como el LSD podía generar, Hofmann confeccionó un preparado llamado Delysid. Este sería obsequiado por Sandoz a psicoterapeutas de todo el mundo; este ejercicio alcanzó grandes niveles de éxito ya que para 1965 lo publicado sobre LSD en revistas científicas superaba en extensión y bibliografía a todo el material disponible acerca del resto de las drogas descubiertas en el transcurso del siglo XX. “Sus mayores éxitos se consiguieron en psicoterapia general, produciendo una tasa de suicidios ya sea consumados o no, inferior o a lo sumo igual a otros tratamientos. Asimismo, en terapias agónicas funcionó mejor que diversos narcóticos en proporciones que iban del 30% al 80% de los casos y, por último, como estímulo para que los alcohólicos abandonasen su vicio”⁶.

El prospecto de Delysid se apoyaba en dos aspectos básicos del LSD. Primero, provocar la liberación del material reprimido en el paciente, suministrando por cierto una relajación mental. El segundo aspecto, decía acerca de la inducción de una “psicosis-modelo” de breve duración en sujetos normales. Este principio iba dirigido a los psicoterapeutas con el fin de “suscitar una visión profundizada del mundo de las ideas y sensaciones de sus pacientes”⁷. No obstante, la información llamó aún más la atención de la Oficina de Servicios Estratégicos Norteamericana (OSS), la que ya había usado mescalina y una sustancia líquida extraída del cáñamo para detectar prosélitos comunistas en el interior de las Fuerzas Armadas de este país. Cuando la OSS se convirtió en la Central Intelligence Agency (CIA), la flamante agencia por medio de su departamento químico puso en marcha un vasto programa de investigación con respecto al LSD, dentro del marco de “agentes bélicos no convencionales”. El programa bautizado como “proyecto MK-ULTRA” buscaba esclarecer la relevancia “creativa” del LSD en cuanto a:

⁶ Antonio Escotado. “Historia Elemental de las Drogas”

⁷ Ídem.

- Trastornos Mentales**
- Desprestigio por conducta aberrante**
- Alteración de pautas sexuales**
- Entrega de información**
- Sugestibilidad**
- Creación de dependencia**

Bajo la premisa de lanzar ataques sobre objetivos “antiamericanos” las investigaciones fueron financiadas con holgura hasta 1960, fecha en que el psiquiatra H. Abramson –encomendado como jefe del programa- entregó un informe disuasivo de continuar con las indagaciones. Para Abramson y otros colaboradores del proyecto, fue ostensible la participación de agentes en el mismo por el sólo gusto de ingerir LSD, independiente de cualquier otro propósito; Abramson escribió al respecto: “El efecto del LSD es básicamente un trastorno jubiloso de la función yoica... Los usuarios suelen disfrutar la experiencia”.

“Algo que en 1953 prometía enloquecer a personas normales había pasado en 1959 a presentarse como un euforizante, incluso muy útil para finalidades de introspección y creatividad; en esas condiciones no sólo era inútil, sino peligroso para los intereses defendidos por la CIA, que había estado comprando semanalmente a Sandoz un millón de dosis, y disponía ya de reservas formidables”⁸. Los datos obtenidos de la abortada investigación se hicieron públicos por el Congreso norteamericano en 1997, por petición del senador Edward Kennedy. Es sabido que secciones especializadas por la Marina, el Ejército y la propia CIA usaron como “conejiillos de indias” inconscientes a miles de civiles y soldados estadounidenses y, en una cifra indeterminablemente superior, a ciudadanos camboyanos, vietnamitas y laosianos. Este indiscriminado experimento arrojó sólo una víctima fatal: un teniente de la Aviación norteamericana que sin saberlo, bebió una vasija con ponche saturada de LSD. Tales fueron las consecuencias de este hecho, que el teniente de lanzó por la ventana un par de días después.

⁸ Escotado. "Historia Elemental de las Drogas"

El decálogo del LSD

Dentro de lo estrictamente científico, con su justo respaldo empírico, se han podido deducir ciertos tipos de efectos provocados por el LSD en quienes consumen la sustancia:

Efectos Físicos:

A) Dilatación de las pupilas o Midriasis. Los ojos se tornan más sensibles a la luz, por lo que se explicarían las nuevas texturas adquiridas por los colores.

B) Aumento de la presión arterial. Este proceso otorga la impresión de un excesivo calor interno, interpretado como una energización del cuerpo

C) Hormigueo y entumecimiento de las extremidades

D) Taquicardia y aumento del calor corporal

Efectos Psíquicos:

Se dividen en cuatro etapas diferentes:

Fase de Subida: Entre treinta minutos y una hora después de la ingesta, los colores empiezan a ensombrecerse, los objetos en movimiento dejan tras sí una estela. Incluso con los ojos cerrados se pueden tener visiones similares.

Fase de Meseta: Alrededor de la segunda hora, los efectos se hacen más intensos. Aparecen visiones fantásticas y alucinaciones visuales.

Fase de Pico Máximo: El tiempo parece que se detiene y se experimenta una especie de traslación a otro mundo. Esta experiencia puede ser algo místico o, por el contrario, producir temor y miedo.

Fase de Caída o Bajada: Entre cinco o seis horas después de la toma, van desapareciendo todos los efectos de la sustancia.

Efectos negativos

El uso de LSD puede producir graves alteraciones mentales como estados de paranoia, alucinosis, esquizofrenia, ansiedad extrema o ataques de pánico, cuando su consumo se incrementa ya que la tolerancia del ácido lisérgico es nula, lo que implica el aumento constante de las dosis para quienes lo ingieren frecuentemente. Debido a estas posibles alteraciones mentales, cuando se ha tomado LSD cabría actuar imprudente y temerariamente, en determinados casos y circunstancias. Su consumo provocaría cambios drásticos en la personalidad de individuos con una disposición negativa por problemas psicológicos anteriores. Esto influiría negativamente en su desarrollo posterior.

Aldous Huxley: Cuando las Puertas de la Percepción se Abran de par en par

Hasta el primer tercio del siglo XX, tanto en Estados Unidos como en Europa el interés por los alucinógenos –como sustancias propiciadoras de visiones- era bastante menor, comparándose con el entusiasmo por los apaciguadores y estimulantes, como la morfina o el hachís. El dramaturgo Eugene O’Neill, fue uno de los primeros adelantados en la experimentación con el hongo alucinógeno del peyote. A su zaga aparecieron otros notables intelectuales como Walter Benjamin, Robert Graves, Henri Michaux, Antonin Artaud, Ernst Jünger y especialmente el escritor inglés Aldous Huxley, en todos los cuales surgió un intenso interés por la experiencia con alucinógenos.

La difusión masiva acerca de las relevancias de las drogas psicodélicas, surgió con el comentario de Aldous Huxley sobre su consumo de mescalina. En 1954, Huxley publica “Las Puertas de la Percepción” un libro motivado absolutamente por la relación que el literato mantenía con los psicotrópicos. “Las Puertas de la Percepción” planteaba la necesidad de superar el dualismo platónico-cristiano, basado en estructuras dialécticas como carne y espíritu, sujeto y objeto, cielo e infierno. El título del libro provenía una cita del poeta simbolista inglés del siglo XVIII William Blake, quien dijo: “Si las Puertas de la Percepción se abriesen de par en par, todo aparecería ante el hombre tal como es, infinito”. Según el autor de “Un Mundo Feliz”, aquella dualidad manifestaba su incoherencia fundamental enfrentada al trance visionario. En una veta similar, Ernst Jünger publicó en 1952 el ensayo “Visita a Goldehom”, en el cual se rememoraban las reuniones celebradas entre él y Albert Hofmann. Lamentablemente para Jünger, su libro pasó sin pena ni gloria mientras que el texto de Huxley abrió un nuevo espacio al LSD como tema de discusión seria dentro de la sociedad de entonces. Muchos medios de prensa escrita sostenían que la apología de alucinógenos podría considerarse una auténtica estupidez, sin embargo que un hombre con las aptitudes morales y culturales de Aldous Huxley pregonase el consumo de aquellas sustancias, ameritaba poner un poco más de atención en el fenómeno.

Subsecuentemente, Huxley se dedicó arduamente al estudio del LSD en los apenas nueve años que le quedan de vida. Al mismo tiempo, la CIA aplica el proyecto MK-ULTRA, ambos con objetivos no más dispares pero sobre la base del mismo compuesto químico. “Sospecho que están destinadas a desempeñar en la vida humana un papel al menos tan importante como el alcohol, e incomparablemente más beneficioso... Uno puede saber por la experiencia lo que realmente significa ‘Dios es

amor', sintiendo que a pesar de la muerte y el sufrimiento todo está, de algún modo y en última instancia, perfectamente en orden"⁹.

Indudablemente, Huxley comprende la ciclópea controversia que sus posturas provocaran, sobre todo en los sectores religiosos, al instigar en éstos la posibilidad de una experiencia mística fuera de la feligresía activa, y desde luego, en las cúpulas de poder del Estado. El escritor considera más nocivo el papel que desempeñan las drogas y fármacos lícitos, los que únicamente causan embrutecimiento y conformismo en el hombre. "Hallar el modo de permitir que aflore la espontaneidad y perdure la libertad, y al mismo tiempo dejar que la técnica se desarrolle hasta los límites deseables. Es un problema increíblemente complejo, y también desmedidamente urgente. Ahora el ser humano se encuentra subyugado por lo que creó y sometido a sus leyes, que no son en modo alguno leyes humanas"¹⁰

A propósito de estos escritos, las ideas de Huxley comienzan rápidamente a desparramarse por importantísimas Universidades norteamericanas como Harvard, Princeton, Yale y Berkeley, nutriendo a todos los centros de discusión intelectual del sustrato necesario para emprender un proceso contracultural. La semilla plantada por Huxley es cosechada con entusiasmo por pensadores como Herbert Marcuse y Noeman Browne, quienes aprovechan la difícil coyuntura política, -EE.UU envía los primeros contingentes a Vietnam y está a punto de desatarse la crisis de los misiles cubanos-, para interpolar un posible uso "liberador" de las drogas alucinógenas. "Con su ayuda -y la de la formación intelectual rigurosa- el individuo podrá adaptarse selectivamente a su cultura, rechazando sus infamias, estupideces y desatinos, y aceptando con gratitud todos sus tesoros de conocimiento acumulado, su racionalidad, de misericordia y de sabiduría práctica. Si el contingente de estos individuos es lo bastante numeroso, si su calidad es suficientemente elevada, tal vez podrán pasar de la aceptación selectiva de su cultura al cambio y la reforma selectiva".¹¹

Descubrir nuevas fuentes de energía orientadas a vencer la "inercia social y psicológica", eran las promesas que Aldous Huxley oteaba en los futuros usos dados a la dietilamida de ácido lisérgico. El escritor está pronto a morir por causa de un irreversible cáncer a la garganta, y como terapia agónica solicita se le suministren dos dosis de LSD; durante el desarrollo de la experiencia alucinatoria Aldous Huxley muere el 22 de

⁹ Aldous Huxley. "Cielo e Infierno" 1956

¹⁰ Aldous Huxley. "La Cultura y el Individuo"

¹¹ Huxley. "La Cultura y el Individuo"

septiembre de 1962, el mismo día en que el presidente norteamericano John Kennedy era asesinado en Dallas.

“Turn on, Tune In, Drop Out”: Timothy Leary y la Revolución Psicodélica

En 1962 la circulación del LSD estaba mucho de ser restringida, ya que no existían argucias legales que prohibiesen la comercialización de la sustancia muy en boga en aquellos años, sobre todo dentro de los cenáculos intelectuales y artísticos. Los ficheros de psiquiatras a lo largo y ancho de los EE.UU reflejaban que más de 35.000 estadounidenses se sometían a periódicas terapias con ácido lisérgico, entre los que destacaban los actores de cine Cary Grant, James Coburn, Jack Nicholson y Peter Fonda, la escritora Anaïs Nin , entre otras figuras de la farándula y el arte. Con particular devoción, Cary Grant declaró a los medios de comunicación que en su vida “nada me había dado lo que realmente necesitaba hasta que hallé este tratamiento”. Grant se calificaba como “un hombre renacido”. La distribución presurosa de LSD en lugares como Hollywood, y todo el Estado de California, fue en gran parte obra del anecdotista Al “Capitán” Hubbard. Este personaje fue uno de los pocos individuos que, fuera del hermético equipo de farmacológico de Sandoz, había ingerido LSD. A partir de un fe ciega en la cualidades “redentoras” del ácido, Hubbard adquirió de un tirón diez mil dosis de LSD, las cuales comenzó a repartir aceleradamente por toda la costa oeste de Estados Unidos y en el sur de Canadá. Fue gracias a Hubbard, que el mismísimo Huxley dejó la mescalina por el LSD.¹² Su curioso “apostolado lisérgico” le granjeó el sobre nombre de “Juan el Manzano de Ácido”. Hubbard había participado, además, en el proyecto de la Oficina de Servicio Estratégicos destinado a conocer los beneficios del uso de LSD. Mientras sirvió al Estado norteamericano, Hubbard tuvo mayores oportunidades para adquirir LSD en ingentes cantidades y así desperdigarlos como reguero de pólvora, preferentemente, por California e inmediaciones, zonas que absorbieron buen parte de toda la producción de ácido lisérgico de Norteamérica.

Otro importante distribuidor de LSD por aquel tiempo, fue el psiquiatra inglés Michael Hollingshead, quien transportaba entre diez y doce mil dosis del químico dentro de una jarra de mayonesa. El psiquiatra fue el primer hombre de ciencias que llevó el ácido lisérgico al Reino Unido. Allí compartió la sustancia con gente perteneciente al ámbito médico y, paulatinamente, fueron probándolo artistas y con especial predilección

varios músicos de rock. En alguna de sus travesías por Norteamérica, Hollingshead convidó LSD al profesor de psiquiatría de la Universidad de Harvard Timothy Leary, quien inmediatamente fue embrujado por “las experiencias de inimaginables intensidad” provocadas por su “primer viaje en ácido”. Como devoto prosélito del LSD, en 1962 Leary puso en práctica el programa Psilocybin Project, inserto en el Centro de Investigaciones sobre la Personalidad, dependiente de la ilustre Universidad. El público que Leary sometía a sus pruebas con psilocibina¹³ resultaba increíblemente variopinto, alumnos y posgraduados de Harvard, docentes de ésta y otras Universidades, literatos e intelectuales rezagados en la corriente beat y, sorprendentemente, reclusos de diversas cárceles del Estado de California y, cómo no imaginarlo, opulentos y adinerados magnates. Según las anotaciones de Leary, el LSD producía divagaciones en los “cobayos de prueba” fluctuaban en sus temas entre el amor, la generosidad de espíritu y el éxtasis.

Las autoridades de Harvard evidenciaron su preocupación por el norte de las sesiones lisérgicas de Leary. Por lo pronto, restringieron el acceso a la existencias de LSD a la aprobación de un comité. No obstante, por conductos extraacadémicos, le fueron entregadas a Leary diez mil dosis de LSD contenidas en apenas un gramo del principio. Lo que con psilocibina no pasaba más allá de saludables experiencias, con LSD las brechas se ampliaron entre “muerte y resurrección”. Tiempo después Leary afirmaría que con estas sesiones se buscó “poner un poco de magia pagana, poniendo sobre la balanza nuestra fe en la naturaleza humana y la experiencia con esas drogas”. Con escasos diez meses de operación y no muchos resultados concretos, el proyecto fue abortado por la dirección de la Universidad y, consecuentemente, Leary y sus asistentes no demoraron un tris en ser defenestrados del centro estudiantil. La gota que desbordó el vaso se generó cuando Leary y los psiquiatras R. Metzner y R. Alpert suspendieron la supervisión médica de los ensayos, suministrando indiscriminadamente LSD a un teólogo que deseaba conseguir experiencias místicas junto a los seminaristas de un templo.

Leary y sus secuaces contaban con un LSD abundante arsenal con el que planeaban continuar sus experimentos –que cada vez se alejaban más de la rigurosidad científica adentrándose en el campo del mero hedonismo- de forma clandestina. El propio

¹² En aquella época el LSD se comercializaba, amén de su legalidad, a precios irrisorios. En farmacias se obtenía una dosis por un centavo de dólar, ya que el hongo originario de la fórmula se encontraba en infinitas cantidades en zonas cerealeras

¹³ Se refiere a los hongos psilocibios, pertenecientes a la familia de alucinógenos emparentada con sustancias como el peyote

Aldous Huxley aconsejó epistolarmente a Leary ser cauteloso y manejarse con prudencia, circunscribiéndose al ámbito de lo estrictamente científico. “Te recomiendo encarecidamente que no se trasluzca nada sobre sexualidad, pues bastantes problemas hemos creado sugiriendo que estas drogas pueden producir experiencias estéticas y religiosas”. Lamentablemente las ambiciones personales de Leary se sobrepusieron a la voluntad científica y, en lugar de seguir trabajando en las aulas universitarias, se acomodó en una fastuosa mansión de Nueva York financiada por la millonaria Peggy Mellon, quien ahora se convertía en la mecenas del indiscreto psiquiatra.

De aquí en adelante, Leary tuvo sobre sí toda la atención mediática y publicitaria que su supuesta “cruzada de liberación” merecía. Fundó su propia revista, “The Psychedelic Review” y lanzó en 1964 su primer ensayo acerca de la materia “La Política del Éxtasis”. Leary retomaba la tesis de Huxley, eso sí, presentándola con mayor simplicidad con el fin de motivar al vulgo - y agregándole ciertos elementos que vinculaban sus teoremas con nociones de orientalismo y hasta de ciencia ficción. El psiquiatra acuñó un eslogan que lo haría famoso hasta nuestros días: “We Are Ecology” nota de pie. Esto indicaba la intención de Leary de oponer al puritanismo moral norteamericano la premisa del regreso a la vida natural, en comunión con la naturaleza, por medio de la ingesta de LSD. “Aquí yace la posibilidad de que mis amigos y yo podamos ser iluminados como ningún otro hombre en la historia de la humanidad” comentaba, presuntuoso, en artículos publicados en *Psychedelic Review*. “Gracias al LSD todo ser humano sabrá comprender que la historia completa de la evolución está registrada en su cuerpo; todo ser humano deberá recapitular y descubrir los avatares de esta central y majestuosa soledad... Cuanto más tiempo y atención se reserven a estas exploraciones, menos atado estará el hombre a pasatiempos vulgares. Y esto podría ser la solución al problema del ocio”¹⁴.

Las arengas pro-LSD escritas por Leary, cobraron una especial relevancia al publicarse el mismo año que el mítico libro de Herbert Marcuse *El Hombre Unidimensional*¹⁵. Casi por osmosis, Leary se vio ligado a toda la corriente filosófica que

¹⁴ Timothy Leary. "La Política del Éxtasis" 1964

¹⁵ Como filósofo Herbert Marcuse provenía y apoyaba los postulados de la llamada Escuela Crítica de Frankfurt. Consecuentemente, Marcuse junto a otros pensadores de dicha corriente, esgrimían una punzante crítica a la teleología en la que había caído la sociedad moderna, ya sea por sus afanes tecnocrático y científico-ajenos al verdadero sentido liberador del conocimiento. Este proceso de degradación culminado en la “racionalización del horror”, con el holocausto judío, partía con el instrumentalismo del iluminismo del siglo XVIII. Marcuse, indudablemente, se afincaba en la interpretación del marxismo como método de sobreponerse a los desastres contemporáneos. Indudablemente, los postulados de Leary eran muchos más precarios y superficiales que los argumentos de La Escuela de Frankfurt

sustentaba a la nueva izquierda norteamericana. Por consiguiente, Leary adquirió un preponderancia sociopolítica que ni siquiera él mismo hubiese soñado unos cinco años antes. Cabe destacar que la trascendencia política del LSD repercutió, primeramente, en las huestes estudiantiles. Esto se deduce, por ejemplo, de lo afirmado por C. Oglesby líder de la principal organización del país en este rubro. “La experiencia con LSD marca una frontera en la vida, comparable al paso que representa adherirse a una postura de radicalismo político. Entendimos el cambio como supervivencia, como estrategia de la salud”.

A despecho de la banalización del tema del LSD y sus posibilidades terapéuticas, sociales e incluso políticas, aún era bastante reducido el grupo que consumía LSD con asiduidad. A tal punto se sostenía lo anterior que un dicho rezaba “si tú tomaste LSD es porque conociste a todos los demás que lo consumen”. “Tomar LSD implicaba pertenecer a una sociedad secreta. No había manera de conocer cuánta gente llevaba consigo sustancias psicodélicas. Si te colocas a pensar sobre esto, concluyes que las únicas personas que tomaban LSD eran Leary y la gente de Harvard, algunos beats y otros pocos, no más allá del círculo de tus insanos amigos”, escribe Charles Perry¹⁶. Por lo mismo, resultaría tan significativa y trascendente la labor emprendida por el novelista Ken Kesey, quien había trabajado como conejillo de indias en estudios clínicos con LSD, a fines de los cincuenta, realizados por algunas Universidades de la costa oeste norteamericana. Paralelamente, el químico Augustus Owsley Stanley se convirtió en poco tiempo en el mayor distribuidor marginal de LSD, instalando una artesanal fábrica de la droga en el baño de su casa en Berkeley, San Francisco. Stanley proveyó el ácido lisérgico requerido por Ken Kesey para sus famosos “Acid Tests”, los cuales eran organizados como fabulosas fiestas atestadas de luces estrambóticas, música y diapositivas sumergidas en aceite hirviendo, las que al proyectarse en una pantalla, daban un tono arrebolado y espectral acorde con los propósitos de Kesey. Éste se montó en un bus pintarrajeado multicolormente, junto a un grupo de colaboradores llamados “The Merry Pranksters”, con quienes se recogían voluntarios a lo largo de toda California con el fin de que participasen en las abigarradas reuniones psicodélicas. Los Acid Tests se iniciaron en 1965 y en ellas participaron, en muchos casos, músicos que posteriormente comenzarían a dar vida a la contracultura del rock psicodélico¹⁷.

¹⁶Charles Perry vivió en la cosmopolita e intensa San Francisco de los años sesenta. De estas experiencias extrajo sus memorias tituladas “Haight Ashbury: A History”

¹⁷Revisar el capítulo dedicado al Rock de San Francisco. La mención hace especial hincapié en la inclusión en los Acid Test, de los Grateful Dead banda consular del movimiento de aquella ciudad

La Caza de Brujas se Activa: La Persecución del LSD

Aparte de las implicancias del proyecto impulsado por la CIA, la preocupación de las autoridades sobre lo que sucediese con el LSD era aún mínima. Las primeras diligencias policiales encomendadas al respecto, se remontan a 1959. Se mencionan a pequeñas comunidades ubicadas en las ciudades de Seattle y Portland. Según los informes de rigor, el consumo de LSD cumple una función religiosa similar a la, por entonces muy conocida, "Iglesia Nativa del Peyote". Se arguye que los "comulgantes" no son de raza india y esto provocaría el malestar de los granjeros y clubes sociales del sector. Sin embargo, las averiguaciones languidecen y se archivan definitivamente, por carecer de una verdadera inquietud.

Los primeros sonidos de alarma concernientes al uso del LSD en Norteamérica provienen de las noticias que abundan acerca de las extrañas prácticas de un psiquiatra de Harvard, que suministra drogas alucinógenas a estudiantes, profesores y, nada menos, que presidiarios de la zona. Los medios de comunicación conservadores hacían su parte. El columnista de la revista *Time* Walter Winchell, advertía a la comunidad que quienes usaran LSD podrían quedarse ciegos. Algunos paranoicos líderes de opinión señalaban que la droga podía incapacitar sexualmente a quien la ingiriese o, en su defecto, instigar manías sexuales en las personas. Influidos por estas paranoicas y no menos ridículas historias, las clases más reaccionarias de Estados Unidos e Inglaterra exigieron a las autoridades de sus respectivos países la derogación de la droga, hacia los últimos meses del 1966. Con directa proporción a lo anterior, la misteriosa sustancia sintetizada por Hofmann incrementaba su popularidad. "El momento de mayor uso de LSD se registró en 1967, durante el verano del amor, seguido por un lapso de calma hasta mediados de los años setenta. Entre 1977 y 1992, siete de cada diez graduados de la enseñanza secundaria norteamericana reportaron haber usado, al menos en una ocasión, LSD"¹⁸.

Mientras regresaba de un viaje desde México, en 1966, se acusa a Timothy Leary por porte de uno gramos de cáñamo que le fueron descubiertos a su hija en la frontera. Aprovechando la ocasión, un tribunal californiano lo condenó rápidamente a treinta años de cárcel; la pena es revocada por un tribunal federal pero, increíblemente, se requisa un kilo de marihuana en el auto del psiquiatra. Leary no corrió esta vez la misma suerte: fue condenado a diez años de prisión incondicional. Desde su reclusión, el apólogo número uno del LSD discurre ante las grabadoras de revistas tan populares como *Playboy* acerca de las cualidades, ciertas o no, de la droga. Comentó en alguna ocasión que era un

¹⁸ Jim De Rogatis: "Kaleidoscope Eyes": The Story of Psychedelic Rock

secreto a voces que el LSD influía notablemente en la capacidad sexual de las mujeres; si éstas experimentaban buenos viajes con el químico era perfectamente factible que tuviesen recurrentes y múltiples orgasmos en un corto espacio de tiempo.

Un tribunal del estado de Texas decide abrirle un proceso en su contra, imputándole el delito de ser el jefe máximo del tráfico de marihuana en el país, exigiéndose cadena perpetua para Leary. La decisión judicial coloca al psiquiatra como “mártir del sistema”, cuestión que es fomentada por el mismo facultativo, alegando un complot en su contra. A pesar de esto, Leary colige que la posibilidades de exculparlo y someter a policías a proceso es bastante baja y, por lo tanto, opta por fugarse del país con ayuda del grupo anarquista *weathermen*¹⁹. Se le ubica en Argelia, país donde reclama asilo político el cual le es negado; huye hacia Suiza junto a un cabecilla de los Black Panthers²⁰, pero finalmente es capturado en la lejana Afganistán siendo deportado a su tierra natal.

La Ilegalización del LSD y el Mercado Negro

En mayo de 1966, la redefinición del LSD y la psilocibina -como drogas sin uso médico ni científico- fue sometida a un comité del Congreso norteamericano, presidido por el senador Robert Kennedy. La nueva estipulación de los alucinógenos fue presentada por dos miembros del departamento de Sanidad, quienes fueron interrogados por Kennedy y el resto de los congresistas presentes. “¿Por qué ha dejado de ser drogas valiosas, si lo eran hace seis meses? Preguntó Kennedy. Como ninguno respondió a la cuestión en términos de médico-científicos, el hermano del presidente asesinado añadió: Creo que hemos puesto demasiada atención en que el LSD puede ser peligroso y perjudicial, perdiendo de vista que puede ser muy, muy útil en nuestra sociedad si se usa apropiadamente. Los demás senadores no coincidieron y, -tras redefinirse – disminuyó mucho la probabilidad de que el LSD fuese usada apropiadamente”²¹.

En no más de quince años de uso del LSD por parte de médicos y psiquiatras, no se registró ningún caso de crimen o demencia atribuible al consumo del ácido lisérgico.

¹⁹ Este era un grupo anarquista, fervientes seguidores de la doctrina maoísta y que durante la segunda mitad de los años sesenta realizaron numerosos actos terroristas con explosivos en Norteamérica y Europa

²⁰ Los panteras negras, organizados por Malcolm X, conformaron un grupo de choque contra la sociedad estadounidense, con el propósito de obtener reivindicaciones hacia la comunidad afroamericana.

²¹ Antonio Escotado. “Historia Elemental de las Drogas”

Extrañamente, desde 1966 no escasearán las historias que hablaban sobre personas que matan y enloquecen bajo el “terrible” influjo del hongo de cornezuelo. Es indudable que la entrada del mercado negro al negocio, controlando la distribución del LSD, generó situaciones difíciles. La entrega inadecuada e indiscriminada de la droga a cualquier persona que la solicitase, involucró que muchas persona sufriesen las consecuencias de una mala experiencia alucinatoria. No obstante, la leyenda negra que crecía en torno al LSD²² superaba con creces las notificaciones de efectos adversos.

Las historias acerca de gente que sufría severos trastornos físicos o psíquicos por causa de alguna droga, llevaban ya varios años circulando. En 1937, el comisionado norteamericano para narcóticos Harry Ainslinger publicó un enfático artículo titulado “Marihuana: Asesinato de la Juventud”. Una ola de histeria medial y propaganda gubernamental fue lanzada con particular fuerza desde 1966. En este ámbito, fue célebre el documental *Reefer Madness*. En esta película ejemplificadora se hacía hincapié en un perfil estereotipado del consumidor de marihuana: gente despreciable y demente. La campaña de persuasión “anti-drogas” se extrapoló al campo de las sustancias psicodélicas, construyéndose con idénticos prospectos. Se desplegaban algunos delirantes cuentos acerca de consumidores de LSD que llegaban a la locura; pérdida de la visión; destrucción de los cromosomas; saltos al vacío en vanos intentos por volar. “Entonces, también, imperaba la antigua asociación de las clases medias blancas, las que culpaban de la proliferación de las drogas a la comunidad negra y a las clases bajas”.²³ En marzo de 1966, el Dr. Huston Smith, aseveró en una conferencia alusiva al LSD que la confusión acerca de la droga era tan grande y el conocimiento disponible era tan escaso, que no había esperanzas de decir la verdad sobre el tema. En 1967, el LSD fue proscrito en todos los Estados Unidos, pero en Europa aún no se decidía la suerte del fármaco, quedándose en tierra de nadie.

Los sectores progresistas de la sociedad nortamericana publicaron su rechazo a la ilegalización del LSD, realizando un acto público en el Golden Gate Park de San Francisco. “Jóvenes y artistas, escritores, poetas, músicos, actores, santos, y amantes han vivido juntos en la comunidad de Haight Ashbury por más de tres años, explorando y experimentando nuevas y viejas formas, y significativas del arte ritual y de la vida. Al mismo tiempo, la política y la sociedad se han hecho bárbaras, brutales, hipócritas, racistas, temerosas. Ahora la libertad de expresión es amenazada en San Francisco, en el

²² Se difundió la noticia que seis muchachos que habían consumido la droga, al entrar en contacto con la luz solar inmediatamente perdieron la vista.

mismo centro de una comunidad nueva que emerge artística y espiritualmente. Si aquí ha de nacer y desarrollarse un nuevo concepto de las relaciones humanas, para esta ciudad, el Estado, el país y el mundo, debe ser protegida la libertad de expresión de todos los artistas y ciudadanos. Haight Ashbury es sólo una manifestación activa de una revolución mundial nueva, que ha germinado gracias a la unión espiritual de los hombres y mujeres de todas las razas", fue el discurso pronunciado en el mitin por ensayista Lee Myersoff.

La corriente principal dentro de los medios de comunicación se obsesionó con la noción de que la droga provocaba ataques de psicosis en cualquiera que la ingiriese. Esta idea atemorizaba a todos los jóvenes que por primera vez tenían la oportunidad de probar el LSD. "En cualquier sociedad cuya cultura albergue la dualidad de sanidad y demencia, las personas hallarán en subjetivos y personales estados alterados de su mente, un indicio de que la locura se ha hecho realidad. Aprendimos en nuestra juventud que una persona que actúa anormalmente, oye cosas, ve cosas y tiene otras bizarras e inusuales experiencias que podrían tildarse como la aparición de un estado de locura".²⁴

La experiencia con drogas, quizá vista originalmente como un mero entretenimiento, surge amenazadoramente en algún instante como un evento que podría desbarajustar una vida, tal vez permanentemente. Enfrentando este aserto, una persona puede desarrollar un extremo estallido de ansiedad, pero en muchos casos aquélla nace más bien en la reacción del individuo ante la experiencia que en las consecuencias directas de la droga en sí misma. "Tras omitir precauciones mínimas sobre ocasión y compañía, algunos acababan entrando en experiencia de pánico. Otros, sencillamente, no habrían debido usar este tipo de drogas jamás debido a su peculiar temperamento, pero el único modo de seleccionar a personas idóneas era poner esas drogas bajo el control de personas competentes, y la ley había decidido que nadie sería competente".²⁵

Las noticias periodísticas acerca de las "aberraciones" supuestamente cometidas por algunas comunas *hippies* en San Francisco bajo la influencia del LSD, no escatimaban en virulencia. Hacia 1969, un periodista anotó al respecto: "Practican cultos donde se santifica con LSD en vez de la hostia, donde se dora al dios Sexo. ¡Y osan pedir al Tribunal Supremo que reconozca la constitucionalidad de esta costumbre!".²⁶ El escritor mexicano Octavio Paz concluyó en su libro "Corriente Alterna", publicado en 1967, que lo

²³ Peter Stafford. The Psychedelic Encyclopedia

²⁴ El Sociólogo Howard Becker escribió en 1967 el artículo "Historia, Cultura y Experiencias Subjetivas" en el periódico de "Salud y Comportamientos Sociales"

²⁵ Escohotado. Aprendiendo de las Drogas

²⁶ Escohotado. Historia Elemental de las Drogas

perseguido e intolerable en las drogas visionarias no era que produjesen hábito o intoxicación, sino su edificación en una ideología que fuese preciso desterrar. “Las autoridades no se comportan hacia ellas como si quisieran erradicar un vicio dañino, sino como quien trata de erradicar una disidencia. Lo que despliegan es celo ideológico: están castigando una herejía no un crimen”. La peor herejía era, sin duda, una religión natural al estilo clásico, desprovista de puritanismo.

Otro punto que resultaba igual de enojoso para las cúpulas de poder era el nexo establecido entre la psicodelia y el sentir antimilitarista de un grupo importante de la juventud de la época y que de cierta forma, se las ingeniaba para arremeter contra los intereses tanto burgueses como proletarios, creado un espectro de reflexión contracultural y contestataria. El consumo de psicodélicos se apoyó en una afición por el regreso a la vida rural y a sus costumbres sencillas, como repudio a los vicios modernos. Una perspectiva ingenua, queda claro, pero de irrefutable éxito en el nivel de gusto. El joven común fue capaz de adoptar esas formas, la estructura estética y restándole su subversividad la insertaba dentro de un marco de convivencia moderno.

“La rebelión había desequilibrado el equilibrio farmocrático establecido desde los años cuarenta, con su cómoda distinción entre psicofármacos decorosos –medicinas, artículos de alimentación- e indecorosos –estupefacientes. Los rebeldes habían propuesto una farmacopea alternativa, que no era ni la decorosa ni la indecorosa, y aunque millones de ellos fueran detenidos y condenados cada año por posesión de marihuana y LSD, no era posible seguir manteniendo que las drogas vendidas por farmacias y supermercados resultasen más sanas”²⁷.

Diez años después de la prohibición del LSD en el hemisferio occidental, casi diez millones de personas, en Estados Unidos y Europa confesaban haber consumido al menos en una oportunidad el polémico ácido. El número de accidentes de tránsito y crímenes atribuibles a su intercesión apenas alcanza las desgracias que el alcohol provocó en un solo día.

Como refiere el profesor español Antonio Escohotado, la batalla contra la Psicodelia fue un conflicto entre “los derechos civiles y la tradición autoritaria”. El desenlace fue una derrota para los libertarios, con una no menor derrota moral de sus enemigos. “Como dos duelistas que se hiriesen al mismo tiempo, uno caía fulminado físicamente mientras el honor del otro, su juego limpio quedaba puesto en entredicho”. El discurso prohibicionista nunca tuvo credibilidad entre los científicos ni en teóricos del

²⁷ Escohotado. Historia Elemental de las Drogas

campo de la medicina o el derecho, ahora en más el descrédito se desparramaría a otros sectores de la sociedad.

Eight Miles High: Las Drogas y Su Uso en la Música Popular

“La vida, como nos es impuesta, resulta gravosa: nos trae hartos dolores, desengaños, tareas insolubles. Para soportarla no podemos prescindir de calmantes. Los hay quizá de tres clases: poderosas distracciones que nos hagan valuar en poco nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas, que las reduzcan y sustancias embriagadoras que nos vuelvan insensible a ellas. Algo de este tipo es indispensable”. Sigmund Freud “El malestar de la Cultura”

La relación entablada entre el uso de drogas y la música no es en absoluto tema de exclusividad del siglo XX. Esto sin siquiera pensar en las múltiples ocasiones en que la droga sirvió de pivote, inspiración o excusa para la generación de una obra de arte. Restringido al ámbito de las manifestaciones musicales, el sentido ritualístico que para muchas culturas prehispánicas, por ejemplo, contraía el consumo de hongos o sustancias como el peyote, hallahuasca. Según el antropólogo sueco Gustav Frenson, investigador en el tema de la relación música drogas, se podrían sintetizar de la siguiente forma las motivaciones subyacentes. “En culturas remotas el consumo de drogas –particularmente alucinógenos- representaba, específicamente en presencia de un evento musical, la consumación y exploración de un nuevo terreno sensorial mediado por un mayor e íntimo acercamiento con deidades pertenecientes a su construcción de creencias. El estado de conciencia alterada propiciado por la ingesta servía de trasfondo para una iniciación musical que, asimismo, pretendía alcanzar un estadio más avanzado de consumación espiritual”²⁸.

Apreciamos, entonces, que la música cumplía una función ritualística que en conjunción con la droga, pretendía abrir nuevos espacios de “percepción sensorial”. Con más o menos bemoles, la situación reseñada es extrapolable a gran parte de las culturas occidentales desde tiempos remotos. Más cercanos a la modernidad, el trabajo musical se desarrolló innumerables veces considerando a algún tipo de alucinógenos como fuente de inspiración. Es el caso, por ejemplo, del músico francés del siglo XIX Héctor Berlioz, quien compuso una obra titulada “La Sinfonía Fantástica”, la cual refirió a la experiencia del consumo de opio, sustancia de habitual uso en los cenáculos artísticos durante un parte

²⁸ “Música y Drogas”. Editorial Paidós 1976

importante de la centuria del 1800. Al igual que Berlioz, muchos músicos –por no mencionar representantes del resto de las manifestaciones artísticas-, antes de la aparición de las músicas populares del siglo XX, consumieron drogas por un afán más edificante o, por lo menos, desearon dejar marca de los desvaríos provocados por las sustancias ingeridas.

Como señala el periodista norteamericano de la revista Rolling Stone, Richard Goldstein, resulta fundamental dilucidar las dudas surgidas en torno al consumo de drogas por parte de músicos y la vinculación que este ejercicio tiene con la obra del artista. “La polémica con respecto a la desmedida cercanía e los músicos con las drogas y el abuso de éstas, poco o nada tiene que ver con la dimensión semántica de las drogas en función de un asunto estético. Es difícil saber con certeza, más bien imposible, cuánta de la música popular del siglo XX ha estado influida, en formas infinitas, por el consumo de psicotrópicos”²⁹.

Con la geminación, crecimiento y apogeo de las primeras músicas populares-urbanas del siglo pasado en Norteamérica, llámense jazz y blues, el tema del consumo de drogas dentro del ambiente musical cobró una particular importancia. “Sobre todo a partir de las década de los cuarenta, en la que el jazz adquirió un componente vanguardista contrario a su absorción paralela como música de deglución para la sociedad blanca, el consumo de drogas entró fuertemente en la comunidad de artistas. Todos resaltan el caso de Parker como el máximo de la destrucción física y psíquica producto de la dependencia química. Muchos otros siguieron sus pasos, quizá con mejor suerte”.

Un aspecto inédito en establecido en el vínculo drogas-músico, durante el desarrollo de la cultura masiva o “pop” del siglo pasado, dice relación con que existió una interacción absolutamente proporcional entre un estilo de vida trafagoso o vertiginoso, determinado por un nuevo tipo de reconocimiento público desconocido para un músico del siglo XIX, y el uso de drogas como incentivo o paliativo para una existencia tormentosa. Las drogas han acompañado constantemente a los músicos populares del siglo XX, no sólo a los artistas del rock, acechándolos como incluso como un *modus vivendi* en un límite ambiguo entre la degradación y la voluntad de dominio.

Para los fines de este apartado, resulta trascendente la real relevancia estética que la legitimación social de un uso de determinadas drogas tuvo en la generación de la contracultura musical psicodélica de mediados de los años sesenta. Davis Maldavsky parte del supuesto – eminentemente freudiano- que la conciencia es la forma elemental

²⁹ Richard Goldstein. “Goldstein’s Greatest Hits”

del desarrollo de la subjetividad. En ésta se desenvuelven los afectos y las impresiones sensoriales, sino éstas retranscripciones de los primeros lo que sería resultado de la “complejización de la vida psíquica. Por lo mismo, dentro del mismo análisis, Maldavsky sugiere un vínculo entre conciencia y música. “La notación musical no tiene un referente en las cosas del mundo, pero posee el mismo valor descompositivo de la escritura alfabética o silábica. Al fundamento rítmico puede unírsele otro componente armónico, cuyo despliegue melódico, aunque no remite a las cosas del mundo, puede expresar un elemento subjetivo, ligado a los estados afectivos, como es inherente a la tónica de la conciencia”.³⁰

De lo afirmado por Maldavsky podemos refutar el sentido desapegado de la realidad que le otorga a la música. Claro está que la construcción sonora parte de una correlación análoga con las virtudes musicales espontáneas del ambiente. De todos modos, lo destacable es proveer a la música de un sentido deliberador y azaroso, lo cual engarza con principios fundamentales de la conciencia. La música aparece, entonces, como “un envoltorio protector” que forma parte de los procesos autocalmantes capaces de sustraer al individuo del resto del mundo visible. “Afirmar una escisión del entorno por medio de la música, abre interrogantes respecto de lo que la música podría producir de por sí en cada sujeto. Orfeo llega en nuestra ayuda: él sabía cómo lograr que su arpa sedujese a quien los escuchaba”³¹. El psicólogo alemán Walter Fregtaman enfatiza el efecto de la música para insertarse en estados de conciencia no convencionales. “Nuestra conciencia vigilante normal es sólo un tipo especial de conciencia, mientras que en torno de ella, separadas por pantallas muy frágiles, se insinúan formas potenciales de conciencia totalmente distintas. Ninguna explicación del universo en su totalidad puede ser definitiva si no se tienen en cuenta estas otras formas de conciencia. El problema es cómo abordarlas, pues no guardan ninguna continuidad con la conciencia convencional”³².

Fregtaman cierra su posición frente a los estados de conciencia alterados y la intervención de la música la generación de aquéllos, puede llevar a que algunos individuos ingieran drogas con el objetivo de alcanzar esos estados de conciencia alterada, no siendo posible averiguar cuántas de estas experiencias auténticamente estuvieron determinadas por el ansia de un nuevo estado de conciencia o si, por el contrario, se supeditaron al mero regocijo provocado por la droga. En otro nivel de análisis, principalmente neurofisiológico, se colocan a las endorfinas como vehículos

³⁰ “Pesadillas Invisibles”

³¹ “Pesadillas Invisibles”

idóneos como transporte de sustancia ajenas al cuerpo que definirían inéditos estados de conciencia.

En el cerebro existen receptores para la morfina, sustancia derivada del opio. Estos receptores están preparados, obviamente, para la secreción de la sustancia por parte del propio cuerpo, no estando lista para el suministro artificial de la morfina. En 1975, los científicos norteamericanos John Hughes y con Hans Kosterlitz descubren una sustancia con características opiáceas, formada en el cerebro, capaz de reproducir los efectos de la morfina. A esta sustancia se le denominó endorfina. A partir de este momento, es posible establecer el origen de la adicción a la morfina ya que el producto químico engaña al cerebro proveyéndole un elemento ajeno al cuerpo, pero que aquél interpreta como suya, lo que conduce al cese de la producción de endorfinas pasando a depender de las provisiones externas.

¿Cuál es la relación entre la música y las endorfinas? Según Charles Levinthal, académico estadounidense de la Universidad de Yale la euforia que sentimos durante los momentos especiales de experiencia musical no sería ajena a un incremento de las funciones endorfinas. “El hecho musical es un modo de reforzar el sentido colectivo de pertenencia a una cultura: la música parece unirnos en forma primitiva e inevitable. Las endorfinas pueden ser el origen de esos sentimientos”³³. Asimismo, la música operaría como un método de acceder a una, digamos, ampliación del estado de conciencia, modificaciones perceptuales del estado de ánimo, por causa de la inmersión en determinadas atmósferas musicales. En este sentido, las drogas servirían como un tipo de endorfinas capaces de acrecentar la experiencia expansiva abierta por la música.

³² “Holmúsica”. Editorial Kairós 1989

³³ “Mensajeros del Paraíso”. Editorial Gedisa, 1989

La influencia de las drogas alucinógenas en la gestación del rock psicodélico

Con un título como éste, la aclaración de la pertinencia de las drogas en la gestión del rock de la segunda mitad de los sesenta parece un absurdo o, al menos, un gratuito acto de redundancia. Sin embargo, es perentorio reconocer las reales implicancias entre el qué hacer musical de la época y la inspiración estética, literaria y motivacional que las drogas, ya sea como consumo o legitimación social, aportaron a la etapa reseñada. Como ya se refiriese en el capítulo dedicado a la aparición y desarrollo del LSD, este químico circuló durante la década de los sesenta dentro –casi exclusivamente- de cenáculos artísticos que consumían una sustancia apetecida en gran forma por muchísimas personas.

Al interior de estos verdaderos “clubes lisérgicos”, en una primera instancia, no estaban convidados actuales o futuros músicos de rock, sino que accedieron al ácido quienes posteriormente ejercerían la función de distribuidores en gran escala –clandestinamente, desde luego- del LSD. A pesar de que las primeras referencias de cualquier especie en el rock acerca del consumo de drogas, se remontan a 1961 con algunos solistas y bandas olvidadas en las brumas del tiempo, la cronología evolutiva de la música popular coloca a 1965 como el primer año en que la influencia de cierto tipo de drogas, consumidas o no, repercutió ya sea en la letra, armonía o instrumentación de alguna canción de rock& roll.

El asunto de determinar quién o quiénes fueron los primeros en hacer eco del LSD en su música, resulta tan enfadoso e insoluble como el dilema de si fue primero el huevo o la gallina. No obstante, claramente es posible definir un grupo de pioneros a ambos lados del Atlántico como los primeros músicos de rock en permear su música con el influjo derivado de drogas, fueran o no en principio alucinógenos, dentro del género. Siendo una cuestión de sempiterno debate, acerca de cómo y cuándo las drogas infiltraron el rock en un sentido estético, las primeras luces de una relación más allá del mero disfrute se fechan en 1965. Ya antes que los primeros músicos de rock probasen el LSD, por 1965, sí muchos consumían marihuana en una función que no superaba un uso lenitivo y relajador. Por ejemplo, Bob Dylan fue un asiduo fumador de marihuana convidando, incluso, por primera vez la sustancia a Los Beatles durante una gira que éstos efectuaron a Norteamérica en 1964.

Algunas canciones de Bob Dylan son citadas como los primeros referentes literariamente claros de un citación a las experiencias con drogas. Así es como el tema “Mr Tambourine Man”, incluido en el álbum “Bringing It All Back Home” publicado en 1965,

se narra la surrealista y onírica historia del hombre del pandero que interpreta una embujante melodía mientras transita por una multicolor selva. Otra canción, perteneciente al mismo disco, titulada "Subterranean Homesick Blues" alude al doctor que prepara la medicina en un laboratorio subterráneo. El comentario, según varias interpretaciones, versaría sobre los caseros laboratorios clandestinos en que se procesaba LSD por aquellos años. Sin embargo, el supuesto trabajo "psicodélico" se circunscribía al terreno letrístico, sin duda el flanco más impresionante y contundente de la labor artística.

En detrimento de la música, que aún no alcanzaba las cotas de exuberancia de la lírica dylaniana, lo estético no era asaltado por una visión musical tamizada por la subjetividad drogada. Resulta extraño concebir que Dylan fuese considerado por los críticos como un advenedizo dentro de un rock "psicodélico" o de una pura vertiente alucinógena, en cuanto replicase con ciertos elementos, ya sea instrumentales, técnicos o vocales, un estado de sujeción a drogas. No obstante, la música y la postura literaria de Dylan son un manifiesto exacto de la evolución, a veces tímida y naif pero igualmente rutilante, de la música rock en su momento en la década de los sesenta. Como plantea el leit motiv de esta investigación, hablar de una contracultura psicodélica con un puerto de inicio en el rock, implica superar un enfoque estrecho y miope que considera al rock "psicodélico" como una mera repercusión del consumo de sustancias alucinógenas.

Finalmente, la riqueza de la música observada en la segunda mitad de los años sesenta responde, precisamente, al imposible encuadre bajo cierta y constantes premisas estéticas y motivacionales. Lo que aún hace fascinante revisar el fenómeno citado, es la independencia deliberada con que los músicos de rock trabajaron sin situarse bajo los cánones inmodificables que sí propondría una vanguardia artística de corte clásico, como por ejemplo los dadaístas o surrealistas, ya que el sentido experimental de la vanguardia aquí analizada conservaba un sentido mucho más bisoño, vitalista social que los grupos nombrados en último término.

“Todos hablan sobre el LSD”: Las menciones del Rock Psicodélico al Consumo de Drogas

Hasta principios de 1965, la principal droga consumida por los bisoños músicos de rock de la época, eran las anfetaminas. Estas píldoras satisfacían necesidades bastante alejadas de aspectos constitutivos del espíritu; considerando que los músicos se debatían entre el R&B y el entusiasta y cándido estilo “beat”, se requerían sustancias que ayudasen a paliar el cansancio de extenuantes jornadas, giras y conciertos. Las primeras “subculturas” urbanas juveniles que surgían en la Inglaterra de los años sesenta –teddy boys y mods-, hicieron del tráfico de anfetaminas una actividad que día tras día recompensaba de mejor manera a quienes la practicaban. “Las anfetaminas cumplían a plenitud las expectativas de un joven británico, ya fuera un mod , un teddy boy o un rocker. Con las intensas fiestas del fin de semana, las batallas campales organizadas en las playas de Bristol, lo importante era halla una sustancia que revistiese de una vitalidad infinita a quienes la consumiesen; la anfetamina era la respuesta indicada para una muchedumbre ansiosa”³⁴.

En una determinación recíproca, la música rock inglesa del primer lustro de los sesenta, reflejaba la simpleza y mundanidad que exilaba la juventud de quienes provenía. Salvo los primeros acercamientos de los mismos “mods” al rock, generando una tremenda dosis de inveterada violencia por medio de sus primeras bandas-estandartes como The Kinks y, aún más acentuado, The Who o Small Faces. Aunque estos giros musicales, que contemplaban una instrumentación más acelerada y tremendista, por medio de la distorsión de guitarras con utilización del feedback³⁵, resultaba complejo de descifrar cuanto de la música que ellos hacían se influía directamente por el consumo de algún tipo de drogas. Más bien, estábamos en presencia de un movimiento que utilizaba el rock como trampolín dionisiaco y hedonista en un traslación de un sentir virulento a la composición musical. No obstante es difícil hablar de una determinación de las drogas hacia esta música, que permanecía igualmente innovadora, la llegada de la subcultura mod al ámbito artístico permitió una de las primeras vanguardia musicales del rock de los años sesenta, suficiente tiempo antes de que el término “psicodélico” surgiese referido en algún espacio que no fuese el de los habituales estudios psiquiátricos. El estilo “mod”

³⁴ James Crawley: “Happy Jack: The story of mods and the Britain youth” 1984

³⁵ El feedback consistía en saturar el sonido proveniente de la guitarra por medio de la pulsación extrema de sus cuerdas y cápsulas. Los primeros en usarlos fueron The Who y Small Faces y The Yarbids, quienes tuvieron como antecedente a The Kinks, como los primeros en insertar rabiosos acordes en sus canciones.

representa el antecedente preclaro del punk rock y, por lo mismo parecía distar de la apacibilidad etérea y difuminada de ciertos tipos de músicas divagatorias citadas dentro de la vanguardia psicodélica.

La música de los mods, retrataba perfectamente el excitado y furibundo sentido de la vida de su subcultura; eran sus costumbres las que se reflejaban con desparpajo en su música y letras, las cuales reclamaban un drástico cambio generacional. Sin embargo, las drogas no eran un elemento constitutivo y estructural de su música, como sí empezaría a percibirse entre mediados y fines de 1965. La primera canción de rock inglés que toca el tema del consumo de drogas alucinógenas perteneció a la banda “The Pretty Things”, fechada en octubre de 1965. Con el explícito título de “LSD”, la canción versaba sobre la efervescencia que comenzaba a provocar la existencia y consumo de la droga. La música, en cambio, no demostraba el influjo cierto o la determinación de recrear la experiencia alucinógena en la música; “LSD” era una canción que partía del R&B tradicional, colocándolo en una exploración más sucia y desganada, proveyéndole una particular atracción. Los Pretty Things, decidieron editar el tema como single con la versión primaria o demo de la canción.³⁶ Esto marca el primer hito en la relación íntima que tendrán las drogas con el rock, durante los años sesenta, e indudablemente el sitio preeminente que las drogas ocuparán en el derrotero posterior de la música rock.

El crítico Richard Goldstein explica y contextualiza el arribo de las drogas a la música rock. “Quizá en ningún otro momento de la historia del rock, las drogas cumplieron una función tan cercana a lo verdaderamente artístico. En los sesenta los músicos de rock se orientaron hacia preocupaciones mucho más trascendentes que la fiesta de día sábado. Existía una gran reformulación de paradigmas y las expresiones artísticas debían estar acorde con el ‘renacimiento’ cultural que se gestaba. Por lo mismo, la degustación de estupefacientes cupo perfectamente dentro de la búsqueda de nuevas motivaciones para acometer una música más elevada”.

Quizá el consumo regular de drogas, sólo puede comprenderse en función del espíritu iniciático, desaprensivo y bisoño de los músicos –y la juventud en general –de aquella época. “La poca cautela e inconsciencia de los pasos que se daban, aporta un componente absolutamente inédito al movimiento y realza, de paso, sus logros artísticos”³⁷. Posteriormente, durante 1966 las canciones “psicodélicas” en su sentido

³⁶ Se llama demos a la o las tomas iniciales en el proceso de grabación de un tema. Los demos son, por lo general, versiones precarias de los que llegará a ser el tema en cuestión, pero añadiéndosele mayores recursos de producción o cambios en la estructura melódica.

³⁷ “Hullabaloo”: The Story of the Sixties’ Rock

estricto, aumentaron de gran medida. En abril de 1966, The Beatles edita el single "Paperback Writer/Rain". La cara B, según gran parte de la literatura disponible señala que Lennon se inspiró en su composición por la lectura del filósofo Alan Watts quien sostenía si era o no posible conocer si mientras se consumía LSD la experiencia podían ser tan dispares como un día lluvioso o uno soleado. Asimismo, la progresión armónica de la canción se apoyaba en un balbuciente ritmo y una melodía expansiva y contráctil, evocando la sensación de atemporalidad provocada por el LSD. En tanto, en el disco Revolver, publicado en agosto de 1966, contenía también una serie de canciones inspiradas ya sea en letras o música por el consumo de alucinógenos (ver capítulo The Beatles). Otras egregias bandas británicas del período, como Pink Floyd –en su primera etapa junto al músico Syd Barret- o The Smoke llegaron incluso a ser censuradas por las radioemisoras de la BBC, por causa de alusiones más o menos enfáticas a los "viajes" con LSD. Los singles "Candy and the Currant Band", de Pink Floyd, y "My Friend Jack", de los Smoke, ambas publicadas en 1967, sufrieron la cesación de sus transmisiones promocionales debido a sus polémicas letras. Ambas piezas son brillantes gemas de rock ácido, o sea, de naturaleza alucinógena.

Sin embargo, la mayor cantidad de citas dentro del rock hacia el uso de drogas, se dio en bandas norteamericanas. Provenientes de la ciudad de Austin, en el Estado de Texas, The 13th Floor Elevators, marcaron un hito en materia de rock alucinógeno. En junio de 1966, publicaron su primer álbum titulado "The Psychedelic Sound of 13th Floor Elevators". Esta fue la primera ocasión que la palabra psicodelia cruzaba los límites de drogas alucinatorias para engarzarse con la música rock. El álbum, indudablemente, es la constatación apologista de un sinnúmero de sustancias psicotrópicas, como el DMT, el LSD y otras. En la historia del rock, muy pocos álbumes alcanzarán la febrilidad letrística y musical acuñada por los 13th Floor Elevators. Por otra parte, en la ciudad de Los Ángeles surgieron una de las primeras bandas en iniciar un proceso de experimentación sonora dentro del campo del rock: The Byrds. En diciembre de 1965, The Byrds comienza las grabaciones de lo que sería su tercer disco de estudio, "Fifth Dimension", publicado en mayo de 1966. En aquellas primeras sesiones de ensayo surge la canción "Eight Miles High", uno de los temas-emblemas del período. Siendo prohibida por un gran parte de las radioemisoras de los estados sureños norteamericanos, "Eight Miles High" versaría sobre las arreboladas experiencias propiciadas por el consumo de ácido lisérgico. Cabe decir que The Byrds fueron uno de los primeros músicos de rock de la generación sesentera en probar de forma asidua LSD y marihuana. Subsecuentemente, la música de "Eight Miles

High” conforma uno de los mejores ejemplos del desarrollo maravilloso y sorprendente de la música rock del período, con el uso de guitarras eléctricas –con un filoso y metálico tañir- de doce cuerdas y armonías vocales cálidas y embrujantes. Dentro de los límites del Estado de California, esta vez en la efervescente San Francisco la dialéctica rock/drogas funcionó, por lo menos en una declaración de principios, con una intimidad no menor. Prueba de esto son las múltiples bandas, discos y canciones que ejecutaron sendas soflamas de apoyo e incentivo al uso de drogas, como herramienta para alcanzar un desarrollo espiritual mucho mayor. La acentuación de este vínculo se da por la condicionante política presenta en el desarrollo de la música de esta ciudad costera del Pacífico. La vida en comunidades, la exaltación pastoril de la vida, el fin “liberador” que se deseaba hallar en la música, conllevó una proclamación mucho más explícita e ideológica de las cualidades “expansivas” del consumo de drogas. Esto, con el fin de crear un nuevo espacio de desarrollo social que implicase una modificación de las normas valóricas y políticas en las que se sustentaban las sociedades contemporáneas.

Es claro que las connotaciones de las drogas ya sea poder de legitimación social, o instrumento de orden político, trascienden el evento estético y pasan a un terreno que, indudablemente, convivió con el ámbito de la música y su evolución, pero que indefectiblemente corrió una suerte en última instancia disímil. “Lo singular de los sesenta es que existió un cuestionamiento social, político y ético de lo que ocurría a nuestro alrededor. Asimismo, la actitud de efervescencia social terminó con el cambio de dígito del calendario, cuando se pasó de 1969 a 1970. En todo caso, fueron los productos culturales y artísticos de la época los que permanecieron como metáfora y testigo de una década esplendorosa”³⁸. Bandas como Jefferson Airplane, Country Joe & The Fish, Grateful Dead y otras, incluyeron transversalmente a su producción musical el tema de las drogas como vehículo de cambios social y liberación personal. En todos estos casos, las drogas semejabán una convocatoria al nacimiento de un nuevo espíritu humano, lejano a un disfrute hedonista y personal de los estupefacientes, Si bien contraía un beneficio estético, lo que predeterminaba lo artístico era, precisamente, su capacidad de medio para conseguir ciertos objetivos trazados más o meso orgánica y cohesivamente por una contracultura en ciernes.

En otros parajes de los Estados Unidos, las apologías a las drogas invadieron de manera profusa el rock, sin transportar el fin ideológico presente en las juventudes de San Francisco. The Velvet Underground célebre banda marginal oriunda de Nueva York,

³⁸ Michael Cauldrom: “The Sixties Generation: The Anti-Establishment”

incluyó en su primer disco "The Velvet Underground & Nico", publicado en 1967, el tema "Heroin". Como su nombre indica, "Heroin" era un compulsivo y frenético retrato del éxtasis producido por el consumo de la sustancia, siendo la completa antítesis del sentimiento de apertura y mancomunidad existente en San Francisco. Por lo mismo, dentro del rock "psicodélico" las drogas podían aunar una sempiterna serie de sempiterna de estímulos y motivaciones. La destructividad y nacimiento, vida y muerte, eros y thanatos convivieron en un universo de respuestas estéticas caóticas, inclasificables y por tanto, infinitamente conmovedoras.

En el resto de su superficie, las bandas norteamericanas crearon música, explícita o tácitamente, como remembranza de una experiencia con drogas o como recreación de un ambiente social de entusiasmo por el tema. Por ejemplo, la banda de garage "The Seeds" editó en su primer disco homónimo de 1966, la canción "Mr. Farmer", en alusión a los granjeros que cosechaban marihuana y la distribuían clandestinamente; así también, la banda de la ciudad de Boston, "The Ultimate Spinach" incluye en su primer disco de 1967 la canción "Ego Trip", con un pomposa y arrebatada letra concieciadora del uso de LSD. En muchas ocasiones, la cita no excedía el campo del título de un disco o una canción, o la confección del arte gráfico del estuche de la obra; otras, en cambio, la referencia mediaba a plenitud en los arreglos, melodías y producción de una pieza sonora, como quedará de manifiesto en los respectivos capítulos de los movimientos musicales albergados detrás del concepto de rock psicodélico.

Durante la segunda mitad de los sesenta, la relación existente entre drogas y música resulta difícil de precisar en términos claros de una casuística pura. Cómo y cuántas bandas, discos y movimientos intestinos produjeron música bajo el directo influjo de marihuana, LSD u otros estupefacientes, finaliza como un terreno indivisible y subyacente al trabajo del rock en la segunda mitad de los sesenta. Al mismo tiempo, como aquí se ha prefigurado, las sustancias alucinatorias formaron parte de un vastísimo cuadro de causas que determinaron el inmenso paso cualitativo dado por la principal música popular de la según mitad del siglo XX, en cuanto a elevación artística, complejización temática y conciencia profunda de los dilemas de su sociedad. Por otra parte, el uso de drogas dentro del ámbito de la cultura pop, fue aparejado de distintos enfoques, compromisos y necesidades, proveniente todas tanto de la voluntad del artista como de los requerimientos del entorno que lo rodeaba.

Cómo se observará en páginas venideras, la gestación de un rock "psicodélico" responde más a la generación de un trasfondo heterogéneo de cualidades de raigambre

diversa, lo que repercutió espontáneamente en cúmulo heteróclito de manifestaciones artísticas. Estas tuvieron entre sí distintos vasos comunicantes, pero la determinación de unos sobre otro fue obra, finalmente, de la peculiaridad de cada creador. La droga fue un factor tremendamente importante, pero no fue el que más ni tampoco el único.

CAPÍTULO III

"EL DESARROLLO DEL ROCK INGLÉS COMO CONTRACULTURA PSICODÉLICA"

“Esta noche, vamos todos a hacer el amor en Londres”: El rock inglés en el período psicodélico

“Era el Swinging London, de verdad. Mary Quant diseñaba la mini falda, mientras Mick Jagger aparecía en la portada del New Musical Express junto a su flamante novia Mariane Faithfull. Explotaba el escándalo amoroso entre el primer ministro Harold Wilson con una agente de la KGB. Los Beatles editaban Revolver y Michelangelo Antonioni afinaba los detalles de la filmación de Blow Up, pidiéndole a los Yarbuds que aparecieran en una escena de la película y destrozasen sus instrumentos. Carnaby Street se atestaba de una moda eduardina y pagana; comenzaba el mundial de fútbol y Londres parecía ser el centro de la conciencia universal”- Peter Brown y Steven Gaines “The Beatles: An Inside Story”

En un comienzo, para un lector poco bragado en el tema, pareciese arbitrario fijar como únicos dos polos de expansión creativa del período psicodélico –consignándoles la aportación de reales valores estéticos y temáticos- sólo a los Estados Unidos e Inglaterra. El primer caso, eso sí, no es ni con mucho difícil de dilucidar. Los Estados Unidos fueron durante el siglo pasado los principales productores de cultura popular –en todos sus formatos, calidades y estilos propios- creando una industria del arte y del entretenimiento, con una facilidad pasmosa para imbricar lo uno con lo otro, gigantesca e inigualable. Dentro de un contexto de apropiación comercial de cualquier fenómeno que dé pistas acerca de recompensas futuras, los norteamericanos abrieron las puertas de sus estudios de filmación, grabación y editoriales con el propósito de abrir paso a artistas o movimientos vanguardistas –espontáneos o fingidos- que generarían un séquito e seguidores y compradores en un plazo no muy lejano. Entonces, comprender la difusión masiva ya ni siquiera del rock psicodélico sino de cualquier manifestación del arte o entretención profana es de absoluta correspondencia con el desarrollo ideológico y económico de los estadounidenses.

Por otra parte, la evolución de las músicas populares más significativamente arrolladoras, blues, jazz y rock&roll alcanzan en las dos primeras sus mayores cuotas de evolución morfológica y legitimación comercial y en la última, siendo la valoración estética discutida en cuanto a una absoluta preeminencia, mantiene una boyante proliferación del fenómeno tanto en su génesis, análisis, deglución y lamentablemente vulgarización del género.

En Inglaterra el tema no es tan claro. Aquí el rock prendió como una respuesta a la exportación fabulosa desde Norteamérica de los primeros músicos del vibrante y primario rock&roll: Chuck Berry, Eddie Cochran, Little Richard y Jerry Lee Lewis y, desde luego,

Elvis Presley. En términos históricos nos situamos entre 1959 y 196, años en que Inglaterra veía ampliamente disminuida su influencia territorial y política en el marco de la Guerra Fría. “Gran Bretaña es un imperio viejo, estéril y decadente”¹. Ya la India, Canadá y Australia, por nombra los países más importante sometidos por los ingleses hasta mediados del siglo pasado, consiguieron sus respectivas independencias, con ciertas concesiones políticas dependiendo de cada caso, lo que mermó indudablemente el potencial económico de la isla sumiéndola en la opacidad de un elefante blanco desgastado. Con respecto al desarrollo de una industria cultural vinculada con las manifestaciones artística populares de la centuria acabada, tampoco hacia principios de los sesenta existían elementos fortalecidos. Dentro de la música docta contemporánea, los ingleses ocupaban un lugar bastante secundario considerando el prolongado sentir vanguardista de la escuela alemana desde los años veinte hasta los cincuenta con los experimentos electrónicos de Karl Heinz Stockhausen, y la labor fundamental también de los franceses, como Pierre Boulez. Los ingleses jamás habían destacado en el quehacer musical, ya sea en lo marginal o en lo popular, quedando relegados por naciones cercanas que sí había desarrollado un trabajo ambicioso y revelador.

En cuanto a la industria cinematográfica, Inglaterra vivió un momento de particular esplendor en las décadas de los treinta y lo cuarenta, caracterizando sus producciones por un marcado social, interpretando los movimientos de clases desde los estratos medios hasta el proletariado. Los estudios de filmación, después de la Segunda Guerra Mundial, entraron en una terrible crisis de financiamiento dado la escasa existencia de una industria subvencionada y de fuerte promoción como en los EE.UU. Además, los principales directores británicos abandonaban la isla –Alfred Hitchcock en 1940, David Lean en 1948- tentados por estudios extranjeros con el propósito de producir películas con mejores estándares técnicos y mayores posibilidades presupuestarias.

Así es como el Reino Unido entraba en la década de los sesenta con pocas posibilidades de remontar el vuelo, aunque en lo económico recuperaría algún tranco entre 1964 y 1966 gracias al vigor adquirido por la industria del hierro y del carbón durante esos años. En lo cultural, los directores de cine más claramente y los intelectuales en un plano menos visible, buscan la forma de quebrara un estancamiento ético y creativo feroz, por lo que acuden a un arte verista que refleje las necesidades de la sociedad británica – profundamente herida por las secuelas de la posguerra- y que interprete un nuevo valor

¹ Tony Richardson. “The loneliness of the long distance runner: In his own writers” 1985

cultural que alcanzar. Dentro de esta avanzada, destaca el llamado “Free Cinema” convocado por los directores de cine Tony Richardson y Lindsay Anderson provenientes del colectivo artístico “*The Angry Young Man*”². El “Free Cinema” es, lógicamente, parte de las vanguardias fílmicas europeas que responden a la *nouvelle vague* francesa de Francois Truffaut y Jean Luc Godard. Como ésta el Free Cinema busca despercutir la senilidad de un arte anulado en su propia inercia técnica y principalmente argumental, síntoma de sociedades consumidas en sus fracasos políticos y económicos. Tanto Richardson como Anderson y más tarde un novel Ken Loach, “buscan con un cámara la revelación secreta e íntima de la cotidianidad pura, para extraer la fuente de riquezas escondida en los intersticios más triviales de la existencia”³.

Lo más relevante del Free Cinema, más allá de la magnificencia estética, es el primer paso dado hacia la conversión y reutilización de los patrones sociales ingleses en pos de nuevas e inéditas provocaciones culturales. Asimismo, el movimiento citado no obvió la ebullición juvenil transplantada desde los Estados Unidos al Reino Unido por medio de la música rock, creando de esta forma estereotipos que encajaron con las nuevas subculturas juveniles elaboradas en el transcurso de la década de los sesenta. Queda claro que el “Free Cinema” operó como la colación de una primera piedra dentro del estadio cultural inglés.

² El joven iracundo

³ Stephen Frears: “The British Cinema” Vol II

“P.S: Te Amo” Los Beatles salvan a Inglaterra

“Todos hablábamos de ellos. Estaban en todas partes: en las radios, la televisión, los periódicos. Era el tema de discusión en toda Inglaterra; parecía que todo había cambiado, ya nada sería igual. Todo renacería y cada uno de nosotros estaría mejor gracias Los Beatles” Alan Williams, periodista del semanario musical inglés Melody Maker; noviembre de 1963.

La historia de Los Beatles, la banda de rock más popular y trascendente de todas las épocas, ha sido tema de incontables libros y comentarios. Muy pocos tópicos contemporáneos se han granjeado la calificación unánime de todos o casi todos los que alguna vez se toparon con el fenómeno, como una de las aventuras más asombrosas e increíbles de la Epoca Moderna. Se fija el cuatro de octubre de 1962 el día en que la historia de Los Beatles toma forma y de paso, el derrotero del rock contemporáneo. Aquel día el sello EMI edita sin muchas pretensiones el single “Love Me Do/P.S: I Love You” dos cándidas pero entusiastas canciones de amor compuestas por el bajista de la banda, Paul McCartney. Sólo por la intercesión y esfuerzo extremo del mánager de la banda, y tan bisoño en cuestiones de la industria de la música como sus pupilos, Brian Epstein, consigue por medio de envío de cartas a las radioemisoras londinenses que pasen tímidamente el disco de esta banda norteña que ya cuidaba una reputación en su ciudad natal, el puerto de Liverpool. “Love Me Do” alcanza el número quince de las listas del New Record Mirror.

Con esta cauta pero segura obtención, Los Beatles comenzarán a construir un rocambolesco mundo de dinero, música, mitos, muertes y desilusiones, dándoles sentido a gran parte de la industria de la cultura de los últimos cuarenta años. Para empezar, ellos revolucionan la música de su tiempo; ningún músico inglés suene tan vital, fresco y original como las canciones de Los Beagles, las cuales no son más que simples pero contagiosas fusiones de rhythm & blues negro con una tonalidad más dulce y relajada, lo que se marca por los golpes de batería tenues y un bajo que cubre la sencillez estructural de las melodías. Más importantes que esto, son aún las melodías que logran componer los dos líderes de la banda: John Lennon y Paul McCartney. Cubiertas de una simplicidad notable, pero modificando el acento agreste del rock&roll norteamericano la banda emblema de la norteña Liverpool, inventa o inserte el concepto de canción pop dentro del esquema unívoco del rock&roll hasta entonces. Si recordamos la conceptualización del término “pop” como fusión popular de elementos culturales diversos (ver capítulo gestación de la contracultura), Los Beatles crean un nuevo estilo dentro de las

coordinadas de la incipiente música rock. Son varias sonoridades las que se citan en sus primeros trabajos, no obstante es esa fusión y la perspectiva cultural desde donde la interpretan lo que otorga a su música la cualidad del asombro y del recambio generacional ad portas.

Los Beatles hasta antes de grabar su primer single, ya son una banda de estadía permanente en el club "The Cavern" de Liverpool. Formados en 1957 han girado por Hamburgo en Alemania, lugar en que menos que una gira de perfeccionamiento musical fue más una asistencia a la ramplonería de los peores tugurios de la Europa central. Antes de que ellos sorprendiesen a todo el Reino Unido, la nación eduardina era asediada por la segunda generación de la invasión musical norteamericana. Este segundo grupo de avanzada desmerecía a sus antecesores. Figuras olvidadas en la bruma de los tiempos y exponentes del "formol de museos", como Paul Anka, Del Shannon o Chubby Checker. El ritmo del twis encantaba a la aburrida juventud inglesa, que se hallaba desamparada frente al ingreso de Elvis Presley al servicio militar y los conflictos legales que afectaban Chuck Berry o Jerry Lee Lewis, otrora artífices de acero del más flamígero rock&roll y ahora alejados de la escena por los diferendos legales.

De los músicos nacidos dentro de las fronteras del Reino Unido hasta el arribo de John Lennon y su combo, descuellan por éxito comercial y respeto de la juventud Tommy Steele, una especie de amalgama de segunda categoría entre Elvis Presley y Eddie Cochrane. Más relevante por su incursión con un estilo bastardo pero enganador es Cliff Richard, músico que comenzó a practicar el skiffle. Esta monocorde y tediosa sonoridad necesitaba de nada menos que una tabla de lavar de madera, la cual al percutirse despedía un sonido plano y opaco. A pesar de su falta de eufonía, el skiffle prendió como la pólvora entre los jóvenes ingleses ya que hacer música, o al menos intentarlo, con una tabla de lavar era absolutamente más económico que adquirir una onerosa guitarra por usada que ésta estuviese. El skiffle provocó furor entre 1958 y 1960; inclusive los mismos Beatles practicaron alguna vez el singular estilo sin mucho éxito claro está. El resto de la escena música británica no ofrecía más que infinitas copias de bandas de rock & roll y skiffle, sobresaliendo números provinciales como Los Beatles, el guitarrista Tony Sheridan y los Rory Storm & The Hurricanes,⁴ únicas bandas subidas a bordo de un ferrie con destino a Alemania Occidental con el fin de efectuar algo por lo menos similar a una gira promocional.

Las músicas populares no comenzaban bien la década. El rock & roll ha entrado en un estado de crisis absoluta; el blues ha perdido su fuerza cáustica adocenándose. Todo este entuerto es aprovechado por Anka, Shannon y otros músicos “prefabricados”, provenientes espurios de la corriente del Tin Pan Alley⁵ o de degeneraciones del R&B. “Es música sosa, olvidable e insoportable. La juventud necesitaba ser reencantada: pues bien ahí tenáis delante a cuatro melenudos que chirriaban como posesos”⁶.

Ya sea por la ausencia de quienes habían dado vida al rock & roll de los cincuenta, tato en música como en ideología realizable, o por el simple agotamiento de un estilo que no obstante pivotal e insustituible en su rescate del ardor adolescente, requería de refacciones prontas. Aquí calzaron al dedillo Los Beatles. “No podíamos creer como esos cuatro tipos podían hacer tanto ruido, sin importar cuán virtuosos fuesen. Se suponía que las bandas de guitarras estaban en desuso ya que eran demasiados toscas y cacofónicas. Atiné a calmar a mis hermanos y decirles: debemos seguir haciendo lo nuestro sin atender a lo que esté o no de moda”⁷, afirmaba el cerebro de la banda norteamericana Beach Boys, Brian Wilson.

Una renovación fulminante, una bocanada de aire fresco para la música popular, un impulso irrefrenable para toda la decaída y asténica industria musical inglesa; un llamado a los jóvenes británicos a pertrecharse de guitarras y bajos para seguir la huella de los provincianos que habían modificado el camino de la sociedad mundial... El dos de marzo de 1963 la banda de Liverpool consigue su primer número uno con la canción “Please, Please Me”; de aquí en adelante se comenzaría a desatar la llamada beatlemania. Primero fue su tierra natal y paulatinamente, en el transcurso de los dos años siguientes, el resto del globo llegaría a idolatrar a los cuatro músicos ingleses. En febrero de 1964, Los Beatles arriban a los Estados Unidos, país que durante 1963 les había sido esquivo y en el que los primeros discos sencillos de la banda no generaron repercusión en lo absoluto; Brian Epstein gestó la distribución por medio de la gran compañía disquera Capitol, del single “I Want to hold your hand”, cuarto tema editado por el grupo en Gran Bretaña. La canción arriba al número uno el dieciocho de febrero de 1964; el 23 de aquel mes la banda llega al aeropuerto John F. Kennedy de Nueva York,

⁴ Junto a Tony Sheridan, durante la expedición por Hamburgo, los Beatles grabaron su primer elepé como banda de soporte. Proveniente de los Rory Storm & The Hurricanes, Ringo Starr conocía a su futura banda unos cuantos años antes de apropiarse definitivamente con las baquetas de los “fab four”.

⁵ Música orquestada que puede ser explicada como una extensión, en su decadencia, de las big-bands de corte comercial y anodino, con temáticas centradas en los amoríos adolescentes

⁶ Richard Neville es periodista inglés, fundador en los sesenta de la legendaria revista “OZ”. La cita corresponde a su libro “Play Power”

en el cual lo esperan cerca de cinco mil fans suyos. Dos días después, Los Beatles participan en el show de variedades más importante de la televisión estadounidense “The Ed Sullivan Show”. Ante una teleaudiencia aproximada de cincuenta millones, la más grande registrada hasta la fecha, Los Beatles “conquistan América”, como refiriese el New York Times en su edición del día siguiente. El resto de la historia es asunto ya conocido...

Los Beatles y el desarrollo del rock británico

“La verdad es que lo más importante del legado de Los Beatles, aparte de su gran música, es que abrieron puertas; y esto es lo que más se le puede agradecer a alguien: el abrir puertas”. Rod Argent- tecladista de la banda inglesa The Zombies.

Con el surgimiento de Los Beatles, ya sea con su éxito comercial como su nueva expresión estilística, la industria musical británica inició un proceso explosivo e irrefrenable de búsqueda de nuevos talentos musicales que asemejasen, en algo siquiera, el impacto alcanzado por los chicos de Liverpool. En los meses posteriores a la consecución del primer número uno de Los Beatles, el sello grabador de éstos –una pequeña filial de la EMI llamada Parlophone-, encargo a Brian Epstein y al productor del combo, George Martin, pesquisar nuevas bandas que pudiesen reportar réditos menores o iguales a los otorgados por los compositores de Love Me Do. La receta fue seguida al pie de la letra por los encomendados, ya que no fue a otro sitio más que a Liverpool al cual acudieron para buscar nuevos talentos. El resultado del itinerario fue, en lo musical, bastante pobre y en lo monetario no más descollante que lo reportado por un gastado cantante de Tin Pan Alley. Sin embargo, la cohorte de bandas al rezago de Los Beatles fundaron una especie de movimiento musical regional titulado “Merseybeat”, en alusión al río Mersey que cruza el puerto de Liverpool. Relegadas a compilaciones menores de bandas confinadas a la ausencia de cualquier tipo de talento, aparecen Gerry & The Pacemakers y Billy & The Dakotas, quizá las dos bandas que obtuvieron mayores golpes en los rangigs de ventas. Sin embargo, estos éxitos radiales, salvo contadas excepciones, provenían de composiciones cedidas por la dupla Lennon/McCartney, sinónimo a mediados del 63’ de suceso seguro.

Aparte de las movidas comerciales de Parlophone, sello que quizá descontado algunos honrosos ejemplos nunca pudo reclutar nuevamente artistas con algún talento

⁷ Brian Wilson. “Wouldn’t it be nice: An autobiography”

musical durante los sesenta, diversos sellos discográficos otrora abocados a las grabaciones de música jazz, orquestal, doo-wop o *crooner*⁸, comenzaban el reclutamiento de bandas de beat o, en su defecto, de R&B. El ejemplo más explícito de este cambio e enfoque y, desde luego, de público lo ofreció el respetable sello Decca. A mediados de 1962, esta compañía rechazó fichar a Los Beatles en consideración de que su música estaba “totalmente fuera de moda”. El posterior balde de agua fría que significó el éxito del “fab four”, junto con el despido de los productores musicales de turno, un cambio en las prioridades adquisitivas del antiguo sello disquero. Como primera decisión expiatoria, Decca opta por contratar a una banda oriunda de Londres anclada en versionar a clásicos músicos del r&b y el blues más puro norteamericano: The Rolling Stones.

Al mismo tiempo que Los Beatles iniciaban sus primeros escauceos en el ambiente discográfico, con buenos o malos resultados, existía un embrionario pero convencido movimiento de jóvenes londinenses que gustaban de la música blues, su mutación en r&b y el rock&roll primario. Esta caterva de adolescentes, cuya ocupación era más bien variopinta⁹, provenientes de la clase media en su mayoría, se reunían en salas como el Crawdaddy, perteneciente a uno de los músicos pioneros en la adopción británica del blues americano, Alexis Korner. Este ya desde mediados de 1962 recibió en su club a Los Rolling Stones, banda compuesta en su mayoría de novatos pero apasionados músicos amantes del blues. De los cinco integrantes de la banda, sólo dos tenían una experiencia musical anterior destacable: Keith Richards, primera guitarra y Brian Jones, guitarra rítmica. Jones era un curtido instrumentista, en guitarra slide o de cuello de botella, armónica e instrumentos percutivos como las marimbas. El resto del grupo, el vocalista Mick Jagger, Charlie Watts en batería y Bill Wyman como bajista, tenían más entusiasmo que profesionalismo técnico, lo que era suplido por una agresividad escénica impulsada principalmente por Brian Jones¹⁰.

⁸ El doo-wop correspondía a una música de origen afroamericano, pero ampliamente reciclado por las comunidades blancas. Su preeminente acento gospel y vocal y, a su vez, el tono cansino de sus progresiones rítmicas convirtieron al doo-wop en una música muy apetecida entre fines de los cincuenta y principios del decenio siguiente. Asimismo, el estilo crooner, cultivado con éxito sin par por artistas como Frank Sinatra, Tony Bennet o Bing Crosby, fue otra extensión de la gastada música orquestal de salón –big-bands- cubierta por las graves y seductoras voces de estos prospectos de virilidad y elegancia

⁹ A pesar de que no es posible señalar con certeza esta cuestión, muchos de los músicos que incursionaron en la gestación de un estilo de r&b inglés, provenían de escuelas de música o de arte en general. Esta subcultura fue capaz de convocar un público marginal, albergado en algunos legendarios clubes, que disientían de la tonalidad más pueril y relajada del beat, y buscaba una música más ruidosa y cruda.

¹⁰ La guitarra slide, nace en el blues del delta del Mississippi, en el cual los viejos bluseros deslizaban a lo largo del mango del instrumento un gollete de botella, que al golpear los trastes emitía un sonido oscilatorio y circular. La técnica fue perfeccionada con el paso del tiempo.

El contrato obtenido con el sello Decca se materializó en mayo de 1963, siendo editados los temas Come On/I Want To Be Loved, ambas versiones Chuck Berry. A despecho de que el single entró apenas en los primeros veinte, la banda ratificaba tímidamente un potencial sonoro el cual se iría acentuando a medida que se publicaban más singles y la banda pulía y maduraba su cometido. “Los Rolling Stones demostraban ser la antítesis de Los Beatles. Eran menos cándidos y más pendencieros; su música era una interpretación del blues con fuerza, desaliñada, pero tremendamente adictiva. Definitivamente tenían carisma¹¹.

El ingreso de los Rolling Stones fue aprovechado, como se sabrá, por otro joven llamado Andrew Loog Oldham quien se ofreció para ser el productor y mánager del grupo. Si Brian Epstein coligió que era adecuado acentuar a Los Beatles como una banda de muchachos correctos y bien educados –una horrorosa ficción-, los Stones según Oldham debían ser su pedestre respuesta, exacerbando sus desmadradas y “pecaminosas” conductas. Una componenda publicitaria en ambos casos, claro está. Más que una confrontación medial y lo importante del erigimiento de estas dos bandas troncales – Beatles y Rolling Stones- es la conformación estilística de dos movimientos con singularidades personales y evolución propia, bajos los cuales se sumaron una cantidad inapreciable de bandas que germinaron al alero de los dos grupos fundacionales arriba mencionados. El rhythm & blues y el beat, cubrieron el primer y elemental período del rock inglés comprendido –de una forma subjetiva, desde luego- entre los años 1963 y 1965. Fue un momento de vital aprendizaje y quizá de poco riesgo; necesario en cuanto se adoptaron maneras externas que en lo venidero serían renovadas por los mismos músicos ingleses, pero ya dispuestos a asumir un desafío estético mayor.

De las bandas que repletaron este período básico, un estadio proto-psicodelia, un porcentaje importante se desvaneció como meros seguidores de las bandas ya aludidas, no obstante otras se establecieron en un proceso de evolución continua y ya sea bajo el mismo nombre de origen o de las cenizas de éste, se iniciaron trascendentes proyectos en los años inmediatamente posteriores. En este momento originario, se fecha el nacimiento de muchas de las bandas que plagarían el espacio del rock psicodélico en un tiempo más.

Durante los primeros tiempos de los Rolling Stones, Brian Jones se presentaba en público con Emore Jones, en honor del bluesero norteamericano Elmore James.

¹¹ Jordi Sierra I Fabra: “Historia del Rock Volumen uno”

Dorothy camino de OZ: Los Beatlss y su Incursión Lisérgica

“Desconecta tu mente, relájate, déjate llevar; no es morir, no es morir. Abandona todo pensamiento, entrégate al vacío. Es brillar, es brillar. Que puedas ver el significado del interior; es hablar, es hablar. Que el amor es todo y el amor es cada uno; es saber, es saber. Cuando la ignorancia y la prisa lloran a los muertos; es creer, es creer. Pero escucha el color de tus sueños. O juega al juego de la existencia hasta el fin. Del principio, del principio, del principio, del principio”. *Tomorrow Never Knows* –The Beatles 1966

Para fines de 1965, Los Beatles –la banda de rock más famosa y cubierta del mundo- iniciaban las sesiones de grabación para su ya sexto álbum de estudio, en no más de dos años de carrera discográfica. El disco, el cual sería publicado en diciembre del mismo año, significaría un paso cualitativo inmenso para los “Fab Four”. Hasta ese minuto, la banda había desarrollado su música en exclusivo vínculo con el “beat”; una interpretación suavizada, dinámica y entusiasta del Rithim & blues originario de la tradición afroamericana. El beat, como estilo, tenía sus antecedentes más fidedignos en la figura de Buddy Holly, connotado músico estadounidense de la época del rock & roll de los años cincuenta. Holly trabajó junto a su combo “The Crickets” una adaptación menos virulenta y rasposa del r&b negro, confiriéndole mayor sutileza, sofisticación y complejidad a las construcciones melódica y armónica.

Sin embargo, el importante papel jugado por Buddy Holly –quien murió en 1958 en un accidente aéreo- cumpliría su ciclo de relevo estético sólo al momento de entrar a escena el cuarteto nacido en los grises barrios proletarios del puerto de Liverpool. Los mejores exponentes del beat. Ya sea por, incluso, el alcance fonético del nombre del grupo, los Beatles manejaron inmejorablemente la cadencia “pop” del beat y con esto construyeron su arrasador avance dentro del mapa de la música popular del siglo XX.

Complementando lo dicho anteriormente, la música que los Beatles concibieron entre la aparición de “Love Me Do”, su primer sencillo publicado en octubre de 1962 hasta aquel invierno de 1965, se caracterizaba por sus melodías pegadizas, simples y relampagueantes. Basándose en el sistema métrico “Four line up” –dos guitarras, rítmica y líder, bajo y batería, la banda compuso canciones llanas y elegantes comparadas con la algarabía del rock&roll más puro y de una estructura armónica invariable. Otro punto importante fue la sencillez en las temáticas tratadas. Cada canción de Los Beatles durante los primeros años de “Gritos y furor” recurría y retrataba los manidos y pueriles asuntos de las relaciones de pareja en le sentido de chico ama a chica.

Ahora bien, desde aquellos últimos meses de 1965 las cosas cambiaría definitivamente de rumbo para Los Beatles y para toda una generación de jóvenes músicos. El Rubber Soul marca el despegue absoluto de la banda tanto en el aspecto musical como en su inmersión más activa en el contexto social de su época. Por vez primera, los Beatles incluyen en una producción suya un instrumento surgido fuera de las coordenadas occidentales. Así es como en "Norwegian Wood", segundo surco del álbum y compuesta por John Lennon, George Harrison insertó un pasaje con sítar-artefacto sonoro Indio de veintiún cuerdas-, el cual arrojaba una sonoridad metálica, sinuosa y expansiva. Durante la filmación de la película Help!, a comienzos del mismo año, Harrison se apercibió de la existencia de aquel instrumento por medio de un grupo de músicos indios que participó en una de las secuencias del filme y, asimismo, había comenzado a practicar con tremenda dedicación.

El toque exótico otorgado a Norwegian Wood, una simple no obstante íntima canción acerca de un amor sostenido por Lennon con una groupie noruega, manifestaba la ampliación del espectro sonoro que perseguía de aquí en más el cuarteto. Lennon, era sin duda, junto con Harrison, los integrantes de la banda más propensos a condimentar sus obras con una mayor variedad de sonidos. De autoría del último es "Think for Yourself", canción que incluye en la sección rítmica un bajo interpretado con fuzz., un artilugio que consigue un sonido apañado, distorsionado y duro. Con esto, el bajo adquiriría un especial preponderancia dirigiendo los acordes y marcando el riff del tema.

Así también, Lennon compone In my life y Nowhere Man; ambas, expresivas canciones tanto en letra como en música y constitutivas de lo más selecto escrito por John. En la primera, "In My Life", Lennon a modo de autobiografía evoca con nostalgia ciertos pasajes de su vida. *"Hay lugares que recordaré toda mi vida a pesar de que hayan cambiado, algunos para mejor y otros no tanto, algunos ya están y otros permanecen. Todos esos sitios y sus momentos, con amantes y amigos que aún recuerdo, algunos muertos y otros vivos. En mi vida los amé a todos"*. En tanto, en "Nowhere Man", Lennon habla de un hombre "de ninguna parte, sentado en la tierra de nadie, haciendo ficticios planes para nadie".

Los Beatles demostraban un cambio rotundo, pasando de temáticas corrientes y esfumables hacia una preocupación por tópicos existencialistas y sociales. Esto, indudablemente, fue influido más que por el consumo de marihuana o de LSD que aún no era tan asiduo, a la necesidad de los muchachos por explorar nuevos terrenos que satisficiesen de mejor forma su talento y perspicacia artística y el contexto de incipiente

evolución estética que comenzaba a germinar por entonces. No sólo los Beatles habían iniciado un “largo y sinuoso camino” hacia las arreboladas y misteriosas aguas de la Psicodelia; sí la marihuana se había convertido en una droga recurrida por ellos, desplazando a su anterior predilección: las anfetaminas, y la dietilamida de ácido comienza a ocupar un importante lugar en las elucubraciones y música del grupo. Una de las anécdotas más referidas de la época, señala que los Beatles al serles conferidas la orden “Miembro del Imperio Británico”, en oficial ceremonia en el palacio real de Buckingham, los cuatro chicos se escondieron en un lavabo del solemne edificio y liaron un porro para calmar su nerviosismo y ansias.

El 26 de agosto de 1964, convidados nada menos que por Bob Dylan, Lennon y su cohorte probaron por primera vez la marihuana en el hotel Plaza de Nueva York, mientras efectuaban una gira por los Estados Unidos. El influjo del cantautor norteamericano surtió un efecto relevante en la labor letrística de Lennon, quien –sobre todo desde aquel peculiar encuentro- comenzó a añadir paulatinamente en sus canciones toque que referían una mayor sensibilidad humanista, además de una veta sardónica, en sus ulteriores composiciones.

Aún quedaba mucho por escribirse, y los de Liverpool depararían muchísimas sorpresas en lo venidero. Sin embargo, Rubber Soul indicaba el camino trazado de ahí en más. El crítico de rock Nicolás Schaffner comparó el Rubber Soul con la película “The Wizard of OZ”, en el momento que varía del blanco negro al color y Dorothy emprende la ruta por el camino amarillo.

Los Beatles sufrieron con Rubber Soul su primer traspie. No obstante las ventas mantuvieron los márgenes de éxito, el público cautivo de la banda se manifestó disconforme con el resultado “agridulce “ de la placa, en la cual era más difícil hallar temas ligeros y bailables que en los álbumes anteriores. Este punto de discordia entre audiencia y músicos se repetirá innumerables veces durante la segunda mitad de la década de los sesenta. La vanguardia artística superaba por largo margen la capacidad de comprensión del oyente profano.

El primer viaje

“Cuando me despierto temprano por la mañana levanto la cabeza, aún bostezo. Cuando estoy en medio de un sueño, me quedo en la cama, remonto la corriente; por favor, no me despiertes, no, no me sacudas; déjame aquí, sólo estoy durmiendo. Todo el mundo cree que soy un vago. No me importa, yo creo que ellos están locos. Corriendo a todas partes como demonios. Hasta que comprendan que es inútil; por favor, no me estropees el día, estoy tan lejos. Al fin y al cabo, sólo estoy durmiendo”. *I’m Only Sleeping* –The Beatles 1966

El 16 de agosto de 1966, Los Beatles se aprestaban a realizar un par de concierto en el teatro de Hollywood Bowl, en la ciudad de Los Angeles, Estado de California. Brian Epstein, manager del cuarteto, se encargó de arrendar una lujosa mansión en el alhajado sector de Beverly Hills. Aquí, El grupo tuvo la ocasión de descansar y de retozar cómodamente, mientras en las puertas de la casona, cientos de fanáticos clamaban por entrar y obtener algo de sus ídolos. A media tarde del mismo día, llegaron a la casa los integrantes en pleno del seminal grupo norteamericano los Byrds (banda de la cual se hablará en extenso en las próximas páginas). Además, y a bordo de un oneroso Jaguar, el actor Peter Fonda arribó al centro de descanso de los ingleses, siendo apretujado y contrahecho por la turba apostada al ingreso del caserón. De fonda es precisamente la crónica publicada en un número de la revista Rolling Stones y que da cuenta de la memorable cita. “Finalmente me abrí paso entre los chicos y los guardianes, Paul y George estaban en el patio de atrás, y los helicópteros patrullaban en las alturas. Se hallaban sentados a una mesa, bajo una sombrilla, en un intento algo cómico de resguardar su intimidad”. Poco después sacamos LSD y empezamos a drogarnos; todos nosotros, incluyendo Los Byrds originales, terminamos finalmente dentro de una enorme bañera hundida y vacía parloteando sin cesar.

Fonda prosigue narrando que pudo observar le comportamiento divertido y frenético de Los Beatles haciendo planes para el futuro, al amparo de ácido lisérgico, reconociendo en Lennon al más sagaz e ingenioso de los cuatro, ya que permanecía sentado, recitando poesía y hablando sin mayores pretensiones. “era una atmósfera absolutamente volada porque a cada rato encontraban muchachas debajo de sus mesas; y así de seguido. Una de ellas se filtró en la sala de billar por una ventana, mientras Ringo drogado con LSD, jugaba al billar con la punta equivocada del taco. ‘¡Las punta equivocada?’, decía el. ‘¡Y qué coño de importancia tiene!’”, concluye el actor de “Easy Rider” su viñeta.

El consumo de ácido fue acaparando progresivamente la atención de la banda, y eso repercutió espontáneamente en su música, la que paso a paso fue más crítica, angulosa y cerebral. Así lo demostraba, por ejemplo, el primer sencillo editado en la era post-ácido en abril de 1966: "Paperback Writer" / "Rain". La primera, con la autoría de McCartney, comenzaba con un potente riff de guitarra, el cual tenía un sesgo más crudo y envolvente que el tipo de sonido de guitarras que la banda usó hasta entonces. Pero sí Paperback Writer indicaba un avance con respecto a lo hecho en el inaugural Rubber Soul, aún más sugerente era la cara B del single, Rain. Provista de un tono áspero y retumbante, devenía como una melodía retráctil y flácida, con el fin de entregar la sensación de circularidad y ausencia de tiempo que la ingesta de ácido provocaría en el sujeto. La letra aludía a las lecturas de Lennon del filósofo Alan Watts, investigar de las experiencias alucinatorias, quien refería la posibilidad de sintamos mientras ingerimos LSD como si lloviese o presenciásemos, al contrario, un radiante día de sol.

"Si llueve, corren a esconder la cabeza; más les valdría estar muertos, si llueve, si llueve. Cuando hace sol, huyen a la sombra y se toman una limonada, cuando hace sol, cuando hace sol. Lluvia, no me importa. Sol, buen tiempo. Puedo demostrarte que cuando empieza a llover, todo es igual; puedo demostrártelo, puedo demostrártelo. Lluvia, no me importa. Sol, buen tiempo. ¿Puedes oírme cuando digo que si llueve o brilla sol, sólo es un estado de ánimo? ¿Puedes oírme? ¿Puedes oírme?".¹²

John Lennon fue quizá el beatle que más profusamente tomó ácido lisérgico, incluso pasando días enteros en su residencia de Kenwood en la localidad de Weybridge, sin ninguna ocupación más que "volar" víctima del ácido y trabajar en algún extravagante material que guardase en el estudio de grabación casero que mantenía en su hogar. En una de estas disparatadas sesiones, Lennon escuchó "Rain" pasando la cinta por el revés; el sonido que brotó de este ejercicio le pareció interesante, ya que replicaba una textura "extra mundana", según sus propias palabras. En Revolver, disco siguiente al Rubber Soul, Lennon sugirió al productor del grupo, George Martin, insertar pasajes de cintas invertidas en algunos temas del disco. La utilización de cintas con accesorio musical, en un mismo plano con el resto de los instrumentos convencionales, significaba un arriesgada y no menos disparatada apuesta. Sin embargo, Martin se inclinó por invertir cintas con secuencias de guitarras en dos canciones compuestas por John: "I'm only sleeping" y la más abigarrada de cuantas canciones hayan compuesto Los Beatles hasta entonces, Tomorrow never Knows. Esta nació a partir de otra lectura de Lennon, esta vez

¹² Letra de la canción Rain

nada menos que del Libro Tibetano de Los Muertos, el cual reza –someramente- sobre al muerte de alma y la posibilidad de alcanzar el cielo con ella.

Lennon dijo escuchar la voz de mil monjes en su cabeza, interpretando un mantra, y que est sensación mística deseaba transportarla a la música. En “Tomorrow Never Knows” John canta bajo un efecto de distanciamiento, como encapsulado en algún lejano y enigmático sitio, al mismo tiempo que la melodía se ve saturada de efectos electrónicos como las cintas invertidas o “overdubs”. La batería tocada por Ringo, reitera impasiblemente un compás cortante, lo que nuevamente considera la idea de la capacidad contráctil de la melodía en función de un sometimiento a drogas alucinatorias o, también, a una situación extra corpórea. A pesar de que Tomorrow Never Knows cierra magistralmente el disco Revolver, fue la primera partitura compuesta para el elepé en mayo de 1966. Las sesiones del grabación del disco se extendieron entre mayor y julio de aquel año, publicándose finalmente en agosto del '66.

La diversidad de texturas y propósitos desparramados a los largo de los 32 minutos y pico que dura Revolver, presntan a Los Beatles en su cenit creativo. Por un lado, George Harrison se afinsa aún más en la música hindú y le uso del exótico sitar en “Love you To”. Tanto Lennon como Harrison, arreglan sus canciones con secciones de guitarras filosas y endurecidas, continuando con la idea de Paperback Writer y Rain: melodías divagantes pero con un trasfondo cargado, una dialéctica calma/frenesí alusiva a flirteos con drogas. En este tipo de estructuras se concentran “She Said She Said” de Lennon y “Taxman” de Harrison. La primera recuerda una anécdota contada por Peter Fonda en aquella primera reunión “volada” en la mansión de Beverly Hills, cuando narró una tortuosa operación dental a la que se había sometido. En tanto Taxman manifiesta el mayor descaro de Los Beatles para enfrentar tema conflictivos, ya sea sociales o políticos y efectuar acrimónicas críticas, como en este caso en el que George se mofa del sistema impositivo británico que absorbía una considerable fracción de lo que la banda ganaba.

Lejos de la compulsión que demostraban las canciones tanto de Harrison o Kennon, Paul McCartney se enfrascaba en demostrar sus prodigios como músico, colocado sus melodías azucaradas y simples bajo mantos de arreglos de cuerdas quizá con la intención de otorgarles un aire docto. “Eleanor Rigby” entronca el epítome de sus esfuerzos “clásicos”; una galopante balada que rescata, como tema inusitado, el drama de la gente solitaria y desamparada, cuestión que por primera vez ocupa un lugar en la alegría inconvencible del repertorio McCartniano. El resto de los aportes del carilindo Paul se mueven entre el acercamiento a la música de las Big Bands o el music hall inglés de la

década del treinta, marcando un fuerte contrapunto con el resto de sus compañeros. Siempre se discutirá la real capacidad evolutiva que destilaron las canciones que McCartney compuso por aquellos años, las que quizá son tan encomiables como las de Harrison o Lennon. A pesar de esto, su música sonó –por lo menso en un primer momento- mucho menos atrevida y más descontextualizada que la de los otros Beatles.

Revolver significó el máximo despliegue de musical de Los Beatles. Nunca estuvieron tan compenetrados y conscientes de su capacidad de dar un salto hacia al vacío, como en esa primavera de 1966. Lennon con su veta ácida y electrónica, Harrison en sus aproximaciones étnicas y, hasta el mismo McCartney con sus ampulosas predilecciones, lograban las mayores cotas de complejidad y adelantamiento. Es este disco, indudablemente, uno de los principales exponentes del desarrollo que la música rock evidenció entre 1965 y 1968. Si bien "Revolver" implicó un paso extraordinario hacia la revolución estética, aquel disco nunca poseyó el reconocimiento de su sucesor, el archifamoso "Sgt' Pepper's Lonely Hearts Club Band", de 1967.

Concebido como un disco conceptual, entorno de las peripecias del sargento pimienta y su banda, el resultado final distó mucho de tener una temática transversal a la obra como sí la poseía, por ejemplo, el disco "Freak Out!" De Frank Zappa y las Mothers of Invention, realizado el año anterior. Más que por algo estrictamente musical, el "Sgt Pepper's" logró tal atención por factores tan más emparentados con la moda y el esnobismo de la época. Comenzado a grabar en diciembre de 1966, después de un descaso de tres meses tomado por la banda al acabar la última gira que harían bajo el título de los Beatles, la consecución del "Sgt' Pepper's" tomó nada menos que cinco meses, las sesiones más largas vistas durante la década. La confección de la carátula fue encomendada al artista plástico "pop", Peter Blake, quien colocó al grupo en el medio de la funda ataviados con ropas de banda militar, junto a sus réplicas en cera, pertenecientes al museo de Madame Tussaud en Londres, circundados por toda la corte de artistas que daban sentido a la cultura pop de la segunda mitad del siglo XX. El mago esotérico Alistair Crowley, Marlon Brando, Marlene Dietrich, Oscar Wilde, Shirley Temple, Bob Dylan y un recordatorio a los Rolling Stones; todos compartían un honorífico lugar en el gigantesco collage montado por Blake. A esto, se sumaba una imaginería oriental montada en la parte inferior de la portada en la que el título de la banda aparecía en arreglos florales, junto a curiosos objetos provenientes de India, Birmania u otros países del oriente medio.

Con tamaña producción, resultaba difícil por no decir imposible que el disco pasase inadvertido. El "Sgt' Pepper's" se convirtió en un objeto de consumo masivo, lo

que no consiguió ningún otro álbum editado por esos años y que tuviese el rótulo de psicodélico. El "Sgt' Pepper's" fue la respuesta exacta par el llamado "Summer of love" de 1967, convirtiéndose en su banda sonora. Por lo mismo, el gran éxito de la obra estribó en que llamó la atención de un público corriente, juvenil e inconsulto como de quienes pertenecían a las diversas ramificaciones de las vanguardias artísticas. El disco pudo estrechar las brechas entre la obra estética y la captación de sentido, o así al menos pareció ser, por parte de un público general.

El crítico musical inglés Langdon Winner escribió, "La civilización occidental ha llegado a su punto de mayor armonía desde el Congreso de Viena en 1815. En cada ciudad de Europa o América, los sistemas de estéreo tocan el "Sgt Pepper's" y todos escuchan".¹³

Reconociendo el valor de unificación cultural que consiguió el disco, con respecto al "flower power" y la contracultura psicodélica, eso sí, en una versión que a medida que alcanzaba mayor cobertura perdía más profundidad en sus convicciones. Como un niño excesivamente mimado, este álbum es decepcionante", escribió el historiador norteamericano del rock Richard Goldstein.¹⁴ "El lenguaje que usó sería repetido en incontables ocasiones en los años venideros, cuando quiera que la basura de un álbum de "art rock" fuese atacado por su trucos y pretensiones. Esto apesta a bronces, cuartetos de armónicas, agregación de ruidos de animales, y orquestas de 41 partes" sentencia Goldstein.

El disco posee excelentes momentos, como "Lucy in the Sky with Diamonds", polemizada por una supuesta y aún discutible referencia al LSD, o "Being for thw Benefit of Mr. Kite", ambas escritas por John Lennon y con claros guiños a un estado mental alterado y multicolor, empastadas ambas con el repiqueteo fantasmagórico de órganos tipo "Hammond". *"A beneficio del Sr. Cometa, esta noche habrá un espectáculo sobre cama elástica. Estarán todos los Henderson, ex miembros de la Feria de Pablo Fanques, ¡qué cuadro! Por encima de hombres, caballos, aros y jarreteras, atravesando un círculo de fuego auténtico. ¡El Sr. Cometa desafiará al mundo! El célebre Sr. C. realiza su proeza el sábado en Bishopsgate. Los Henderson bailarán y cantarán. Mientras el Sr. Cometa vuela a través del aro, no lleguéis tarde. Los señores C. y H. aseguran al público que su producción no tiene par. Y, por supuesto, ¡Henry El Caballo bailará el vals!"*¹⁵

¹³ Greil Marcus: "The Beatles in Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll

¹⁴ Richard Goldstein: "Goldstein's Greatest Hits"

¹⁵ Letra de "Being for the Benefit of Mr. Kite"

También es notable un nuevo intento de George Harrison por combinar la música occidental "pop" con una exacerbada visión de los sonidos orientales. Pidiendo la colaboración de un séquito de músicos indios, Harrison –encerrándose con ellos en una pieza- dio vida a "Within you Without You" una mántrica y ritualística canción que se halla entre lo más granado realizado por Harrison. Salvo estos punto, el "Sgt Pepper's" no implica un paso adelante en el derrotero musical de los Beatles, sino más bien una consolidación, un compendio de todo lo hecho por ellos hasta aquel momento. Más aún, supone el agotamiento de las alternativas y variantes presentadas en Revolver y el adocenamiento del concepto que el grupo manejaba desde fines de 1965: una conciencia profunda del sentido experimental.

"Sgt' Peppers es recordado por causa de su tiempo. Es el álbum que estaba en el tornamesa durante el verano del amor, cuando las drogas psicodélicas pasaron desde una subcultura hacia un fenómeno medial" explica el periodista norteamericano estudioso del fenómeno del rock psicodélico, Jim De Rogatis.¹⁶

La seguridad que los Beatles sentía en su seno, después de obtener un respuesta tan rotundamente favorable acerca de su último elepé, condujo a la banda a acometer proyectos cual de todos más hedonistas y dispersos. El primer desaguizado lo constituyó "Magical Mystery Tour", una película sólo diseñada para la televisión, en la que el grupo comienza una travesía por el país a bordo de un bus compartido por una gama indiferenciable de extrañísimos personajes. La película fue escrita y producida por Paul McCartney y según George Harrison no pretendía más que "mostrar los típicos y estúpidos viajes que los ingleses hacen al litoral todos los fines de semana". Lamentablemente, la cinta sólo refleja lo que los medios de comunicación de la época llamaron "la gran caída de la banda". Un grupo de músicos que sobrevalorando sus capacidades fuera del campo del campo de su estricta competencia, se embarcan en un proyecto sin tener la más remota idea sobre el éxito de la empresa que estaban desarrollando. Los Beatles, a pesar de su imperturbable rótulo de la más grande banda del mundo, se sentían incómodos con una fama que les provocada tedio e insipidez. ¡Qué mejor lenitivo para este aislamiento en la jaula de cristal, que desarrollar iniciativas fuera de la ya rutinaria labor de manufacturar disco tras disco, año tras año. "Magical Mystery Tour" fue una oda al absurdo y a la inconsistencia, un muestra de que la contracultura creada podía exhibir ribetes de ridiculez pasmosa que, relegándola a una categoría de

¹⁶ Jim De Rogatis: "Kaleidoscope Eyes"

pastiche o, por lo menos, un mero objeto histórico proveniente de cuatro cerebros agotados en su estatus.

La música que los Beatles desarrolló a continuación del "Sgt' Pepper's" se caracterizó por su irregularidad, con grandes aciertos sin duda, pero demostrativa del lento e irreversible cisma al interior del grupo. A pesar de lo dicho aquí, el "Fab Four" jugó un importante papel dentro de la evolución de la música rock y, particularmente, dentro de la contracultura psicodélica. Quizá puede tener algo de cierto lo que dice el periodista norteamericano Lester Bangs acerca del papel que cumplieron Lennon y sus muchachos durante la eclosión psicodélica: "Los Beatles no inventaron nada, sino que popularizaron lo hecho por otros". He aquí una de las funciones desconocidas o vedadas del grupo: el legitimar comercialmente la experimentación y/o psicodelia ante los ojos de la sociedad.

Es difícil pensar que sin la participación de los Beatles en la contracultura psicodélica, ésta hubiese tenido alguna repercusión medial, permaneciendo en un estado germinal y periférico negándole el componente masivo que hace tan interesante su análisis estético y social. Los Beatles eran los más famosos y, supuestamente, los superlativamente talentosos. El que ellos incluyesen canciones tan esperpénticas como "Tomorrow Never Knows" en sus álbumes, justificaba el afán expansivo que el rock comenzaba a presentar desde 1965 en adelante. "Si lo hacía The Beatles podía ser algo bueno", sería el predicamento.

Aparte de un claro valor musical, los Beatles con experiencias como las del Sgt' Peppers o sus insertos promovidos en la prensa británica, abogando por la legalización de la marihuana, generaron un ambiente de atención masiva hacia cambios culturales importantes como el rol de la droga en las sociedades modernas, las discusiones religiosas o la situación del joven frente a los problemas que aquejan a su entorno. También, por supuesto, el tema es susceptible de verse desde la óptica contraria: los Beatles banalizaron y desestructuraron el sentido temático original de las contraculturas surgidas en los sesenta; fueron su cara más amable y, por tanto, fácil blanco para la deglución del sistema o establishment. Ellos padecían en carne propia las aberraciones más grandes de la época: la candidez excesiva, el hedonismo, la inconsistencia y el culto por las excentricidades, por vanas que éstas fuesen.

Uno de los ejemplos más palpables de lo anterior, se encuentra en la relación mantenida por Los Beatles con el santón Maharishi Mahesh Yogui, un charlatán indio que a cambio de entregar una falsa paz espiritual a sus alumnos, se pertrechaba de fama y dinero a costa de sus siempre ilustres aprendices. Gente como Los Beatles, la actriz Mia

Farrow, Mick Jagger de Los Rolling Stones, fueron seducidos por este fullero individuo. Al poco andar, todos se percataron de la calaña de tipo que el Maharishi realmente era: un tunante de ambiciones desmedidas, con costumbres muy alejadas de una supuesta elevación espiritual por sobre sus congéneres.

Esta experiencia desconcertó aún más a los integrantes de la banda, quienes al igual que muchos jóvenes de la época buscaban mecanismos o creencias que ahondaran en la comprensión de sí mismos y entregaran respuestas que el consumo de drogas no satisfacía de la mejor forma. La década de los sesenta se llenó de burdos comediantes como el Maharishi o héroes contraculturales bastante discutibles como el mimísimo Timothy Leary.

En 1968, The Beatles publican el llamado “White Album”. Este disco representa el catálogo más variopinto de la música popular del siglo XX. A despecho de lo anterior, el grupo nunca planeó deliberadamente concebir una pieza heterogénea. Todo lo contrario. Los diferentes estilos dados cita en el “White Album” responden a la absoluta independencia con que trabajaban en el seno de la agrupación. Cada cual aportaba lo suyo, sin intervenir en lo que los otros hacían. Enfrentado a más de treinta canciones se halló el productor George Martin, quien seleccionó con deliberación, haciendo con esto una placa doble. Indefectiblemente, con más treinta canciones, existen instantes memorables pero el tamiz en ocasiones no fue tan fino como hubiese deseado. Lamentablemente, la tarea de selección y producción parece haber sido relegada casi exclusivamente en manos de Martin, por lo mismo muchos temas puede considerarse como demos o versiones primarias dentro del desarrollo de una canción.

Posterior a la edición del “White Album” y sus tensas sesiones de grabación, el camino hacia el fin parecía más claro que nunca. The Beatles realizó dos álbumes más, aparte de la improvisada y fragmentaria banda sonora para el filme de dibujos animados “Yellow Submarine”: Let It Be y Abbey Road. El primero fue un trunco proyecto que exhibió el desgaste y cansancio de un grupo de amigos que habían estado juntos desde 1957, viviendo la más tormentosa historia que ha dado lugar la historia del rock. “Abbey Road”, en cambio, fue la digna despedida de cuatro músicos que permitieron que la música popular del siglo XX se engrandeciera y madurara. “Lo más importante en The Beatles fue que nos abrieron las puertas a todos nosotros. Y esto, es lo que más se puede agradecer dentro de nuestra actividad”, declaró el músico norteamericano Bruce Springstein a la revista Rolling Stone, en 1984.

"Si estás escuchando esta canción, quizá pienses que los acordes no están en su lugar; pero no, es que los escribimos así. Cuando la escuches en la madrugada, tal vez pienses que la banda no anda bien; pero sí, simplemente es que la tocamos así. En realidad no importa los acordes que toque, ni las palabras que diga, ni qué hora sea. Pues sólo es una canción del norte. En realidad no importa la ropa que lleve, ni cuánto gane, ni si tengo el pelo castaño. Cuando sólo se trata de una canción del norte. Si crees que la armonía es algo confusa y fuera de tono, tienes razón, allí no hay nadie. Y ya te dije que allí no había nadie".¹⁷

¹⁷ Letra de "It's Only a Northern Song"

La Casa del Sol Naciente: El Rhythm & Blues Británico y su Desarrollo en los Años Sesenta

Como se refiriese en páginas anteriores, el gusto de los jóvenes inglés por el rhythm & blues y el blues propiamente tal, dentro del Reino Unido, partió en los primeros años de los sesenta como una actividad acometida por muchos futuros músicos de R&B –y entonces jóvenes que no superaban ni siquiera la mayoría de edad-, enfrentando las dificultades de una afición que no tenía demasiados sitios donde escuchar o tocar aquel tipo de música. Para mediados del '63 existían sólo tres clubes de música negra en todo Londres: Marquee Club, Ealing Jazz Club y el ya citado Crawdaddy. Estos sitios se mantenían gracias al constante respaldo de muchachos que formaban bandas con la mera intención de emular a respetados músicos como Howlin' Wolf, Muddy Waters, Willie Dixon por nombrar¹⁸ algunos de amplio conocimiento público. La banda seminal en cuanto a la profusa difusión del gusto por el blues norteamericano clásico, fue la Alexis Korner's Blues Band. Más que una trascendencia musical, lo aportado por Korner fue una actitud de asentamiento de un estilo de música que derivaría en consecuencias sonoras mucho más apetecibles. Por cierto, de las filas del combo de Korner saldrían el baterista Charlie Watts, Dick Taylor –guitarrista fundador de los Pretty Things, importantísima banda tanto de r&b como de un posterior momento experimental.

Prontamente se sumarían a los esfuerzos inaugurales de Korner, los Little Boy Blue and The Blue Boys –primera banda de Mick Jagger y Keith Richards- y, después de algunos cambios, los Rolling Stones en pleno. Sin embargo, después de publicación de los primeros singles de los Stones, los cuales comenzaron a penetrar con mejor suerte en los recuentos semanales de éxitos, además por las acertadas maniobras publicitarias de Loog Oldham, la banda de Jagger dejó su cupo como número habitual en el club Crawdaddy; la copada agenda de actuaciones del grupo, que ahora daría la vuelta a toda la isla, provocó que otro grupo tomase la posta dejada por los compositores de "I Can't Get No (Satisfaction)". El grupo se llamó The Yarbuds y estaba formado, en su mayoría, por excelentes ejecutantes egresados de la London Art School, donde había realizado completísimos estudios de música.

¹⁸ Como se sabrá los Rolling Stones tomaron su apelativo de una de las canciones más famosas de Muddy Waters: "Rollin' Stone"

Margaritas Psicóticas: Los Yarbids y el Epítome del R&B en su Fase Experimental

"Conociendo gente a lo largo de mi camino, un día aparentemente soló. Pero la realidad de las cosas em traía mis sueños que sucedieron diez años atrás. Situaciones que bien conocemos, pero la comprensión está en la mente, hundiéndose en el pozo del tiempo. Caminando por la sala veo cosas que significan mucho para mí. Nunca sabré el porqué ellos lo hacen, los recuerdos no me golpean. Me parece que los he escuchado antes".
Happenings Ten Years Time Ago -The Yarbids 1966

Los Yarbids se formaron a fines de 1963 y provocaron de inmediato una gran impresión en los parroquianos asistentes del Crawdaddy, debido a sus rigurosas y potentes interpretaciones de clásicos del r&b; especial atención generaba el parco pero eximio primera guitarra, un tímido muchacho llamado Eric Clapton quien rápidamente se convertiría en el guitarrista más respetado y admirado del Reino Unido teniendo apenas veinte años de edad. Al igual que los Rolling Stones, el material elegido por los Yarbids consistía sólo en versiones de temas antiguos sin incursionar en la composición de canciones originales.

Sin embargo, además de la excelencia musical de la banda –indudablemente el grupo más preparado de la escena- los elementos improvisativos eran la delicia de Clapton y sus compañeros: Keith Relf en voz, Paul Samwell-Smith en guitarra rítmica, Chris Dreya en bajo y Jim McCarty en batería. Los recitales semanales de la banda en el Crawdaddy se extendían por dos horas o más, un tiempo impensado para un concierto nocturno efectuado en un recinto sin la infraestructura necesaria para soportar el alboroto producido por una música tan crispante; los equipos de la amplificación de la época eran muy precarios, por lo que las bandas aumentaban al máximo el volumen de sus instrumentos. “La primera vez que vi a los Yarbids en directo, sentí que eran los músicos del momento con más talento de toda Inglaterra. No sé, parecía que interpretaban el r&b desde una perspectiva culta, intelectual que colocaba su música en un umbral más desarrollado que el resto de lo que se hacía por entonces”, explica Giorgio Gomelsky, importante productor musical inglés de entonces, quien trabajó con los Yarbids y los Soft Machine, entre otros destacados artistas.

En 1964, los Yarbids graban su primer elepé bajo la producción de Gomelsky quien les sugiere registra uno de sus tantos conciertos en directo, con el fin de absorber toda la frescura y dureza del sonido de la banda tal como los disfrutaban sus seguidores el álbum se llamó “Five Live Yarbids” y puede ser considerado un disco histórico en cuanto a que la comunión entre la banda y su público, muy particular y definido, generó un

sentido de “música alternativa” al éxito comercial del “beat” liderado por los Beatles quienes estaban a años luz, en cuanto a recursos, despliegue publicitario y talento melódico, de todo el resto de los músicos ingleses del momento. El álbum es registrado en las flamantes dependencias del club “Marquee”, un local que se agrega a la lista de refugios de la música más impenitente de Inglaterra.

Después de la grabación de “Five Live Yarbids”, el primer grupo de Clapton aglutinará tras sí al público más inveterado y exigente de Inglaterra. “Cuando tú escuchas nuestro primer disco, percibes que en el público sólo hay hombres con sus respectivas cervezas, armado escándalo después de cada canción pero manteniendo un silencio solemne durante cada interpretación. Odiaban a Los Beatles porque les parecían insulsos y comerciales. Recordar esto me produce mucha gracia, de verdad”¹⁹. A pesar de que los Yarbids ocupaban un sitio preeminente dentro de la escena musical inglesa del período, como una respetada banda marginal o *underground*, su trabajo seguía desarrollándose en torno de la música negra estadounidense, con bastante calidad, pero sin prefigurar nuevas sonoridades más personales y osadas. Esto, hasta mayo de 1965 mes en que editan el sencillo “For Your Love”.

El tema elegido era nuevamente una composición ajena, un r&b de progresión clásica; no obstante por sugerencia del vocalista Keith Relf incluyeron una sección de clavecín y la percusión de unos bongoes, ejecutados por el mismo Relf. La canción fue el primer éxito radial de la banda, figurando en el número tres de la revista Melody Maker. Ahora bien, la gran singularidad de “For Your Love” era el cambio estético inusitado contraído por la canción. Primero, la inclusión de un clavecín, un instrumento percutido originario del período del barroco no cuajaba dentro de la estructura convencional de una canción “pop” y menos aún en el repertorio de una banda cultora acérrima del r&b más cáustico. Tampoco los bongoes manifestaban una sincronía absoluta con el derrotero de la banda. Así lo entendió Eric Clapton quien estimó que “Four Your Love” no representaba el sonido más idóneo que había imaginado para el grupo; Clapton consideró a Four Your Love “demasiado comercial” y por tanto abandonó la banda con el propósito de abrazar nuevamente sus dedicaciones puristas. Ciertamente, la amalgama inédita lograda por Relf no se vinculaba con perseguir una mayor comercialización de la música del grupo sino de explotar abiertamente el potencial experimental de su conjunción sonora. Quien

¹⁹ Keith Relf en una entrevista publicada con motivo de la edición de la caja “The Giorgio Gomelsky Sessions”, la cual recopila íntegramente la colaboración entre Los Yarbids y el productor de ascendencia francesa.

reemplazaría a Clapton como dueño de las seis cuerdas, comprendió más que correctamente los preceptos estéticos anhelados y compartidos por Relf Y Gomelsky.

Roger el Ingeniero: Los Yarbids en ebullición

Tanto Keith Relf como Giorgio Gomelsky habían acordado que el próximo guitarrista que integrase el grupo debía elegirse por medio de un concurso abierto al que asistiesen los interesados por el puesto. Instado por su amigo Jimmy Page, el joven guitarrista Jeff Beck decide asistir a la actuación, desarrollada en el Marquee Club, nuevo centro de operaciones de Gomelsky y sus pupilos. Al igual que Eric Clapton tenía una formación musical bastante vasta pero acentuada primordialmente en el blues. “Vi una interminable cola de postulantes que llegaba hasta el fin de la cuadra; me acerqué a la puerta y atisé a Keith (Relf) que usaba su inhalador ya que era asmático porque el sitio estaba atestado de humo de cigarrillos. Me acerqué a Keith y antes de que atinase a decir algo, me señaló ‘no te preocupes, vuelve más rato cuando estemos más desocupados; el puesto será tuyo de todas maneras”, recuerda años después Jeff Beck la forma como ingresó a los Yarbids. Desde el ingreso del nuevo guitarrista, la sonoridad de la banda cambió radicalmente siendo paradójico que mientras más compleja se volvió la música del grupo, no escasearon un par de top diez en los rankings isleños.

Durante el período experimental de la psicodelia, el trabajo de la guitarra se amplió de la mano de la utilización de recursos que años antes no parecía más que cacofonía y defectos de ejecución. Es así como el feedback o acople, o la distorsión del sonido del instrumento, fueron agregados legítimamente a la música rock de manera espontánea por aquellos músicos que consideraron en ese otrora defecto una puerta abierta con nuevos significados que descubrir detrás de ella. La estructura de compases o ritmos, la base formal, es prácticamente idéntica a la que sostenía al blues o al jazz o, por otro lado, lo estipulado por Bach hace ya tres siglos. Lo que proponía la psicodelia no era la desestructuración de la música contemporánea, como sí pedía el escritor Roland Barthes y su escuela estructuralista en literatura, o de cierta forma el surrealismo más descomedido que se eclipsó así mismo. Precisamente, lo que mantiene al momento psicodélico como una instancia de serias aspiraciones y convincentes resultados es, además de su honestidad, su opción por “cambiar la música y sus sonoridades desde dentro” y no dispersándolo y negándolo como un arte al desestimar su forma,

convirtiéndose en manierismo. Lo importante en el rock psicodélico fue siempre esto: la sonoridad.

Como guitarrista, Jeff Beck fue un músico absolutamente pionero ya que legitimó en un estudio de grabación el uso del feedback sin espantarse por la disonancia lograda sino buscándola con delección. En agosto de 1965 se publica "Heart Full of Soul" primer tema en reunir las características reseñadas: un fuerte riff con feedback y utilizando una mezcla con *reber*, otorgándole una mayor dosis de eco al aumentar las reverberaciones de la guitarra; Heart Full of Soul marca un nuevo hito: es la primera canción en que el riff central, en un principio, sería interpretado con un sitar indio. A pesar de que la toma final se basó en el riff de guitarra de Beck, Los Yarbids demostraban nuevamente la apertura que caracterizaba su nueva era con Jeff Beck. El próximo sencillo, publicado en octubre, incluía las canciones "Evil Hearted Of You" y "Still I'M Sad", ambas compuestas también en el seno de la banda. Aquellas eran dos fascinantes joyas de rock en pleno proceso de experimentación y atrevimiento sónico, sorprendiendo con vocalizaciones de tipo "gregorianas", y oscuros punteos y riff de Jeff Beck sostenidos en acoples y distorsiones. La expansión sonora de la banda parecía una mediación entre el blues del cual ello provenían más el conocimiento de aspectos musicales venidos del Medio Oriente, las ragas indias, y el rasgueo percusivo de las cuerdas de la guitarra por parte Beck. El siguiente single "Shapes of Things", tema original, proseguía con los trabajos de distorsión por medio del feedback y la amplificación, no muy refinada pero suficiente para servir el ingenio de Jeff Beck.

Posterior al colosal suceso de los temas mencionados, parecía recomendable iniciar las grabaciones de un elepé en consideración de los inmejorables resultados económicos, tres canciones entre los diez primeros de los recuentos semanales, y del descollante trabajo musical. Corren los primeros meses de 1966 y Giorgio Gomelsky, quien ha estado con los muchachos en los preparativos de un posible álbum que suceda al "Five Live Yarbids", deja el puesto de productor de la banda cediéndoselo al guitarrista rítmico del grupo, Paul Samwell-Smith. Lamentablemente, la saturada agenda de conciertos y presentaciones en vivo –a ambos lados del Atlántico- impide tener el tiempo necesario para dedicárselo al inestimable trabajo de grabar un elepé.

A despecho de lo anterior, durante la segunda semana de julio de 1966, los músicos resuelven grabar con rapidez inusitada su nuevo álbum, el cual llevará por nombre "Roger The Engineer", con una estrambótica carátula diseñada por el bajista de la banda Chris Dreja. La premura de la grabación, en siete días se completó íntegramente la

grabación del disco, conspiró contra la consistencia y calidad de la producción, considerando la impecable singladura atravesada por la banda hasta aquel instante. Sin embargo, el resultado no es en absoluto despreciable ni con mucho. El disco depara quizá una de las mejores diez canciones del '66: "Happenings Ten Years Time Ago". Es por enésima vez la guitarra de Beck la protagonista del tema, con duros y quebradizos rasgueos, por cierto acompañados de exquisitos y explosivos acoples, con la voz de Relf colocada en secuencias aleatorias a lo largo de los solos interpretados por el guitarrista con un sentido verdaderamente bizarro. Así como "Happening Ten Years Time Ago", deslumbran otras tremendas demostraciones de los recursos de la banda como "Over, Under, Sideway, Down", "Psycho Daisies" "Hot House of Omagarashid". En todas las canciones referidas se entrelazan los mántricos solos de Jeff Beck, bajo armonías que aluden al folklore bretón, o a los ragas indios o pregones monjísticos, no obstante manteniendo un apego a una progresión melódica relativamente eufónica pero de igual manera subyugante. Las letras adquieren un tono introspectivo y misterioso, retroalimentándose de la alterada música que componen estos Yarbids precursores.

A continuación de la edición de "Roger The Engineer", en agosto de 1966, y debido al nuevo papel que cumplía Samwell-Smith, se integra como nuevo guitarrista a la banda el sesionista Jimmy Page. La dupla Page-Beck sólo duró dos meses ya que Jeff Beck decidió alejarse de la agrupación debido a su cansancio por las interminables giras que debía realizar la banda. La partida de Beck fue un golpe muy duro para el grupo, el cual se resintió casi irrevocablemente con la salida del músico. Jimmy Page tomó el control de la banda y orientó su música hacia una vertiente más suave y comercial, realizando un meritorio pero menor disco titulado "Little Games", publicado en junio de 1967. El sonido "Yarbids" se desgastaba, y dentro de una música más complaciente no era quizá el modo más adecuado de reenfocar las intenciones del grupo. Después de la desafortunada experiencia de "Little Games", la banda se disuelve tiempo después, a comienzos de 1968, mientras Jimmy Page prosigue con su labor de músico de acompañamiento a la vez que planea la consumación de un nuevo proyecto, ya sea de las cenizas de su última banda o con un personal absolutamente inusitado, lo que decantará en la archifamosa agrupación Led Zeppelin.

La historia de una de las bandas más adelantadas y fundacionales de la historia del rock, podría sintetizarse con una célebre cita. "Al llegar a Londres, Chas (Chandler) me llevó a conocer a muchos músicos ingleses que yo admiraba muchísimo. En una de tantas visitas me topé con Jeff Beck, un guitarrista que me fascinaba, así que no perdí

tiempo y le pregunté: Jeff, ¿Cómo diablos tocas ese solo en Happennings Years Time Ago, aún no puedo emularlo?. Jeff me respondió 'no puedes venir en serio a preguntarme eso, sobre todo tú"', dijo Jimi Hendrix.²⁰

²⁰ Enzo Branciotto: "Jimi Hendrix"

Vientos de Cambio: Eric Burdon y la Historia de Los Animals

El surgimiento de clubes nocturnos en los cuales se podía interpretar música de R&B a lo largo y ancho del Reino Unido, influyó directamente en la aparición y afianzamiento de numerosos grupos cultores de aquel estilo de música. En la ciudad de Newcastle, ubicada en el extremo norte de Inglaterra, la conjunción de músicos y público asistente a recitales en bares de la localidad, derivó en la formación de una de las bandas más famosas y representativas del movimiento de R&B británico: The Animals. Esta agrupación mutó en diversas formaciones, países de residencia y nombres. La banda parte en 1963 teniendo como vocalista a Eric Burdon, Alan Price en teclados, Chas Chandler en bajo, Hilton Valentine en guitarra y John Steel en batería. La cualidad más ampliamente destacada del grupo se relacionaba con el carisma y torrencialidad vocal de Eric Burdon, quien se convertiría en poco tiempo en uno de los cantantes más respetados y prominentes de la escena. “Yo sólo quería cantar el blues, era lo que realmente amaba; incluso recuerdo haber escrito en un papel ‘amo el blues’ con mi propia sangre. Tenía un genuino sentimiento de pasión por esta música”²¹.

En poco tiempo, Burdon sería llamado el “hombre con alma de negro” por su mimética voz, la cual asemejaba la conjunción del soul con el blues en una fina y plástica amalgama. Además de las dotes de Burdon, la originalidad de los Animals estribó en la inserción de Alan Price –un fino ejecutante de teclados Hammond- interpretando el órgano y las sonoridades que el instrumento profería; Price fue el primer organista incluido dentro de la formación de una agrupación inglesa de R&B, cuestión que indudablemente le granjeó réditos a los muchachos de Newcastle. Por cierto, esta apuesta redundaría en el surgimiento de una amplísima caterva de seguidores de este perfil de R&B. La participación de Price fue imprescindible en materia musical, ya que era él quien se preocupaba de realizar los arreglos del repertorio interpretado por la banda. Este constaba, en su mayoría, de adaptaciones de temas de propiedad de artistas negros como John Lee Hooker, Bo Diddley y Chuck Berry, entre otros.

Como se sabrá en las páginas siguientes, la primera formación de los Animals sólo editaron un elepé de manera orgánica, siendo el resto sólo singles –algunos ahora bajo la calificación de leyendas- compilados desordenadamente en diversas compilaciones, dependiendo del país de edición y de las necesidades comerciales de la casa discográfica que gestionaba la publicación de la obra. Del repertorio más antiguo de los Animals descollaron, como se sabrá, los archifamosos “The House of The Rising Sun”, “Don’t Let

Me Be Misunderstood” e “It’s My Life” y otros éxitos comerciales inmemoriales; sí cabe señalar que todos los temas correspondían a versiones de temas ajenos. La banda curtió su calidad musical por medio de recitales organizados en clubes selectos para los oyentes de R&B. Entre 1963 y 1965, los Animals fueron parte de la corriente principal de bandas de rythm & blues, mas hacia 1966 la agrupación se desintegró debido a los fuertes roces entre los miembros más importantes de la banda por causa de los excesos con drogas y alcohol, además del control dentro de la evolución de la banda entre Eric Burdon y Alan Price. Este abandonó el grupo, convirtiéndose en un reputado músico y arreglista, realizando esporádicamente algunos interesantes álbumes en los cuales visitaba clásicos de la música de los de R&B, Tin Pan Alley, interpretándolos desde la sensibilidad de un soberbio organista. Price matuvo una excelente relación con el director de cine Lindsay Anderson con quien colaboró en la composición de las bandas sonoras de varios de sus filmes más queridos. En 1971 elaboró la música de “O Lucky Man” y en 1982 la de “Britannia Hospital”, temas caracterizados por el sardonismo social típico de la obra de Anderson. La colaboración de Price, a juicio del propio Anderson, fue “de una imprescindencia vital resaltando pungentemente la cualidades de la película”²²

Sin Price la banda proseguiría con el apelativo de Animals durante 1966, separándose definitivamente a fines de este año. En julio de 1966, el grupo efectúa su único álbum de estudio. Titulado *Animalism*, el disco es un esfuerzo gastado y decepcionante de R&B de raigambre clásica, comparándolo con los succulentos ejercicios intelectuales ofrecidos ya por entonces. Producida la ruptura final de la banda, Eric Burdon decide viajar a los Estados Unidos y establecerse en la multicolor San Francisco. Los restantes componentes de la agrupación se diseminan sin mayores proyectos, salvo el bajista Chandler quien ocupará un preeminente lugar como descubridor, mánager y productor de una de las estrellas del firmamento del rock de los años sesenta, Jimi Hendrix.

²¹ Eric Burdon: “The Crossroads”: The british bluesmen

²² Lindsay Anderson: “In His Own Writers”

Las Noches de San Francisco: Eric Burdon en Pleno Verano del Amor

“Hay una escalera en mi sala de estar que lleva a ninguna parte; también hay flores que crecen en la pared, las cuales puedo tocar con mi mano”. *Just The Thought* -Eric Burdon & The Animals 1968

La figura y carácter de Eric Burdon, provocó no pocos anticuerpos y lejanías en los músicos con quienes el pequeño vocalista tuvo la oportunidad de trabajar. Por lo mismo, y en presencia del desvanecimiento de su primer proyecto musical, optó por dejar Inglaterra en pos de un ambiente que recogiese y a su vez inspirase de mejor forma la música deseaba hacer. Con el Reino Unido sólo en la memoria, Burdon se afincó en San Francisco con la intención de formar una nueva banda. Dado el movimiento de efervescencia sociocultural citado en la ciudad de la costa oeste norteamericana, Burdon se convierte rápidamente en un nuevo militante del “flower-power”. Anterior a esto, Burdon sólo era conocido por su cazarro comportamiento y las inmensas borracheras con las que terminó en una parte no desdeñable de sus conciertos con su primeros compañeros de banda. Por lo mismo, resultaba difícil comprender al nuevo Burdon lanzando proclamas de amor y comprensión universales si hace no poco tiempo lanzaba enfurecido botellas vacías a su público.

Con Vic Briggs en piano, Barry Jenkins en batería, Danny McColluch, John Weider en guitarra y violín, Burdon refunda su grupo bautizándolo como Eric Burdon & The Animals. Su primer sencillo apareció en mayo de 1967, conteniendo las canciones “When I Was Young/Sandoz”. Ambas mostraban la nueva faceta musical en las que incursionaba Burdon; influido por sonido de Jimi Hendrix, con el uso de acoples y distorsiones múltiples, la música de Burdon se alojó perfectamente dentro de un nuevo esquema de música de vanguardia. Por lo mismo, las letras compuestas por la totalidad de la banda apologaban la nueva contracultura que florecía a mediados de los sesenta; “Sandoz” refiere al nombre del laboratorio suizo que produjo por primera vez el LSD. “*Conocí un chica llamada Sandoz; con ella podías sentir fuego en la cabeza y nieve en los pies... ella me dio buenos tiempos, dulces tiempos... mi mente tiene alas*”.

Desde luego, la transmisión de Sandoz fue prohibida por diversas radioemisoras norteamericanas y la BBC inglesa. Bajo la producción de Tom Wilson, afamado productor musical de grabaciones de jazz durante los cincuenta del sello MGM, Eric Burdon y sus reformados Animals entraron a un estudio de la ciudad de Los Angeles con el fin de grabar su primer álbum, titulado “Winds of Change”. Este fue un apasionado manifiesto

contracultural, en el que se pasaba revista a todos los personajes, usos y costumbres que moldeaban el sentir de la sociedad de la época –o por lo menos así lo estimaba Burdon. Antes de la edición de “Winds of Change”, la banda participó en el legendario concierto de Monterey, localidad ubicada al norte de San Francisco, los días dieciséis, diecisiete y dieciocho de julio de 1967.

Usando la técnica del Desafasador, artilugio de producción que apuraba o pausaba la velocidad de las cintas, además del acompañamiento de un sitar, el disco comenzaba con la canción homónima del título, en la cual Burdon nombraba a Duke Ellington, Robert Johnson, Muddy Waters, Charly Christian, Bessy Smith, Ravi Shankar, Chuck Berry, Frank Zappa, Beatles y Rolling Stones. Indudablemente, mas que un canción Burdon pretendía afirmar un himno contracultural. Durante la carrera de los nuevos Animals, Burdon acostumbraría publicar canciones-manifiestos en los que se daba cuenta de los vertiginosos tiempos que corrían.

El resto de “Winds of Change” demuestra la evolución musical a la que arribó Burdon con su nuevo combo, quizá de la mano de un ánimo pletórico por la conversión al sentir liberador de la música de la época. La obra destaca momentos como “Yes, I’m Experienced”, una respuesta al “Are you Experienced?” de Jimi Hendrix Experience; “San Franciscan Nights”, una bella viñeta acerca del ambiente de la ciudad centro del hippismo norteamericano; “It’s all Meat” insiste en la idea del himno generacional bajo un estruendosa y eufórica base métrica de guitarra, bajo y batería. El resultado del primer intento “psicodélico” de Burdon es ampliamente satisfactorio ya que aúna una serie de cualidades innegables: es un disco interpretado con fiereza y convicción, tiene un soporte musical fino y consintente y, por tanto, puede considerarse sin rubor como uno de los discos más elogiados de 1967. El grupo echa mano de distorsiones de guitarra, efectos de producción como el desfasador, cuartetos de cuerdas, arreglos de bronce, hasta instrumentos exóticos como el gong, creando una atmósfera furibunda y entusiasta.

A pesar de la excelencia musical del grupo, la recepción del público sólo es positiva en Estados Unidos, su nuevo lugar de residencia. En Inglaterra, en cambio, tanto críticos como seguidores del vocalista son escépticos frente al nuevo curso que ha tomado la música de Eric Burdon; las ventas de “Winds of Change” en el Reino Unido son decepcionantes y las giras de la banda por el país nativo de Burdon son también no muy aplaudidas.

Como reacción espontánea, Burdon se recluye con más ahínco en el provocativo estado de California, donde lleva una vida bastante licenciosa como siempre, pero en vez

de consumir bourbón o Whisky a tiempo completo, ahora complementa sus jornadas con la ingesta de ácido lisérgico, o marihuana en su defecto. Llega 1968 y la agrupación decide volver a los estudios para grabar, con la ayuda de Tom Wilson nuevamente, su elepé más ambicioso y recordado: "The Twain Shall Meet". El disco incluía auténticas suites de más de siete minutos, en las que convivía un sentido épico y ampuloso. Las letras del álbum se mantenían bajo influjo de un sentir aclamatorio de "un nuevo momento social y cultural", lo que pecaba en algunos momentos de una ingenuidad un tanto cargosa. En la canción que abre el álbum, "Monterey" se recuerda el magno concierto realizado hacía ya un año, dando cuenta de la participación de muchísimas e insignes bandas del período. Otros temas como "Sky Pilot", "Orange and Red Beans" y "We love you lill", son sorprendentes demostraciones de una banda poseedora de diversos recursos sonoros, en los que se combina la épica social, el sentimentalismo de la música negra e incluso ciertos arrebatos celtas y barrocos de la mano del uso de gaitas y clavecines. No obstante las mixturas del elepé la grabación fue desastrosa, permaneciendo nefastos ruidos de inercia sobre la música. "Fue quizá nuestro mejor esfuerzo, aunque al escucharlo una y otra vez desearía haber cambiado una que otra cosa, como el volumen de las guitarras o hasta mi propia voz. Simboliza, eso sí, una época inmejorable en lo artístico y lo espiritual"²³.

Ahora bien, el nuevo disco de la banda es de por sí una obra más inextricable y densa que su anterior trabajo, lo que perjudica su comercialización por medio de discos sencillos. El tema "Sky Pilot" llega al número veinte en algunos conteos semanales en los Estados Unidos, mientras que en Gran Bretaña apenas roza el puesto cincuenta. En vista de que el rotundo fracaso en su tierra natal se repite, Eric Burdon no efectúa durante 1968 ningún concierto en Inglaterra y decide editar su próximo disco, titulado "Every One of Us" sólo en Norteamérica. Siendo su penúltimo elepé bajo el mote de Eric Burdon & The Animals, el resultado de la obra explicita un agotamiento temático y musical paulatino, cuetión que se reforzaría en su último saludo a la bandera, "Love Is", fechado en 1969. El inconveniente de esos dos últimos discos radica en que Burdon no deseaba hacer más música psicodélica. Su dirección lo conducían a un trabajo más purista de corte absolutamente negro. Nosotros no empatizabamos mucho con lo que el quería hacer en ese momento".

Los nuevos Animals se disuelven a mediados de 1969, integrando su formación en sus últimos meses de vida el futuro guitarrista de la banda inglesa de fines de los setenta

²³ Eric Burdon en entrevista con el periodista norteamericano Richie Unterberger, en enero de 1996

Police, Andy Summers. A continuación de su desvínculo con los Animals, Burdon opta por incursionar dentro de un colectivo de músicos negros con los que formaría la banda "War". Con este grupo, Burdon redefiniría su música hacia una mezcla de percusiones africanas, gospel y pregones ritualísticos. A pesar de su apego hacia estilos en el papel menos emparentados con un formato masivo, Burdon publicó un par de álbumes que le arrojaron un éxito extraviado desde sus tempranos tiempos con Alan Price y sus compañeros de Newcastle. En 1970 publica "Eric Burdon declares War", y en 1972 el archifamoso hasta en Tierra del Fuego "The Black's Man Burdon". Dentro de este elepé incluyó una nueva versión para el clásico tema de los Rolling Stones "Paint It Black"²⁴. De comerciales a programas de televisión en Chile (una sección de "Paint It Black" era utilizada por el programa Música Libre), Burdon cosechó buenas críticas y no poco dinero se introdujo en sus bolsillos. Como en muchos casos, su carrera posterior estaría repleta de baches y caídas sin retomar la calidad musical demostrada ya sea con sus primeros Animals o en su consiguiente versión oscura y fascinante.

²⁴ Burdon ya había versionado Paint'it Black en el disco "Winds of Change" de 1967, pero sin la repercusión que sí provocarían los nevos arreglos a la canción de los Stones.

El Gris Desertor: Pretty Things desde su rabioso R&B hasta las Profundidades Lisérgicas

"La lluvia cae sobre los rostros de los niños que miran hacia el cielo; torcido metal a través del aire. Cicatrices y gritos, tú podrías conocer su furia. Mira el silbido de las conchas, deja a tu mente ir a la deriva. Mira el silbido de las conchas, escóndete afuera. Los elevados hombres caminan luciendo tan pequeños; los árboles de la vida desaparecen pronunciando sonidos. Encara ceñudo a quien payasea con los negros labios de la autoridad; desgarras el corazón, estás desempeñando tu papel. Es necesaria la valentía". *Private Sorrow* -The Pretty Things 1967

Considerada por el periodista e investigador de rock Richie Unterberguer la "mejor banda de la primera camada de la invasión británica sin tener ningún reconocimiento en absoluto en los Estados Unidos"²⁵, Los Pretty Things fueron la banda más cruda y sucia de todo el rock inglés entre 1964 y 1966. Originarios de la localidad de Kent, el sonido de la banda es definido como "el nivel de fiereza y desaliño que jamás alcanzaron los Rolling Stones"²⁶. Fundados por el guitarrista Dick Taylor –quien participó en los primeros escarceos de Los Stones allá por 1962 oficiando como bajista- y Phil May, como vocalista, Pretty Things son parte del legado más recompensante de las bandas de R&B inglesas, obteniendo un sonido singularísimo que influiría tanto en bandas contemporáneas como en la generación años más tarde cultivaría el estilo conocido como punk.

El grupo, en su formación original, lo completaban John Stax en bajo y Viv Prince en batería. Lamentablemente, ni siquiera en Inglaterra la suerte comercial de la banda hizo merecimientos con su intachable calidad; sólo dos de sus de sus discos sencillos aparecieron entre los quince más pedidos en el Melody Maker, ambos en 1965. En cuanto a los álbumes, ninguno estuvo siquiera entre los treinta más comprados por el público en su oportunidad. A pesar de estos reveses, la agrupación se forjó una tremenda, eso sí marginal, fama en los clubes de R&B alrededor de 1965. "Todos nuestros conciertos acababan en batallas campales; después de las doce de la noche la policía se batía en trifulcas con nuestros extralimitados, si es que se puede decir así, fanáticos"²⁷.

En diciembre de 1964 Pretty Things publica su primer sencillo "Rosalyn/Big Boss Men", los cuales a pesar de no alcanzar reconocimiento alguno, exhiben las cualidades del sonido más gutural de aquel ingenuo año: una frenética base rítmica acompañada por

²⁵ All Music Guide

²⁶ "The Tapestry of Delights" Vernon Johnson –Borderline Productions 1996

²⁷ Dick Taylor en entrevista con Richie Unterberguer

la filosa guitarra de Taylor, sobre lo que se monta la voz de May desgañitándose como poseso. Como todas las bandas cultoras de R&B del período, el repertorio de la banda se provee de antiguos clásicos del género, desempolvándolos e inyectándoles una vitalidad inusitada. Una extensa bibliografía disponible sobre la historia de la banda, señala algo unánime: la existencia de “The Prettiest” –como se les apoda en el Reino Unido- dio marco a la aparición de las bandas de garage en los Estados Unidos y, a partir de esta relación, no es de extrañar la mención que el propio músico estadounidense Iggy Pop hace de los ingleses con respecto a la influencia ejercida en el primer gran proyecto de aquél, Stooges, la primera banda formalmente de punk rock de la historia.

Durante 1965, Taylor y asociados publican sus dos primeros álbumes. En julio aparece el homónimo “The Pretty Things”, el cual incluye en su mayor parte material recogido de artistas como Chuck Berry o Jimmy Reed, interpretados en excitantes y ásperas versiones. Asimismo, en diciembre sale a la venta “Get the picture?”, antecedido por la edición del single promocional –extractado del disco- “Midnight To A Six Man”, uno de los temas más poderosos y logrados por la banda en su primera época. “Pasamos dieciséis horas en el estudio grabando y arreglando el tema, insertando una sección de piano que tocaba Nicky Hopkins; teníamos mucha fe en lo que pudiese pasar con 'Midnight to a Six Man'. Fue muy decepcionante que no superase más allá del lugar cuarenta”, recuerda Dick Taylor.²⁸ El álbum “Get A Picture?” era aún más consistente que su primer disco en cuanto exponía con mayor propiedad las bondades del sonido del grupo: pedregoso, cáustico e irreverente²⁹. Eso sí, el elepé incluía algunas adaptaciones de temas tradicionales del folcklore bretón, como “Sittin’ in my Room” y “London Town”, Canciones no logradas del todo amén del purismo musical exhibido por el grupo hasta ese momento.

El primer episodio de acercamiento del grupo hacia un nuevo momento de apertura y experimentación musical no fue del todo feliz y convincente. Por acuerdo del sello promotor de la banda, Fontana Records, Dick Taylor y Phil May –el tándem creador de Pretty Things- realizarían un álbum acompañado por una orquesta de cámara, la cual participaría a lo largo del elepé. Tomando en cuenta las presiones de la casa disquera, May y Taylor acatan el funesto dictamen y realizan “Emotions”, publicado en enero de 1967. Siendo en su mayoría un errático e inconsistente esfuerzo por dejar de lado las reminiscencias del R&B en pos de un sentido melódico más complejo, la obra ofrece la

²⁸ Richie Unteberger. "Unknowns Legend of Rock & Roll"

aberración de interpolar sendos arreglos de bronce y cuerdas sobre canciones que en nada guardan relación con aquella mezcla. A pesar de esta infame experiencia, resaltan algunos momentos en que los Pretty Things demuestran ser capaces de dar un salto cualitativo desde su rabioso proto-punk hacia texturas más etéreas y atrevidas.

En el siguiente turno del estudio Abbey Road, ocupado hasta junio de 1967 por Los Beatles en la grabación de su archifamoso “Sgt’ Peppers lonely hearts club band”, Pretty Things comienza a trabajar en uno de los discos más importantes del año y del período en el Reino Unido –estrictamente se publicó en 1968 sin tener mayor repercusión comercial. “Una de las cosas que facilitó que intentásemos hacer una música más osada, era nuestro interés por cosas bastantes extrañas y dispares. Tú ibas a la casa de Phil (May) y él colocaba Sun-Ra más que a los Yarbids o los Who. Nos gustaba Captain Beefheart y cosas como esas. El asunto fue muy simple: cuando nos sentimos aptos para tocar otro tipo de música que no fuese un punk R&B, nos introdujimos en músicas más complejas y diversas; ya escuchábamos Ornette Coleman dos años antes de hacer “S.F Sorrow”.³⁰

Con el devenir del tiempo, la crítica llamó a “S.F Sorrow” la primera “Ópera Rock” de la historia. Ciertamente es que S.F Sorrow puede ser llamado un disco conceptual, ya que a lo largo de sus doce canciones narra una historia global acerca de un alienígena solitario que arriba a la tierra; no se puede negar que el argumento, originado en la mente de Dick Taylor, carece de sustancia y relevancia. No menos cierto es que la calificación de “Ópera Rock” no dice nada con relación a la estructura de la obra, sino más bien como una calificación a posteriori en función de otras obras musicales de calidad indudablemente inferior. A pesar de estas acotaciones, “S.F. Sorrow” ha alcanzado con el paso del tiempo una revaloración sonora ausente en su tiempo, siendo eclipsado por sus predecesores en utilizar las instalaciones de los flamantes “Abbey Road Studios”: Sgt’ Pepper’s Lonely Hearts Club Band de Los Beatles y The Piper At The Gates Of Dawn de Pink Floyd.

El disco musicalmente refleja la tremenda fineza y permeabilidad estética adquirida por la agrupación en muy poco tiempo; esto realza el valor de que un conjunto de absoluta pertinencia R&B se sacudiese de su ortodoxia en pos de un estado de mayor libertad sónica y a su vez, cuidando los detalles más ínfimos de una grabación de muchísimas mixturas. Según el crítico Richard Goldstein, S.F Sorrow puede entenderse

²⁹ En las posteriores reediciones en discos compactos del elepé, se incluyó una actuación de la banda realizada a fines de 1965 en el club “100” de Londres.

como “Los Rolling Stones tocando a Los Beatles”. En el álbum se da cuenta de un laborioso y efectivo trabajo de producción –tanto en la colocación de efectos de reverberación por medio de parlantes tipos Leslie, saturación de guitarras, transpolación de instrumentos, y otros- dirigido por el ingeniero de sonido Norman Smith, quien participó como productor del disco siendo hasta la publicación del “Rubber Soul”, el ingeniero asistente de George Martin en la grabación de los discos de Los Beatles³¹. El álbum más enigmático, musicalmente hablando, publicado por "The Prettiest" contiene elementos acústicos de folklores bretón, algunas reminiscencias doctas, sitares y excelentes juegos vocales y guitarrísticos en gran parte del disco. En ciertas ocasiones, lo destacable del disco es precisamente su enjundiosidad sonora, su fuerza interpretativa y estilística más que la pulcritud y efectividad de sus melodías. “No creo que hubiesen precedentes para los que hicimos, dentro del rock por supuesto, porque sí los existían en otras músicas. Por ejemplo 'A Love Supreme' de John Coltrane; esta es la clase de precedentes en los que pensábamos. Ciertamente había una gran cantidad de discos de jazz, como 'Sketches of Spain' de Miles Davis. Sin embargo no eran lo que se dice discos de pop pero fueron las conexiones que nos impulsaron a comenzar con S.F Sorrow”.³²

Después de la edición de S.F Sorrow, recién efectuada en mayo de 1968 por causa de disputas acerca del financiamiento de la obra con la casa discográfica de la banda, Dick Taylor deja el grupo debido al cansancio provocado por la falta de oportunidades que, siente, han impedido una mejor evolución del grupo. “Cuando terminamos S.F Sorrow, quedé muy satisfecho con el resultado; realmente consideré que era un muy buen disco, quizá el mejor que habíamos hecho. Tuvimos tiempo suficiente para trabajar en él a nuestro gusto y además colaboró con nosotros un productor estupendo... Nunca estuvo en nuestros planes comprar un Rolls-Royce o algunos de esos lujos, no iba con nosotros. Entonces pensé que era bueno tratar de hacer algo por mi cuenta que fuese diferente a lo hecho con la banda; por esto me retiré”³³. Entre noviembre de 1967 y julio de 1968, el grupo produce tres nuevos temas, los que estilísticamente continúan en la veta de “psicodelia dura” plasmada en su álbum conceptual.

Presupuestado como un single que acompañaría la publicación del sencillo promocional de “S.F Sorrow”, “Defecting Grey” es una compleja amalgama de música

³⁰ Richie Unterberger: “Unknown Legends Of Rock&Roll”

³¹ Norman Smith produjo además The Piper At The Gates Of Dawn, siendo vital en las palabras del mismísimo Syd Barret –líder y principal compositor de la banda por entonces- para plasmar las serpenteantes ideas de los músicos en las cintas de grabación.

³² “Unknowns Legends of Rock & Roll”

³³ Dick Taylor con Richie Unterberger; “Unknowns Legends of Rock&Roll”

circense, vodevil y rabiosos acordes de guitarra, con una excelente producción también a cargo de Norman Smith. Influido de cierta forma por Syd Barret, "Defecting Grey" es el cenit de la banda, alcanzando una complejidad artística que ya se avizoraba en el elepé. Asimismo, en 1968 se editan "Talkin' About The Good Times" y "Walkin Trough My Dreams", ambas en la línea musical de los Beatles de Magical Mystery Tour, eso sí, con mayor explicitación de una dureza sonora. Como ya era una costumbre, ninguno de los temas alcanza repercusión, éxito que les sería concedido dos años después con la publicación del disco "Parachute", elegido en 1970 como disco del año por la revista norteamericana Rolling Stone. No obstante, Parachute mostraba el agotamiento de la capacidad innovativa de la banda ya sea por el empobrecimiento de ideas o el intento de llegar a una repercusión masiva que les fue esquiva en gran parte de sus mejores momentos como músicos.

Los Pretty Things son una de las agrupaciones más subvaloradas del rock británico de los sesenta, pero una de las más consecuentes y personales. A medida que el tiempo disipa las nieblas de la ignorancia, "The Pretties" recupera algo por lo menos del reconocimiento que les fue negado en su época.

**La respuesta de sus majestades satánicas: Los Rolling Stones navegando
dentro de la tormentosa psicodelia**

“Por todas partes oigo el ruido de pies en marcha y a la carga, chico. Ha llegado el verano y es el tiempo ideal para peleas callejeras, chico. Pero ¿qué puede hacer un chico aparte de cantar en una banda de rock’n roll? Porque en la soporífera Londres no hay lugar para un luchador callejero ¡No!... ¡Oye!, es el momento ideal para una revolución en palacio. Donde yo vivo el juego que se lleva es una solución de compromiso. Pero, ¿qué puede hacer un chico aparte de cantar en una banda de rock’n roll? Porque en la soporífera Londres no hay lugar para un luchador callejero ¡No!”. *Street Fighting Man* -The Rolling Stones, 1968

Considerados por muchos como la mejor banda de rock&roll blanco de la historia de la música popular, los Rolling Stones –sólo en un estadio comparable a sus colegas de Liverpool- comparten una de las aventuras más rocambolescas y estridentes, si no la más, de la historia de la rock. Fuera de su inimaginable continuidad hasta nuestros días, su indescifrable capacidad de trocar en una máquina del millón de dólares y, por ende, la sofisticada y glamorosa vida de los integrantes de la banda, alguna vez los Rolling Stones fueron soporte estructural de la avanzada musical de una generación virulenta enmarcada en una contracultura. Más que la interminable –y en ocasiones no poco tópica- bibliografía disponible sobre el grupo y su historia, en este capítulo se revisará la historia musical de la banda, con sus tráfigos internos, sobre todo desde 1965 en adelante, momento en que la agrupación diversifica sus sonoridades.

Desde abril de 1963, fecha en se edita el primer sencillo de la banda, el formidable combo de R&B inicia un camino plagado de éxito e histórica repercusión, sobre la base de la irreverencia actitudinal y estética de los patrocinados por el publicista Andrew Loog Oldham. Detrás de Los Beatles, los Rolling Stones impactaron en Estados Unidos con casi la misma fuerza, aunque con un poco más de tardanza ya que su primer número uno recién lo consiguieron en mayo de 1965, con la publicación de I Can’t Get No Satisfaction, canción que viaja en la sonda Voyager por los confines del sistema solar buscando alienígenas que gusten de la rijosa voz de Mick Jagger.

Durante un primer momento, que podríamos situar entre 1963 y 1965, el grupo se dedica a versionar casi copando su repertorio, temas de Willie Dixon, Howlin’ Wolf, Elmore James, entre otros “bluesmen” clásicos, de los cuales los muchachos del grupos

eran profundos deudores. Su fama se sustenta, en lo musical, en estas interpretaciones modificadas y sazonadas con el tremendo carisma “ramplón” –y su incipiente calidad- característico del grupo, que paulatinamente fue mejorando su perfil ejecutante. Paralelamente, el mánager Oldham le confirió al grupo la investidura –más o menos adecuada- de “chicos terribles”, transformándose en la antítesis de Los Beatles, los muchachos con que una madre casaría a sus hijos. Indudablemente, ambos estereotipos eran, además de ridículos, espetados por un mero afán publicitario logrado a la perfección.

En lo musical, sí existía una clara diferencia entre el almibarado beat de la primera época de la banda de Lennon y compañía, y el rudo R&B de los años iniciales de los Stones. A pesar de que en Inglaterra el éxito comercial y la convocatoria de fanáticos subió como la espuma³⁴. En Estados Unidos, sin embargo, la cosa no fue tan fácil com al otro lado del Atlántico; la primera gira por Norteamérica emprendida en julio de 1964 fue desastrosa. Después de algunos recitales en ciudades de la zona noroeste, a los cuales no asistieron más de quinientas personas, la banda decide regresar a su nativa Inglaterra. “Realmente los periodistas nos han tratado bien, aparte de los típicos imbéciles que llegaban a nuestro camarín preguntando, ‘¿Cuál de ustedes es Ringo?’, el resto nos dedicaron buenas críticas”³⁵. Esta complicada coyuntura se resolvería a favor de los Stones sólo en abril de 1965, con la edición del succulento (I Can’t Get No) Satisfaction. La canción relataba la desgana e insatisfecha vida de un adolescente incapaza de hallar nuevos estímulos que lo saquen de una vida tediosa. *“Cuando manejo en mi auto y ese tipo aparece en la radio hablando sobre cosas inútiles quemando mi imaginación. no puedo conseguirla oh no no no, hey hey hey eso es lo que digo. Cuando miro la TV y ese tipo me dice que blancas mis prendas pueden ser bueno, no puede ser un hombre porque no fuma los mismos cigarrillos. Cuando viajo por el mundo haciendo esto y cantando aquello y trato de levantar alguna chica quien me dice chico mejor vuelve la próxima semana, como verás estoy en una racha mala no puedo obtenerla oh no no no... no puedo conseguirla eso es lo que digo nada de satisfacción nada de satisfacción”*.

En la música, Keit Richards decide colocar un efecto de fuzz en el riff de la canción, lo que refuerza la indolente visión del grupo. Durante el resto de 1965, los Rolling Stones prosiguen en estrambóticas giras y produciendo discos de refinado gusto R&B, con el plus de que la banda comienza a componer una mayor cantidad del material

³⁴ En Gran Bretaña, su primer número uno se remonta a marzo de 1964, con el single “It’s All Over Now”, llevando en la cara B la canción “Good Times, Bad Times”.

interpretado y, lo fundamental, ésta es de sorprendente calidad. En este tiempo, dan vida a magníficas canciones como “Heart of Stone”, “Play with Fire”, “Get off my Cloud” y “The Last Time”, entre muchas otras. Estas canciones revelan la excelente dupla compositiva formada por Jagger y Richards –este último propietario a lo largo de todo este tiempo del sonido Stone con su guitarra Fender Stratocaster-, y los no menores arreglos de Brian Jones, el genio musical y maldito del grupo. Como ya se adelantase sucintamente, “Mr Shampoo” –el apodo de Jones puesto por sus compañeros de grupo- era sin duda el músico más inquieto y bragado, además múltiple instrumentista, quien intervino en un alto porcentaje en la definición del sonido Stone y, con el paso del tiempo, fue vital en la evolución del estilo del grupo hacia nuevas esferas sonoras.

A 2.000 años luz de casa: Los Rolling Stones entre la niebla la experimentación

“Mi nombre es un numero,un pedazo de película plástica y cultivo flores en mi pequeño balcón. No sabes que soy el hombre del año 2000? Y mis hijos no me entienden lo mas mínimo. Aunque mi esposa aun me respeta, yo la maltrato Tengo un amor con una computadora fortuita... No sabes que soy el hombre del año 2000? Y mis hijos no me entienden lo mas mínimo. Oh papi, siéntete orgulloso de tu planeta Oh mamá, siéntete orgullosa del sol, Oh papi, brilla aún tu cerebro como cuando eras joven? O te estrellas al ver las cosas que has hecho? Oh, es una gran mentira!” “2.000 Man” -Rolling Stones, 1967

Con el arribo de 1966 la banda comienza a preparar un nuevo elepé, el que será íntegramente compuesto por la dupla Jagger/Richards por vez primera, ya que comercialmente –según su mánager- los temas propios han dado buenísimos dividendos. Andrew Loog Oldham, por una sugerencia mancomunada del grupo, decide grabar el nuevo disco en las históricas dependencias del sello norteamericano Chess, ubicado en la ciudad de Chicago, legendario por los músicos de blues, R&B y rock&roll que allí consumaron varias de sus obras. El período de incubación del disco se extiende entre diciembre de 1965 y marzo de 1966, bajo la nominal producción de Oldham siendo auténticamente Jones quien dirige las sesiones con el asesoramiento técnico de los ingenieros en sonido de la compañía estadounidense; finalmente, en mayo ve la luz la primera gran obra maestra de los Rolling Stones: “Aftermath”. Este exhibe plenamente, primero la madurez compositiva de la dupla de Mick Y Keith, amén de fuertes y heterogéneas melodías y la brillantez en los arreglos convenidos por Brian Jones.

³⁵ Robert Grenfield. "Journey Through America with The Rolling Stones"

“Aftermath es el punto aparte de los Stones, un disco de su época y para su época. Es la mezcla perfecta entre el ya sofisticado R&B de sus comienzos y extraordinarios arreglos repletos e nuevos sonidos, que le otorgan a su obra una textura turbia y etérea a la vez”³⁶.

El elepé incluye secciones de clavecines, marimbas y tonos de jazz- además de las constantes referencias de música negra- convocadas y afiatadas con perfección absoluta. Por lo demás, el disco rescata el sonido rasposo y crudo de las grabaciones de Chess Records, pero le agrega –gentileza de Jones- un exquisito y misterioso gusto por una música más exuberante. La banda usa con propiedad acoples y guitarras fuera de tono, como en la apertura de "Aftermath", "Mother's Little Helper", algunas inflexiones de jazz –con una gran sección de marimbas- en la cautivante "Under my Thumb". También se incluye la hermosa balada de corte eduardino "Lady Jane", la cual se alhaja con un bellísimo clavecín ejecutado por Brian Jones. Otra particularidad es la inclusión de la improvisativa y extenuante "Goin' Home", un tema de ortodoxa raigambre rhythm&blues que duraba casi trece minutos, a través de los cuales adquiría tonalidades más candentes y febriles, alcanzado un estado de clímax ritualístico, mientras Mick Jagger se desgañitaba, dejando su garganta en el piso. Asimismo, Bill Wyman, el adusto bajista del grupo, comienza aquí a tratar su bajo con un efecto de fuzz, el que usaría durante los siguientes dos años.

Al mismo tiempo que la música de la banda de los Stones se hace más rica y matizada, sus problemas con la adicción a la cannabis, marihuana y, muy pronto, el LSD aumentan o quizá sólo se hacen más evidentes; el más perjudicado con estos embrollos sería Brian Jones quien además de pasar por reiteradas ocasiones frente a las sentencias de un tribunal, vería dañada su carrera como músico dentro de un par de años a la fecha.

Con la edición de "Aftermath," la agrupación inglesa se deslizaría dentro de un vertiginoso y fascinante túnel de experimentación y condimentación de su antes rigurosa música. El creciente gusto de Jones por sonoridades exóticas, ya sean músicas folklóricas del Medio Oriente o de la África meridional influyeron directamente en el derrotero que seguiría el grupo en lo inmediato. Como adelanto del disco, se publica "Paint it Black" quizá una de las mejores canciones editadas por el grupo. Aquí se dejan notas algunas reminiscencias de Bob Dylan, sobre todo en lo temático y de música folklórica norteamericana, ya sea el hillbilly o el country. Sin embargo, sobre esto Brian Jones interpola un punteo ejecutado con sitar, cautivante instrumento proveniente del norte de la

³⁶ Martin Elliot: Rolling Stones Complete Recordings Sessions, Blanford 1990

India.³⁶ La serpeante reverberación del sitar proveyó a "Paint It Black" un manto de extravagancia sumamente atractiva. En tanto, las letras del grupo se hicieron cada vez más crípticas dejando de lado –por el momento- los tópicos misóginos y pendencieros constantes durante la trayectoria del grupo. El explosivo año de 1966 prosigue con la publicación de la publicación de otros notables surcos como "19th Nervous Breakdown" y "Have You Seen Your Mother Baby, Standing in The Shadow", ésta, una gargantuesca joya de rock ácido; se trabajó sobre el uso del pedal de wah-wah, acoples y una saturada sección de bronces como trasfondo. Fue importante el trabajo del ingeniero de sonido encargado de la grabación, Glyn Jones, quien sugirió mezclar las guitarras con bastante eco o *reverb*, y así dar una sensación más espectral y aturdida a la melodía.

En noviembre de 1966, Los Rolling Stones entrán nuevamente a los estudios Olympic de Londres, con el fin de dar forma a un nuevo álbum que tomará el relevo estético de "Aftermath". Llevando por título "Between The Buttons", es un disco controversial. "Era el álbum más orientado al pop que jamás hayan hecho los Rolling Stones. Muchos críticos convinieron en que la banda había roto sus raíces con su anterior R&B rabioso y áspero, asemejando su música a la de bandas inglesas como Los Beatles y Los Kinks".³⁷

Lo cierto es que "Between The Buttons" es una obra dócil, almibarada, que prosigue en la senda expansiva de Aftermath colocando eso sí más acento en la veta más dulce del grupo. Sin duda que es un disco influido por la sofisticada y dandinesca moda del "Swinging London", que arrasaba con la capital inglesa por entonces. Incluso Mick Jagger junto a su primorosa novia Mariane Faithfull participaron en el documental "Let's All Make Love In London", dirigido por Peter Whitehead, quine retrató la farándula artística del momento, incluyendo tanto a actores como Michel Caine y modistas como Mary Quant en el rodaje.

El álbum refiere obras publicadas meses antes como "Pet Sounds" de los Beach Boys y "Face To Face" de los Kinks.³⁸ El disco incluye dos espectaculares sencillos del grupo. Como cara "A" la lujoriosa "Let's Spend The Night Togheter", la cual generaría grandes problemas con el grupo durante la inclusión del grupo en el show televisivo de

³⁶ El sitar, instrumento típico del folklore indio proviene de la familia de los laúdes, consta de una caja de resonancia hecha a partir de media calabaza, además tiene un brazo, sobre los cuales van tendidas las diferentes cuerdas. El Sitar tiene entre 5 y 7 cuerdas principales, y entre 13 y 18 cuerdas que se conocen técnicamente como "simpáticas" ya que no se pulsan pero resuenan por simpatía sonora con las cuerdas principales. Es por eso que uno puede percibir en este instrumento sonidos de mas larga duración que los de s instrumentos de cuerda que conocemos.

³⁷ Martin Elliot. "The Rolling Stones: The Complete Recording Sessions" 1990

variedades de Ed Sullivan, la producción del programa les exigió a Oldham y al resto del grupo eliminar una de las líneas del texto que decía “vamos a pasar la noche juntos” y sustituirla por “vamos a pasar un rato juntos”. En lugar de esto, Mick Jagger optó por mascullar con extrema lascivia ante las cámaras “vamos a pasa mmmm... juntos”. La cara “B” llevaba a “Ruby Tuesday”, una bella canción provista de emotivos arreglos de cuerdas y concluida con un lejano solo de flauta travesa. Otra dulce balada era “She Smiled Sweetly”. Además el disco cargaba con las primeras esencias explícitas de una introducción en música psicotrópica, como “Yesterday’s Papers” la que fue aderezada por algunos efectos de producción que repetían una suerte de gorgoteo; también utilizaban el vodevil, música típica de las comedietas teatrales inglesas del primer tercio del siglo XX. El elepé incluía algunos estándares en el estilo de R&B, como “Connection” y “All Sold Out”. El disco fue el último en incluir en los créditos el nombre de Andrew Loog Oldham, quien sería defenestrado por la banda pocos meses después por irreparables problemas en la relación con los músicos.

Es quizá 1967 el años más difícil y duro para el grupo en la década. En mayo Mick Jagger, Keith Richards y Brian Jones, son arrestados por posesión de resina de cannabis y condenados a tres meses de arresto y a trabajos de ayuda social. Las complicaciones se suceden en el caso de Jones, ya que en su calidad de reincidente, se le pena con cuatro años de presidio o en su defecto pagar una multa de cinco mil libras. Las correrías ante jueces no sería pocas, y la policía iniciaría una auténtica “caza de brujas” de la cual serían víctimas en lo venidero todas o casi todas las estrellas de rock británicas, como John Lennon, George Harrison, Eric Clapton, por nombrar unos pocos. Molestos por una persecución que estimaban absolutamente vejatoria, muchos músicos adhieren y solidarizan con la aflitiva situación de los líderes de prominentes grupo y publican insertos en la prensa en que solicitan la absolucón inmediata de la penas o por último la conmutación de las mismas. Más aún, Los Who deciden publicar un EP,³⁹ en el que versionan –con jaranesco ánimo- temas del repertorio “Stones”, con el fin de recaudar fondos que vayan en ayuda de los encarcelados.

Ya fuera de líos judiciales, sólo por un corto lapso, el grupo vuelve a los estudios a registrar un nuevo sencillo que de alguna forma retribuye y agradece la buena voluntad de sus compañeros de armas; “We Love You” es le nombre de la canción y se acompaña en su reverso por “Dandelion”. Ambos temas se sumergen en enigmáticas y recónditas

³⁸ Ambos serán referidos con profundidad en los capítulos dedicados a las dos agrupaciones.

atmósferas que el grupo comenzará a visitar durante el segundo semestre de 1967. Dando rienda suelta al exotismo y esoterismo musical de Jones, los Stones agregan a su música múltiples elementos de músicas árabes, marroquíes y barrocas, produciendo volátiles mejunjes sonoros. En "We Love You" Brian Jones ejecuta el mellotrón, notable instrumento precursor del sampler actual y simulador de sonidos creado por el norteamericano Harry Chamberlin a mediados de la década del cincuenta⁴⁰.

Desde agosto de 1967 la banda comenzará a trabajar en el disco más controversial de su carrera: "Their Satanic Majesties Request". Publicado en noviembre de 1967, el elepé era un festín de onanismo psicodélico, con la producción de prolijos y descollantes arreglos ya fuesen de música étnica como de rock ácido⁴¹. Sin embargo, el tratamiento tanto de la crítica especializada como de los propios seguidores del álbum fue lapidaria y gélida: los Rolling Stones habían abandonado su verdadera pasión y origen con el fin no perder un cupo en la góndola del "summer of love" y del "flower power", yendo a la zaga del Sgt' Peppers de los Beatles. Sin duda que nadie hubiese esperado un disco tan multicolor por parte de una muchachos tan matonescos, pero quien dudaba de la honestidad musical de la banda desconocía profundamente la progresión de su música las cual ya hace casi dos años demostraba con certeza un nuevo sentido exploratorio.

³⁹ Extended Play son producciones de corto aliento que las bandas acostumbran publicar entre álbumes de larga duración. Un EP no incluye más de cinco canciones.

⁴⁰ El Mellotron es un reproductor de muestras de sonido grabadas en cinta, a través de un teclado musical. Cada tecla está asociada a una cinta de audio, de unos 8 segundos de duración, 3/8 pulgadas (casi 1 cm) de ancho y con varias pistas (usualmente 3) de sonido. Al presionar una tecla, la cinta correspondiente circula en un ingenioso recorrido en forma de W, y el sonido grabado en ella se reproduce mediante una cabeza lectora magnética. Cuando se termina la longitud de la cinta, o se levanta la presión sobre la tecla, un resorte rebobina la cinta a su posición original, y queda preparada para la próxima vez. Cada pista de una cinta reproduce la nota correspondiente a la tecla en cuestión, de un determinado instrumento musical. Seleccionando entre las pistas, se obtiene la misma nota para diferentes instrumentos. Las cintas pueden adquirirse pregrabadas, o bien grabarse por encargo con los sonidos que se desee. Se considera al Mellotron como un precursor analógico de los modernos *samplers*. El instrumento es polifónico, lo que en los años 60 y primeros 70 constituía una característica muy atractiva. Pueden pulsarse varias teclas a la vez, y se reproduce conjuntamente el sonido grabado correspondiente a todas ellas si bien, por problemas mecánicos, la velocidad de arrastre de la cinta se enlentece cuando se pulsa más de ocho teclas simultáneamente. El primer músico en utilizar un Mellotron, tanto en directo como en estudio, fue el organista y saxofonista Graham Bond de la Graham Bond Organization. Este músico fue asimismo quien introdujo el sonido Hammond (con su compañero inseparable, el Leslie) en Gran Bretaña. En julio de 1965 editó el single "Léase On Love", un tema bastante anodino en el que utilizó el Mellotron, y que debido a esta circunstancia recibió un tratamiento de auténtico "novelty" en la prensa musical de la época. El mellotron no funcionó con eficiencia como un emulador de sonidos, ya que los cambios en la corriente eléctrica provocaban variaciones en su sonido que desperfilaban su correspondencia con el instrumento original. Sin embargo, los músicos de rock de los sesenta rescataron el mellotron como un instrumento con vida propia, seducidos por el lirismo etéreo y melancólico del curioso aparato

⁴¹ Dentro de la jerga estética del rock psicodélico, se habla de rock ácido como una vertiente -una de las más crudas por cierto- que combina la aspereza instrumental con un tono divagatorio, pero aludiendo a una mala experiencia con LSD.

“Hicimos el disco con muchísimo entusiasmo, y terminamos satisfechos por lo bueno de su factura; consumimos mucho LSD mientras los grabábamos y temíamos que lo que escucháramos después nuestros oídos fuese una lisa y llana basura. No fue así y nos alegramos. Lamentablemente nadie nos entendió ya la reacción inmediata fue archivar el asunto y no hablar nunca más de esto. Asunto cerrado y vuelta de página”⁴².

El disco puede ser una respuesta al Sgt’ Peppers de Los Beatles, no obstante jamás un intento de emular el sonido de la obra del cuarteto de Liverpool. El "Their Satanic Majesties Request" adquiere tonalidades propias, subyacentes en las percepciones divagatorias de Jones quien es el responsable del resultado final el disco, con quien colaboró en la gestación del proyecto el ilustrador inglés Nicky Hopkins, siendo el álbum uno de los mejores discos de la década. La carátula del elepé es tridimensional y muestra a la banda dentro de un espacio con elementos espaciales, míticos y épicos, mientras los músicos aparecen vestidos con túnicas y trajes que aluden indistintamente al paganismo celta como a modas de oriente.

El álbum incluye mellotrones, clavecines, mandolinas, bongós, dulcímeres, mandolinas, cuartetos de cuerdas y estruendosos efectos de guitarras y voces difuminadas, todo mezclado en un informe pero seductor sincretismo artístico. Las letras retoman tintes de ciencia ficción, relatando experiencias furistas como en “2.000 Man” o en “2.000 Lights Years From Home”, en las que se citan una oscura sección de mellotron junto con algunos primitivos artilugios de sonidos electrónicos como el *theremin*, el cual debe su nombre a Leon Theremin, físico ruso que dio vida al aparato de sencillos circuitos electrónicos por encargo del mismísimo Lenin en 1921.⁴³ Otras canciones como “Gomper” o “See What Happens” son inconsistentes improvisaciones bajo mantos de sonidos discordantes. Otras, sin embargo, resaltan por su gran realización como “The Lantern”, “Citadel” y “In Another Land”, siendo ésta la primera canción compuesta por Bill Wyman.

Como ejemplo de las nuevas inquietudes del grupo la letra de “2.000 Lights Years From Home” retrata las inéditas motivaciones. *“El sol gira con frágil movimiento. Nosotros partimos con una sutil explosión rumbo a las estrellas con ardientes océanos... Es tan solitario estar a dos mil años luz de casa. Rojos desiertos helados se oscurecen, energía*

⁴² Bill Wyman “Stone Alone” 1995

⁴³ Para 1920 ya existían circuitos electrónicos sencillos, llamados *osciladores*, que generaban ondas senoidales, cuadradas, triangulares y en forma de diente de sierra. El *theremin* consta de dos osciladores que producen ondas de frecuencias superiores a las que pueden percibir nuestros oídos. Las ondas de los dos osciladores interfieren y dan lugar a ondas audibles. El tono se controla moviendo las manos alrededor de una antena, sin hacer contacto con el instrumento. Antes de llegar al rock, el theremin fue utilizado en las bandas

en todas partes...Es tan solitario estar a dos mil años luz de casa... Bill del vuelo catorce, puedes descender te veré en Aldebarán, a salvo en la tierra del desierto verde... Es tan solitario estar a dos mil años luz de casa". La letra de la canción citada refleja la consumación de un espíritu guiado por la ingesta de sustancias alteradoras de conciencia y, a su vez, en un pormenorización amorfa, se da cuenta de una experiencia sensorial de índole distinta. Los logros musicales del grupo conseguidos en este controversial elepé, independientes de los cuestionamientos temáticos o temporales que la obra pueda suscitar, no han sido lo suficientemente reconocidos ni por la prensa, los seguidores y hasta los biógrafos de la banda.

El fracaso del disco más arriesgado de la agrupación tiene como consecuencia directa la radicalización de su sentir más verista. Junto con el productor norteamericano Jimmy Miller, comienzan en febrero de 1968 a crear uno de los discos más célebres del R&B británico, "Beggars Banquet". Aludiendo a todas la influencias del blues, bluegrass, country, y otras música rurales norteamericanas, los Rolling Stones regresan rápidamente a sus raíces con maestría. El álbum es terminado a mediados de año, pero problemas con la portada del disco -en la que aparece un inmundo retrete público con una infinita cantidad de obscenas frases y dibujos en la pared-, la cual es rechazada por los encargados de la pudibunda empresa. Sólo en diciembre puede publicarse definitivamente "Beggars Banquet".

A esta alturas Brian Jones ya casi no pertenece al grupo, tanto sus insolubles problemas con drogas como el deseo de Jagger y Richards por poseer un mayor control sobre el desarrollo del grupo, provocan que comenzando 1969 Jones sea despedido de la banda que él mismo fundase siete años antes. El miembro de los Rolling Stones más enigmático y polifacético, moriría ahogado en su piscina en circunstancias nunca aclaradas el tres de julio de 1969. El grupo publica un nuevo elepé "Let It Bleed", conteniendo aún algunos temas con la participación de Jones, aunque en gran parte de aquél ya forma con la banda el guitarrista Mick Tylor. En "Let It Bleed" el grupo prosigue en la senda de su superlativo R&B, del cual no se desbandaría jamás salvo algunas penosas escapadas.

sonoras de películas de terror de bajo presupuesto durante los años cincuenta. Dado su oscilante y agudo sonido, parecía más bien una sonoridad proveniente de ultratumba.

Mi Generación: La Subcultura Mod inglesa y su expresión musical dentro del Fenómeno Rock

"La gente nos intenta bajar sólo porque andamos por ahí dando vueltas; ellos lucen tan fríos que prefiero morir antes que llegar a viejo. Porque no desaparecen todos, no pretendan que les guste todo lo que decimos; no estoy tratando de generar una gran impresión sólo hablo de mi generación, mi generación nena, my generación" *My Generation* -The Who 1965

Mientras los Rolling Stones y los Beatles dominaban la escena musical inglesa durante 1963, sin mayores contrapesos imponiendo la polarización entre el rhythm & blues y el beat, comienza a surgir de manera absolutamente marginal lo que hoy sería llamado como una "tribu urbana", pero que más precisamente respondería al calificativo de subcultura conociendo sus relevancias sociales y estéticas durante los años sesenta: los mods. Este "cuerpo" juvenil británico apareció, muy probablemente, como la caterva más significativa nacida desde el proletariado inglés durante la década del sesenta. Los mods partieron del enclave de otros grupos o tendencias menores de la juventud inglesa, por tanto más irrelevantes, de fines de los cincuenta y principios de la década anterior. Durante este período, los adolescentes miembros de las capas más populares de la sociedad inglesa dieron forma al movimiento de los teddy boys; éstos convenían en dar una prioridad a las modas atávicas en consonancia con los estilos en boga por entonces. Usando primordialmente ropas con encajes y botones alusivos a una moda decadentista anclada en las tradiciones eduardinas propias del vetusto Imperio británico ya obsolescente.

Los teddy boys representaban una subcultura que pretendía dar cabida nada más que a un consumismo y gusto por las tendencias musicales provenientes de Estados Unidos, absolutamente seguidores del rock & roll más energético. "Su medio de locomoción preferido era la bicicleta, pero los más originales se movían con ciertos triciclos usados para vender helados y bebidas. Cada fin de semana se iban a playas cercanas a Londres, donde practicaban un deporte realmente insólito: pescar moluscos con redcillas".⁴⁴ Los propósitos de los teddy boys eran modestos ya que su voluntad no iba más allá del simple divertimento de fin de semana; sin embargo, ciertas costumbres de esta comunidad y muchos de sus integrantes engrosarían tiempo después los auténticos "ejércitos urbanos" convocados por los mods.

⁴⁴ Costa Pere-Oriol. "Tribus Urbanas"

Asimismo, los teddy boys compartían escena con los beats. Este movimiento estaba influido claramente por la corriente literaria norteamericana del mismo nombre, traída a cuento amén de Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs de manera particular. Los *beats* fueron congregándose desde los centros universitarios, dado el carácter eminentemente intelectual de este movimiento de pequeño y de breve vuelo. Los beats, por lo mismo, fueron una agrupación de corte introspectivo y vinculado a un qué hacer más ligado al desarrollo de aficiones artísticas y, cabe también referirlo, una propicio caldo de cultivo para el esnobismo cultural.

Hacia 1964 surgen los mods, la subcultura juvenil inglesa por excelencia en la época, desde los suburbios de las principales ciudades de Gran Bretaña sobre todo en el sector del East End de Londres, zona en que habitan las clases populares londinenses. “Los mods provenían de la mutación de los teddy boys en grupos aún más agresivos en su comportamiento social, reivindicando fuertemente su condición de mods. Además, acentuaban un nacionalismo explícito; gráficamente los mods utilizaban como símbolo el escudo de la Royal Air Force. Eran los hijos de la posguerra y homenajearon como tales a los héroes que participaron en aquella conflagración. Lo que detonó la paulatina decadencia del Imperio ahora era rescatado por los adolescentes más descastados del Reino Unido”.⁴⁵

Se era mod a toda hora del día y la actitud de un integrante de este grupo se basaba en la vitalidad desafiante e incombustible de un joven rabioso venido de las clases más postergadas y que desea demostrar su virulencia a una sociedad gastada y anquilosada. “Los mods en su gran mayoría dejaban el colegio antes de concluir su educación secundaria ya que necesitaban trabajar para así tener el dinero suficiente para satisfacer los gustos de la gente de su tipo. Primero la vestimenta, basada en trajes y *parkas* de tweed y jersey de procedencia italiana o francesa; enseguida, las anfetaminas necesarias para aguantar una estilo de vida tremendamente vertiginoso: por último todo mod debía poseer una motoneta tipo *scooter* con las cuales efectuaban carreras dentro de la ciudad o hacia las playas más próximas”⁴⁶.

Los mods no obstante su refinado aspecto, participaron en soberbias y encarnizadas batallas campales con los rockers, otro grupo imitador de sus símiles norteamericanos de la década pasada y que por lo mismo usaban chaquetas y zapatos de cuero, se peinaban con brillantina –una suerte de gomina-, admirando a artistas como

⁴⁵ "Tribus Urbanas"

⁴⁶ John Galdrian: The Subcultures of 20th Century

Gene Vincent, Elvis Presley o Jerry Lee Lewis, próceres de la “época de oro” del rock&roll. Aquel anacronismo atávico y cultural de los rockers fue despreciado por los mods, quienes no sin una importante cuota de esnobismo, se sentían poseedores de la vanguardia del momento. Musicalmente, los mods disfrutaban del R&B y de otra músicas de cuño afroamericano como el soul, y el sonido de los grupos y solistas del sello Motown. Los mods vivían sólo para el fin de semana; tanto para organizar fiestas como para convocar excursiones a la playa –montados en sus *scooters*-, las que finalizaban con sendos enfrentamientos entre mods y rockers, sobre todo en el balneario de Bristol en el norte de Inglaterra.⁴⁷ Sin más fundamentos o propósitos que la sentencia “vivir a toda hora como un mod” y diferenciarse del resto de los mortales, los mods fueron el producto del desarrollo de nuevas circunstancias dentro de la sociedad inglesa. “Con el advenimiento de la posguerra, ciertamente fueron los sectores más desposeídos quienes sufrieron los estragos de la depreciación de un Imperio que, además que permanecer en un estado ruinoso y sometido a los designios de un nuevo potentado, poco a poco perdió sus tierras de Ultramar y con esto, muchos de sus recursos económicos y físicos. Esos sectores debilitados, desde los cuales salieron una parte importante de los soldados que pelearon por el Reino en la Segunda Guerra Mundial, ahora volvían –si es que no murieron durante los combates- a llevar una vida como tullidos, pensionados de guerra o por último trabajando en labores pésimamente remuneradas”⁴⁸.

Paradójicamente, el crecimiento económico experimentado por los países europeos capitalistas a partir de los años sesenta generó inmejorables condiciones para que la juventud inglesa –incluyendo a los mods- tuviesen mayores posibilidades pecuniarias para incrementar su estatus por medio del consumismo desenfrenado.

Los “Mods” y su Aporte al Movimiento de Música Psicodélica

Hasta mediados de 1964, los mods se circunscribían a sus actividades semanales de mero carácter disipatorio, sin adentrarse en instancia de representación más complejas; es decir, los mods eran estimables como una objeto de análisis sociológico más que como un posible movimiento artístico que generase nuevas propuestas estéticas: Esto, ya sea por la absoluta inexistencia de pretensiones de aquel tipo o simplemente la disgregación y masividad de las comunidades mods. Sin embargo, éstos

⁴⁷ Casi diez años después los punks, herederos de los mods en más de algún aspecto, hicieron de Bristol un auténtico centro de operaciones.

sí poseían gustos musicales definidos que eran parte consustancial en su delineamiento más o menos coherente como una subcultura inédita. Ahora bien, a partir de 1964 los inveterados mods comienzan a hallar una correspondencia e identificación interna con músicos de sus propias filas que llegan a tener notoriedad dentro del incipiente ambiente musical británico; ya no es sólo la más sugestiva y febril música negra la que animará los jolgorios de los “modernos” sino que comenzarán a aparecer un número importante de conjuntos musicales que, partícipes o no de las aspiraciones mods, darán cuenta del movimiento por medio de la música, lo que no se limitará sólo a guiños temáticos sino a un modo estilístico de expresión que enriquecerá la posterior evolución no sólo del rock inglés sino de la música rock como ampliación de cánones utilizables.

Las principales grabaciones de bandas de orientación mod se realizaron en su mayoría entre 1964 y 1966, muchas de las cuales no tuvieron un impacto comercial permanente y substancial; por causa de la corta vida de la etiqueta mod, en ocasiones supuso una dificultad observar que bandas pertenecieron realmente a la avanzada rockera de los mods, entre aquéllos que sólo pasaron de refilón por el estilo o quienes siempre fueron un báculo integral de la música de esta tribu isleña. “El movimiento estuvo centrado, desde luego, en Londres, donde cientos de bandas brotaron en el crepúsculo del inicial suceso provocado por los Beatles y los Rolling Stones. La orientación de estos grupos se basaba más en el R&B que en el beat de las bandas del Mersey, aunque estos límites no son en absoluto rígidos. Su música manifestaba un fortísimo liderazgo de la guitarra, con el uso de poderosos riffs; su repertorio comenzó a la sombra de actos como los Rolling Stones pero rápidamente pasó del blues más ortodoxo hacia un R&B más salvaje con tintes de música soul, lo que era retratado en material escrito principalmente por las mismas bandas. De aquí en adelante, el estilo mod tomó forma completamente”⁴⁹.

A pesar de este comentario, cuestión que su autor también admite, los músicos mod se mantuvieron largamente dentro del ámbito de la música rock, proveyendo enlaces entre la eclosión de la invasión beat y el margen de experimentación del segundo lustro de los sesenta. Logrando una fusión entre el soul y R&B y el distintivo desparpajo inglés, el “mod style” se sumergió dentro de un genuinamente nuevo y excitante esfuerzo que caracterizó al sector más efervescente y energético de la música pop británica.

⁴⁸ Mark Brown. “The Rise and Fall of the British Empire: The Rock Music from the Island”

⁴⁹ Richie Unterberger: “All Music Guide”

The Kinks: La Cínica Crónica de la Sociedad Británica

"Porque él se levanta en la mañana y va a su trabajo a la nueve en punto, y regresa a las cinco y media tomando en cada ocasión el mismo tren. Porque su mundo esta construido puntualmente y nunca falla... y él es tan bueno, tan fino, tan saludable tanto de cuerpo como de alma; él es hombre respetable del barrio haciendo las cosas de la manera más conservadora posible". –The Kinks *A Well Respected Man* 1965

Hasta comienzos de 1964, la escena musical en el Reino Unido repartía créditos entre las bandas de R&B –Rolling Stones, Yarbids y Animals como principales exponentes- y las bandas adheridas al concepto del *Merseybeat*, que no era otra cosa sino la derivación del estilo *beatle* hacia otras bandas con más o menos bemoles; entre éstas descollaron los Hollies y los Zombies, como las agrupaciones más interesantes por la calidad de sus trabajos (ver capítulo concerniente al desarrollo del beat británico). Sólo a partir de la aparición de la banda londinense Kinks con su primer sencillo de éxito "You Really Got Me", publicado en mayo de 1964, las coordenadas del desarrollo del rock en Inglaterra experimentarían un notable cambio.

Nacidos en el barrio de Maswell Hill en el norte de Londres, los Kinks se convirtieron en una de las bandas más influyentes en el derrotero del música rock, ya sea por el tratamiento elegante y agresivo a la vez de sus melodías, como por el exquisito gusto literario de las letras del grupo compuestas por el líder sempiterno del grupo, Raymond Douglas Davies, más conocido como Ray Davies. La banda se formó a principios de 1963 en el colegio de secundaria "William Greenshow" y estaba compuesta por Ray y su hermano menor Dave en guitarras rítmica y líder, respectivamente; Peter Quaife, compañero de los Davies en aquel liceo, en bajo. Finalmente, el baterista Mickey Willet, otro camarada de estudios, se sumo al combo. Siendo bautizados primariamente como Ravens, a lo largo de su primer años de vida el grupo no paso de ser una correcta banda de R&B y que consiguió hacia febrero de 1964 editar dos discos sencillos; el primero, la clásica composición de Little Richards "Long Tall Sally", lanzada al mercado en enero de 1964; enseguida, un mes después, se lanza la composición original de Ray Davies "You Still Want Me". Ambos temas, publicados ya bajo el nombre de Kinks, fueron sendos fracasos comerciales y musicalmente no eran ni con mucho pruebas de un nuevo talento en ciernes.

Hacia marzo de 1964, el representante de Davies y asociados Robert Wace se dirige a la empresa Mills Music, ubicada en Denmark Street, calle donde estaba instaladas las principales instituciones de publicidad musical de la época en la capital inglesa. Allí le

presenta un demo de grabaciones de los Kinks al productor norteamericano Shel Talmy⁵⁰, quien decide contratar ofrecer un contrato de grabación a la banda por intermedio del sello fonográfico Pye. En junio del mismo año, se publica el tema original “You Really Got Me”, piedra fundacional ya sea del sonido mod, el punk e incluso, para muchos críticos, el precedente último del heavy metal. La canción incluía un fortísimo riff de guitarra y un frenético solo intermedio, interpretados ambos por Dave Davies quien con sólo 17 años ya era el titular en la guitarra líder dentro de los Kinks. La canción era mucho más dinámica y ruidosa que un acorde intentado hasta entonces por cualquier banda, independiente de su color y estilo; “You Really Got Me” fue el primer número uno del conjunto londinense y en Estados Unidos se empinó en la séptima casilla de los recuentos semanales de los más pedidos. “Considerando la precaria situación en la que estábamos, en cuanto a la calidad y potencia de amplificadores, le expliqué a Dave que debíamos subir al máximo el volumen de las guitarras para de este modo obtener ese riff saturado y estridente que caracteriza a ‘You Really Got Me’”.⁵¹

Durante la grabación del primer disco de 45’ para la Pye, los Kinks sustituyeron su baterista por Mick Avory, quien tenía el antecedente de haber tocado con los Rolling Stones cerca de un mes en 1962, siendo aprobado por las exigencias de competencia hechas por Talmy. En octubre de 1964, los Kinks publican el segundo sencillo para la Pye, “All Day and All of the Night”; éste repite la fórmula de crudeza y destemplamiento mostrada en “You Really Got Me”; nuevamente la canción tiene una excelente repercusión en las radioemisoras tanto británicas como estadounidenses, lo que augura un porvenir fabuloso para este inédito cuarteto. Ambas canciones demostraban, descontando su fuerza, excelentes y concisas melodías compuestas por Ray Davies, quien se perfilaba ya como uno de los músicos más promisorios del naciente mundo del pop inglés. Asimismo, la influencia de estos sencillos en la proliferación inmediata de bandas imitadoras de los fascinantes y rabiosos riffs de Dave Davies fue particularmente notable. No es muy claro que la banda oriunda de Maswell Hill perteneciese a las filas de

⁵⁰ Shel Talmy fue uno de los más importantes, influyentes y pioneros productores dentro de la música rock inglesa de la década de los sesenta. Nacido en Chicago, Estados Unidos, y entrenado como ingeniero de grabaciones en Los Ángeles, se mudaría en 1962 a Inglaterra donde obtendría un importante puesto dentro del sello Decca, convirtiéndose rápidamente en uno de los primeros productores independientes. Su mayor reputación fue granjeada por su trabajo en los primeros discos de los seminales Kinks, Who y Creation, aunque asesoró a más de una docena de grupos y solistas de la época entre los que se cuentan el grupo de beat Manfred Mann, la banda de folk-rock Pentangle, y las incursiones mod de un primerizo e inexperto Davis Bowie –entonces bajo su nombre de pila Davis Jones.

⁵¹ Entrevista de Richie Unterberger con Shel Talmy en “Urban Spaceman & Wayfaring Strangers: Overlooked Innovators and Eccentric Visionaries of ‘60s Rock”

los mods, en cuanto a la reivindicación de sus principios de discriminación etaria y actitudinal con el resto de la sociedad, como sí lo harían nuevo grupos surgidos de su retaguardia. Más bien el aporte de los Kinks se vinculó con lo musical, como el vehículo por el cual muchas bandas transitarían en lo venidero; el nuevo sonido “Kinks” era algo absolutamente inusitado; nadie en el Reino Unido, y menos fuera de allí, había acometido algo semejante; era algo nuevo, personal, irrepetible. Para los mods la originalidad fue un asunto de tremenda importancia.

Comenzando el nuevo año, los Kinks publican su primer elepé homónimo – producido también por Shel Talmy-, el cual incluía las dos canciones-emblemas del conjunto. El álbum, ya sea por la premura por grabar nuevo material o la desmedida intervención de Talmy inclusive en la composición de canciones, es decepcionante e implica un paso en falso en la carrera de una banda que hasta el instante parecía infalible. “El disco nos mostraba como una tímida y correcta banda de beat tradicional, con algún espacio para tocar R&B y uno que otro chispazo. Tal vez si hubiésemos esperado un par de meses el resultado podría haber mejorado bastante”.⁵² A pesar de la decepción musical, el disco se vende con peculiar profusión y rápidamente los Kinks se acoplan como el tercer grupo más exitoso y aclamado del Gran Bretaña, detrás por supuesto de Beatles y Stones. Durante 1965, los Kinks visitan los Estados Unidos ya sea participando en shows de televisión o realizando conciertos en las principales ciudades de la costa este del país nortño; lo cierto es el grupo también se coloca como un número apeteído por los productores norteamericanos, y seguidos por una respetable cantidad de fanáticos.

Por otra parte, 1965 involucra la maduración definitiva de las bondades del grupo, puliendo un estilo que mezcla la crudeza sonora con un refinado trabajo melódico. Las letras y melodías compuestas por Davies acentúan un rico tono nostálgico y melancólico, el cual suena como anacrónico en una momento en que las temáticas de los grupos no exceden las anodinas líneas de una relación de pareja; este es el caso de “See My Friends”, “Tired of Waiting for You” y “Set Me Free”, tres discos sencillos editados durante este año. Al mismo tiempo, estéticamente Ray Davies enriquece su música al insertar elementos de estilos tan ajenos y añosos como el music-hall y el vodevil, ambas músicas incidentales utilizadas para amenizar las burdas comedietas teatrales que hiciesen furor en Inglaterra durante el fin del régimen victoriano. Con esto, se reafirmaba el acento

⁵² X-Ray: Ray Davies An Autobiography

británico por excelencia del grupo rescatando manierismos costumbristas tanto en lo musical como en lo temático.

A poco andar, Ray Davies se convierte en el cínico cronista de la sociedad inglesa, arremetiendo con furiosa ironía contra el esnobismo la hipocresía, o la crapulencia; todo envuelto por canciones que sintetizan una propuesta innovadora en extremo: sacar provecho de músicas consideradas poco serias y caducas para perfumar las creaciones de un grupo moderno que pretende escribir con sorna y humor negro acerca de los sucesos de su gran isla. En cuanto al vestuario, el grupo echa mano de trajes de terciopelo adornados con camisas de encajes en puños y cuello: una moda de imperialismo rancio, victoriano, ya fuera de lugar a juicio de las nuevas tendencias, pero reflejo del desmoronamiento de un modo de vida que no puede sostenerse en ningún sitio de Inglaterra. "Durante toda su carrera en los años sesenta, Ray Davies insufló en su música un aire decadente, atrapado en las nieblas de una época ya marchita; era a su vez una crítica despiadada al dandinismo inglés como una admiración a la única forma de vida que le correspondía a un hombre nacido en Gran Bretaña: la casa estilo Tudor, el vodevil, las donas y el té de las cinco. Una especie de destrucción y salvación unísona"⁵³. Dentro de este *tour de force* descuellan canciones magníficas como "Dedicated Followers of Fashion" y "A Well Respected Man", ambas agudísimas sátiras de los vicios de una sociedades universales y característicos de la vida moderna, partiendo desde la especificidad del Reino Unido. "*Ellos lo buscan por aquí, ellos lo buscan por allá; sus ropas son estrafalarias pero jamás conservadoras, ya sea haciendo o quebrando él debe comprar lo mejor porque es un fervoroso seguidor de la moda... oh sí, se siente como una flor a la cual miran y cuando se coloca con fuerza sus calzoncillos de nylon llenos de monerías, él se siente como un fervoroso seguidor de la moda*"⁵⁴. Davies alude en esta canción al arrebatador y superfluo consumismo al que se entregan los jóvenes ingleses que pululan en centros de la abigarrada moda en boga, como Carnaby Street.

El primer gran álbum de los Kinks, después de la frustración del primer elepé y de un segundo disco –titulado "Kinda Kinks", el que mejoraba a su antecesor pero aún sin lograr un suceso rotundo, publicado en agosto de 1965- se pone a la venta en febrero de 1966 llamándose "Kink Kontroversy". La nueva producción aún resuena como la transición entre la potencia desenfrenada del *mod-kinks-style* hacia un umbral de mayor delicadeza en los arreglos y una sutileza musical inmejorable. En el disco sobresalen clásicos temas

⁵³ John Savage. "Kinks: The Official Biography"

⁵⁴ Letra de la canción "Dedicated Follower of Fashion".

de la vieja guardia como “Till the End of the Day” o “We’re Gonna a Have the Good Times Gone”, con fuertes y precisas melodías sobre acelerados y cortantes compases. Estas dos canciones representan el final de la primera época de los Kinks, la cual sin duda deja como legado un sonido y una nueva forma de expresión para los grupos ingleses que ya pululan en grandes cantidades bajo el apelativo de bandas *mods*; los Kinks abrieron un camino susceptible de explorar de múltiples maneras. No obstante para Ray Davies esa fuente ya había sido secada lo suficiente; era hora de satisfacer nuevas inquietudes artísticas.

Dentro del mismo rango de transición, afloran canciones como “Big Black Smoke” o “Dead End Street”, las que relatan historias urbanas –como la polución industrial en los barrios pobres o las carencias de dinero de la menoscabada clase media- con un trasfondo cáustico inmisericorde con las flaquezas del sistema social imperante. Por lo mismo, Ray Davies alinea su música con el aire cabaretero y burlesco del vodevil con el acompañamiento de trompetas, pianolas y voces que impostan un tono de alcoholismo y sorna. No bien entrado 1966, los Kinks sufren su primer gran traspíe en términos comerciales, lo que afectaría la difusión de su música en Norteamérica. Por causa de un confuso incidente, jamás esclarecido totalmente, en el cual Ray Davies habría golpeado al presidente de la Sociedad de Autores de Música Popular de los Estados Unidos. Por tanto se prohibió el ingreso del grupo a este país por un período de cinco años, menoscabando la ya asentada popularidad de los Kinks en el mercado norteamericano.

Debido, entre otras causas, a aquel lamentable suceso la música del hermano mayor de los Davies se vuelve más intimista e introspectiva. A medida que el ambiente musical inglés comenzaba a exhibir una inquietud creciente por la vanguardia artística, las proposiciones ideológicamente renovadoras y rupturistas, la banda nativa de Maswell Hill se atrincheraba desde el anacronismo: a la explosión de nuevos sonidos, mixturas extrañas e impensables, Davies apolagaba la conservación de viejas músicas rescatadas desde el olvido; ante las letras de figuración alucinógena o política, Davies colocaba su opción por el verismo costumbrista tamizado de lúcido sarcasmo. Este reaccionismo “psicodélico”, contrario a una primera impresión, mostró una de las pátinas más brillantes de la evolución del rock inglés desde su génesis en los años sesenta hasta la actualidad; marcando un estilo inconfundible y personalísimo, Ray Davies se ponía en las antípodas del resto de los músicos británicos contemporáneos.

Nuevamente con Shel Talmy en la producción, en noviembre de 1966 se publica “Face To Face”, la primera obra maestra del grupo. Con una colorida carátula alusiva al

florecimiento del “Swinging London”, el disco reafirma el progreso musical del grupo hacia una remanso de elegancia y nostalgia, reduciendo aún más los espacios de despliegues coléricos. *“Y continuará la historia, historias paralelas contadas por un hombre triste; sobre las frustraciones del teléfono; sobre días lluviosos y días soleados; sobre hombres sesionistas y damas oscuras; sobre faldones engramados de PVC en Waikiki; sobre recuerdos y dandies, y sobre todo acerca de quienes se ganan la vida desde el comienzo, aquéllos que lo perdieron todo y han vendido su más exclusiva residencia, transitando hacia el regazo de sus padres”*⁵⁵. El álbum destaca canciones como “Sunny Afternoon” – último número uno de la banda en Gran Bretaña-, la cual relata la historia de un granuja que pretende darse la gran vida a costa de embaucar a quienes le rodean; sin caer en moralismos ejemplarizantes, Davies sólo actúa como un ácido cronista de los entuertos de la vida cotidiana, con la riqueza temática que esto implica. Otros temas igualmente atractivos son “Rosie Won’t You Please Come Home”, “Rainy Day In June”, “Too Much On My Mind”, “Fancy” y “Session Man”; ésta es dedicada al pianista Nicky Hopkins, auténtico baluarte de las grabaciones de rock de la década de los sesenta, quien colaboró como sesionista en producciones de los Rolling Stones, Who, Jefferson Airplane, Beatles, Kinks, entre otras agrupaciones.

A medida que la música del grupo acrecentaba su magnificencia, paradójicamente sus ventas y popularidad disminuían considerablemente. “Desde 1966 los mismos grupos que fueron influidos por Ray Davies, ahora le ganaban un puesto en las listas de éxito como la novedad del instante; la música de los Kinks abandonaba el frenesí juvenil con el fin de hacerse más fina y madura lo que tuvo costos ulteriores”.⁵⁶ La situación reseñada afectó el ánimo de Davies volcándolo más aún hacia un retraimiento artístico acendrado por la hosquedad del músico, quien se granjeó la fama de malhumorado llegando incluso a terminar abruptamente varios conciertos de la banda ya fuese por problemas técnicos o el excesivo bullicio de los asistentes.

El año siguiente, el conjunto arremete con un disco aún más superlativo que su dignísimo antecesor: “Something Else”. Dando la bienvenida a “Daviesland y su mundo de pequeños Kinks” en la contraportada del elepé, Davies prosigue con su trabajo de rescate de las costumbres más pertinaces de la cultura popular británica; guiños a la poesía de Lewis Carroll, el té de las cinco y las infaltables donas son matizadas en un remanso de sutileza y aires vernáculos. Dejando de lado la rasposa ironía de sus intentos

⁵⁵ Extracto de la leyenda de la contraportada de “Face To Face”, escrita por Frank Smyth

⁵⁶ John Savage. “The Kinks: The Official Biography”

precedentes, Davies opta por un tranquilo disco exaltado y laudatorio de la vida cotidiana de sus congéneres; “Something Else” es recibido con frialdad por el público no obstante la crítica reconoce las bondades del disco y apunta a la clara introspección del líder del grupo en trabajos cada vez más pastoriles y ajenos al ruido de la sofisticación de la época. Los próximos dos proyectos de la banda, insertos dentro de la línea de piezas conceptuales, se convirtieron en los más dolientes y decepcionantes fracasos comerciales de Ray Davies. El primero, “Village Green Preservation Society” publicado en septiembre de 1968. Este álbum marca el epítome de las tendencias reaccionarias y nostálgicas por parte de Ray Davies quien, a modo de labor ecológica, intenta salvar todo un sistema social que manifiesta un claro deterioro, como así lo demuestra la canción-manifiesto que abre el disco. *“Somos la Sociedad para la Preservación de la Aldea Verde, Dios salve al Pato Donald, al Vodevil y las Variedades; Somos la Sociedad del Reconocimiento para el desesperado Dan, Dios salve la mermelada de frambuesa y todas las diferentes variedades. Conserve las viejas costumbres del abuso humano y proteja las nuevas para mí y para ti... ¿Qué más podemos hacer?”*⁵⁷

En cuanto a lo musical, el disco es el primero a cargo completamente de Ray Davies, quien compone todas las canciones, efectúa los arreglos para las mismas y produce íntegramente la obra. A pesar de las añosas temáticas regentes, Davies realiza algunos guiños a las músicas más excéntrica del momento, ya sea con el uso de acoples de guitarras y voces distorsionadas por medio de parlantes tipo *Leslie*, “Wicked Annabella”, o efectos de producción que alteran las secciones de piano en “Sitting By The Riverside”, un cálido vodevil que tiene como fondo nada menos que ciertos aforismos del filósofo oriental Confucio. El disco incluye por vez primera el mellotrón en una grabación *kinksneana*, así como los clavecines de rigor y algunas secuencias de flautas traversas. La revista especializada inglesa *Melody Maker* criticó el disco diciendo “esta obra puede ser considerada fundacional en cuanto demuestra la amplitud creativa de los músicos de nuestra época. Además refleja el enorme talento de Ray Davies, quien ha sido capaz – descontando los magros resultados en las ventas- de ir contra la corriente y ofrecer cada vez más notables producciones”. Quizá motivado por la baja repercusión del álbum, Ray Davies no publica ningún disco sencillo promocional incluyendo algún surco de “Village Green”; más aún, durante el '68 casi no se publica material de 45' perteneciente a los Kinks, lo que refleja la profunda separación entre las aspiraciones artísticas de Davies y la opinión del ladino auditor. Este es el último disco en que participa Peter Quaife como

⁵⁷ Primera estrofa de “Village Green Preservation Society”

bajista que se inclina por dejar la banda y emprender negocios en el rubro comercial; al transcurrir poco tiempo es reemplazado por el bajista John Dalton.

El sello discográfico Pye no observa contemplativamente la caída libre del otrora número estelar entre sus filas, por lo que sus directivos sostiene fuertes rencillas con el díscolo Davies quien una vez más exige mayor libertad creativa; el sello, no poco asustado, acepta financiar el próximo y ambicioso proyecto de los Kinks: un disco conceptual que narre la historia del desvencijado Imperio Británico por medio de las vicisitudes de un ciudadano corriente de la clase media inglesa. El álbum estaría apoyado por la exhibición de un show de televisión, en que se escenificaría la historia de la pieza musical.

Desde principios de 1969, Davies trabaja con su colaborador Julian Mitchell bosquejando los principales tópicos que se abordarán en “Arthur”, así bautizada la obra en honor de su protagonista, el empleado del sistema público Arthur Morgan que encabezará el viaje por los principales oprobios de la nación isleña. El espectáculo televisivo fue comisionado por la empresa TV Granada, la cual sostiene muchas disputas con Davies sobre qué y cómo debe versar Arthur; finalmente, cuando el guión está listo y Davies ya lleva gran parte de la música compuesta, Granada decide abortar el proyecto por su alto costo y dificultades logísticas. Empecinados y con su obra en ciernes, los Kinks dan a luz en noviembre de 1969 a “Arthur: Or Decline and Fall of The British Empire”. Así rezaba la historia desplegable en el interior del elepé, base de las trece canciones que ilustran la decrepitud de Gran Bretaña. *“Este es Arthur Morgan, quien vive en el suburbio de Londres en una casa llamada Shangri-La, con un jardín, un auto, y su esposa llamada Rose, y su hijo Derek, quien a su vez está casado con Liz y ya tienen dos hermosos niños, Terry y Marilyn. Derek y Liz, junto a Terry y Marilyn emigraron a Australia. Derek tuvo otro hijo llamado Eddie, siendo bautizado así en honor del hermano de Derek quien murió en la batalla de Somme. El Eddie de Arthur también fue muerto, eso sí en Corea. Su hijo, Ronnie, es estudiante y piensa que el mundo será un infierno mucho mayor que el existente hasta entonces. Arthur también contempla un espectáculo sangriento, por lo que ya no puede estar adherido a Inglaterra, con todos aquellos ensangrentados burócratas por todas partes, un infierno encarnizado, él decidió escapar...”*

Es indudable que “Arthur or Decline and Fall of The British Empire”, es la satirización más cruenta y demoledora hecha desde el ámbito del rock hacia las vergüenzas de una nación herida por la pérdida de su abolengo. “Sólo un artista tan

incomprensible, paradójico y salvaje podría albergar primero, el ensalzamiento de las costumbres de un país para, tiempo después, despedazarlo de forma fulminante”⁵⁸. El régimen monárquico; las fuerzas armadas y su irrespetuosidad por la muerte de un soldado; las clases bajas que viven ensoñadas con la ambición de ser algún día como sus ídolos de la farándula; *Míster Churchill* y el apocalipsis de la segunda guerra; la ridiculización de la otrora colonia de servicio penal, Australia. Todos los temas enumerados son revisados de forma sardónica –no exentos de un subyacente desgarró dramático- por Ray Davies.

Un ejemplo del tratamiento temático lo coloca la canción “Yes Sir, No Sir”, alusiva al sistema militar británico, o más bien al sistema universal castrense. *“Sí Señor, No Señor, Dónde debo ir, Qué debo hacer, Qué debo decir... Cómo debo comportarme... Permiso para hablar Señor, Permiso para respirar Señor; Si pensabas tener alguna ambición, detén tus sueños y ociosos deseos, tú estás fuera y allí no hay admisión para nuestro juego. Empaca tus sueños en el bolso de cachivaches, pronto serás feliz con un montón de trabajo penoso; pecho fuera, estómago dentro. Sí ahora mismo...”*.

El disco no recibe una aprobación tan unánime de parte de la crítica como sí sucedió con las piezas anteriores; el álbum fue considerado excesivo, agotador e, incluso, paranoico. Sin embargo, la ventaja del paso del tiempo le ha dado la razón a Davies en cuanto al prolijo montaje de esta tremenda obra conceptual, su feliz comparación con trabajos similares de otras bandas, y la impresionante calidad musical del disco; sin duda es una obra difícil, amurallada, pero de indudable riqueza una vez traspasada la barrera de la ingenuidad del auditor.

El nivel de influencia de los Kinks en el desarrollo de la música pop durante los últimos treinta y cinco años, es percibido silenciosa pero sostenidamente. Dentro de sus propios contemporáneos, en el advenimiento del glam-rock iniciando la década posterior, la llegada de la New Wave a fine de los setenta, y el erigimiento del rock inglés a principios del decenio pasado; en cada uno de estos momentos, sin explicitarlo, incontables artistas han tributado por medio de su obra el legado de Ray Davies: su personal e inconfundible elegancia melódica y su crudeza lírica.

⁵⁸ John Savage

Los Chicos están Bien: La Virulencia de una Los Who

“Puedo ir de cualquier manera, de la manera que elija; puedo vivir en cualquier caso, gane o pierda; puedo ir a cualquier parte en busca de algo nuevo; a cualquier parte, en cualquier caso, y de cualquier manera que yo elija. Puedo hacer cualquier cosa, buena o mala; puedo hablar de cualquier modo y seguir adelante; no me importa en absoluto, nunca perderé; a cualquier parte, en cualquier caso, y de cualquier manera que yo elija”. *Anyway, Anyhow, Anywhere*- The Who 1966

La historia del rock se ha tejido en torno a “gordos y fabulosos” mitos que, dentro de una bruma de mistificación, han expoliado la trascendencia, honestidad y vitalidad que la inserción del mundo del rock le ha aportado a la evolución de las músicas populares. Son fatigosamente incontables las sobrevaloraciones y estereotipaciones efectuadas con muchos artistas que se sustentan hasta hoy en equívocos monstruosos. El rock se ha basado, lamentablemente, en garrafales yerros del público y la crítica, no pocas veces miope y obtusa. Sin embargo, muchos grupos encasillados en vulgares conceptos como “legendarios”, “clásicos” u otros de peor estofa, pueden escapar de la senilidad gracias al carisma inmanente con el momento de su aparición ya remota y olvidada por quienes adoran sus fatuos destellos postreros; Los Who, la banda mod por antonomasia de los sesenta, sufrió del envejecimiento producido por la pudrición de una industria impiadosa y el eterno drama de la superficialidad. No obstante, fue en sus primeros años –ajenos a la manipulación de años después- cuando el grupo fundió sus mejores esfuerzos sociales y musicales, obteniendo una comunión perfecta entre un público ineludible y el artista que bosqueja todo el micromundo de esa audiencia salvaje.

Formados en el seno de las clases obreras londinenses, como muchos otros, la historia de los Who responde a las coordenadas ideales del rock y que transforman al género en una dinámica inédita: artista, audiencia y contexto en retroalimentación permanente. Por otra parte, la banda mantuvo fidelidad a la naturaleza indivisible de las cuatro personalidades que lo componían, las que sólo en esta fusión conseguían obtener un resultado conveniente: Pete Townshend en guitarra, John Entwistle en bajo, Roger Daltrey en voz y Keith Moon en batería, fueron los artífices de ese alambique llamado desconcertantemente “Los quiénes”.

Los inicios del grupo se ubican a mediados de 1962, en la High School en el arrabal de Shepherd’s Bush en Londres, Aquí Pete Townshend y John Entwistle, compañeros de curso, tocan en una banda que emula el sonido de las bandas

norteamericanas de Dixieland,⁵⁹ tocando el banjo el primero, y la trompeta el segundo. Cerca de un año después Townsend decide inclinarse por la guitarra, ya que es fuertemente influido por el blues y el soul negro; Entwistle decide acoplarse al nuevo proyecto que el guitarrista de prominente nariz le propone: armar una banda de rock que toque principalmente versiones de la banda instrumental los Shadows, quienes incentivan a muchos jóvenes en aprender a tocar la guitarra en los primeros años de la década de los sesenta. “Un día me encontré en la calle con un chaval –se llamaba Roger (Daltrey)- y fue expulsado de su escuela por gamberro-, que me dijo: ‘Oye, dicen que sabes tocar el bajo’. Cuando le respondí que sí, me propuso hacer una audición ‘y si todo sale bien formarás parte de mi grupo’, insistió. De esta forma, primero yo y después Pete, entramos a formar parte del conjunto de Roger”.⁶⁰

Escogiendo el nombre de *The Detours*, la banda la completan Doug Sanden en batería y Colin Dawson como vocalista. Daltrey asume que él es mejor guitarrista que Townsend –lo que era cierto- y se queda con la guitarra líder; por tanto Townshend ejecutará guitarra rítmica y órgano. “Al poco tiempo de conocernos, llegué a pensar que aquello no iba a durar mucho. John siempre inmutable, la tranquilidad en persona, distanciado de las alegres bravuconadas de Roger, rodeado de sus discos de jazz. A mí también me gustaba el jazz, pero estaba completamente absorbido por la idea de saber tocar la guitarra como Duane Eddy o Hank Marvin. Formábamos un grupo de lo más variopinto: uno era el inalterable; otro el bullicioso y yo era un perfecto despistado”.⁶¹ Al dejar la escuela, el grupo pasa por un momento crítico; Pete ingresa Ealing College of Art con el fin de estudiar diseño gráfico.

En tanto, John Entwistle trabaja en una oficina de recaudación de impuestos y Roger en una industria metalúrgica. Sin embargo, los ímpetus por transformarse en estrellas de rock, siendo adorados por miles de fanáticos, los llevan a emprender con seriedad el camino que no muy lejos los llevaría al éxito tan ansiado. Después de algunas modificaciones, en las que Daltrey amén de su desagradable carácter expulsa del grupo al vocalista Colin Dawson y asume el papel de *front-man* de los *Detours*. A partir gran parte de 1964, la banda ocupa escenarios en bares y clubes de poca monta en los

⁵⁹ Amén del racismo contra la comunidad afroamericana en las primeras décadas del siglo pasado en los Estados Unidos, las primeras grabaciones de jazz corrieron por parte de bandas de músicos blancos que copiaban y deploraban el sonido de las bandas de bronce de New-Orleans, integradas éstas por gente de raza negra. Durante los años veinte esta versión espuria fue conocida como Dixieland.

⁶⁰ Jorge Arnaiz: “Los Who” Ediciones Júcar

⁶¹ Ídem

alrededores de su barrio, interpretando en su mayoría versiones de temas de los Beatles, Shadows y algunos números de country o skiffle.

Cuenta Daltrey que durante esa época, no obstante de gran divertimento para los integrantes del grupo, existía real desconcierto e incertidumbre por las verdaderas posibilidades de hacer algo fresco que marcara una impronta diferente a lo ya establecido; Townshend y sus compañeros no deseaban ser una comparsa más, agregándose a la interminable lista de músicos desechables y aburridos que repletaban los conteos de impactos radiales. El primer intento por reformar una imagen hacia la ruptura con lo conocido por todos, consistió en cambiar el nombre de la banda, pasando de Detours a Who. “Era un nombre bonito y chocante, y nos gustaba realmente, lo adoptamos de inmediato. Seguíamos con el rhythm & blues, pero ahora había lagunas bandas inglesas que lo practicaban, y con más éxito que nosotros. Eran Los Yarbuds y Los Downliners Sect... En ese momento conocimos a Helmut Gordon y a Peter Meaden, un par de buenos elementos que gobernaban sus buenos negocios y aseguraban sus resultados: Nos pusimos en sus manos y lo primero que hicieron fue cambiar algunas cosas. Gordon trataba de ser un segundo Brian Epstein y emulándole echó al batería Doug Sanden, que tenía treinta y un años y no encajaba con nosotros, muy jóvenes, con veinte o menos años”, comenta Roger Daltrey.

En reemplazo de Sanden, Gordon llamó a un instrumentista que tocaba en una banda imitadora de los norteamericanos Beach Boys, los Beachcombers; el chico de apenas diecisiete años se llamaba Keith Moon. Éste fue elegido por Gordon por la bestialidad con que arremetía su batería, destrozándola al final de los recitales. Como en su banda de surf no se aceptaban de buena gana aquellos desmanes, Los Who no guardaron resquemor alguno en que un salvaje se integrara al grupo y acentuara la agresiva disposición que perseguían sustentar. El otro representante del grupo, Peter Meaden obtuvo un contrato de grabación con el sello Phillips, el cual sería financiado en un porcentaje por Gordon, quien trabajaba en el rubro de los picaportes y albergaba el descabellado deseo de financiar económicamente algún número de rock por entonces.

Eso sí, Gordon le sugiere a la banda un nombre de fantasía que fuese menos irreverente que Who, postulando el de High Numbers, cuestión que fue aceptada sin mayores reticencias por el conjunto. En agosto de 1964, se publica el primer y único disco sencillo bajo el apelativo de High Numbers: “I’m The Face/Zoot Suit”, los cuales eran viejos temas de R&B, siéndoles modificada la letra por parte de Meaden. A pesar del fracaso comercial de la producción, la banda frecuenta ya clubes tan importantes de la

escena como el Marquee y es en este contexto cuando adquiere forma la idea de transformarse en la primera banda de extracción mod. "Peter Meaden fue quien llegó con la idea mod, asunto con el que me identifiqué increíblemente, cuenta Pete Townshend. Se trataba de una situación artificial"⁶².

La fama del grupo se forjó en torno a un curioso y no menos asombroso principio de autodestructividad. Lo recitales del grupo se afirmaban en salvajes y espasmódicas catarsis tribales, dirigidas por Keith Moon quien golpeaba como un poseso en trance los tambores de su instrumento; mientras Entwistle permanecía imperturbable, Daltrey jadeaba y se movía eléctricamente haciendo girar como aspas el cordón del micrófono, amenazando al público de golpearlos con el artillugio. Una noche de presentación en el modesto Railway Tavern Club, la euforia desatada conlleva a que Townshend salte y toque con el mango de su guitarra el bajo techo del local, trizando el brazo del instrumento; ya sea por la pésima calidad de sonido, más la rotura del instrumento, Townshend furibundo despedaza la guitarra estrellándola contra el piso. Esta conmoción inaugura el ritual más evocado de la historia de Los Who: al final de cada concierto, Pete Townshend destroza su guitarra alcanzando el cenit de la turbulencia consumatoria. "Cuando rompo la guitarra, tengo la sensación de que he roto algo mío; sientes daño a placer, te quieres destruir a ti mismo. El romper una guitarra es un símbolo, y no lo hago para divertir a la gente. Lo necesito".⁶³

A pesar de no ser un grupo nacido bajo el cuño mod la indomable fuerza y violencia escénica demostrada por la banda, los transforma en el espectáculo musical predilecto del ejército de mods que pulula por los clubes Marquee y Goldhawk. Comienzan a usar profusamente la ropa distintiva de los mods, confeccionando un vestuario que incluye insolentes chaquetas con el modelo de la bandera británica. Los carteles promocionales de la banda, financiados absolutamente por el mecenas Helmut Gordon, hablan de "la única banda totalmente mod de la zona, los verdaderos líderes del movimiento". Una campaña publicitaria falsa, es cierto, pero que sincronizaba dos realidades similares: una caterva de jóvenes ansiosos de estímulos frenéticos y un grupo de músicos que intentaba descollar por medio de una absurda e impresionante dosis de hecatombe. Ya existe una conjunción entre el artista y el público, lo que granjea un respeto por la banda como el emergente suceso del Reino Unido; lamentablemente, no todo marcha con armonía. Townshend y el resto de sus camaradas le reprochan a

⁶² Jorge Arnaiz. "Los Who"

⁶³ Arnaiz

Meaden su falta de compromiso con el futuro del grupo y Gordon, hastiado por la destrucción ininterrumpida de baterías, micrófonos y guitarras –las cuales él debe reponer de su bolsillo- dejan vacantes los puestos de promotores de los rabiosos muchachos.

Existe miedo en torno a quien se hará cargo del lastre que significa sostener económicamente el delirante acto de aplastarlo todo noche tras noche. Sin embargo, reciben un ofrecimiento de los novatos empresarios de la industria musical – y fallidos directores de cine tiempo antes- Kit Lambert Y Chris Stamp, quienes convencen a la banda de aceptar su proposición la que incluía un contrato discográfico y libertad absoluta para hacer lo que se les viniese en gana sobre el escenario, con respaldo a tiempo completo; “Maximum R&B” rezaban los carteles de la banda, colocados en las puertas de ingreso del Marquee. Por entonces son el R&B, soul y música de la factoría Motown lo que engalanaba el repertorio del grupo, mientras Townshend probaba nuevos y aún más estrambóticos números que refrendase su apodo: “El Hombre Pájaro”, debido a su nariz grande y aguileña. “En una ocasión vi a Keith Richards de los Rolling Stones en los camerinos haciendo un extraño calentamiento. Giraba su brazo derecho en el sentido de las agujas del reloj, como distendiéndolo. Le pregunté si podía usar ese acto para mis actuaciones y me dijo claro hombre haz lo que quieras”.⁶⁴ Townshed empezó a gira su brazo sobre las cuerdas de la guitarra, del mismo modo que las aspas de un molino, extrayendo un sonido entrecortado y disonante; desde luego, con ese tipo de técnica de pulsación, las cuerdas de la guitarra se cortaban al poco tiempo.

Junto a la entusiasta “Armada mod” que seguía los conciertos del epítome de la destrucción, más cada vez más bizarras presentaciones escénicas, lo único faltante era un contrato discográfico que redimiese el fracaso de los High Numbers. En diciembre de 1964 el sello Decca firma un contrato con el grupo, el que contempla la edición de un disco sencillo para enero de 1965 y que será una canción compuesta por el mismo Townshend. Con Shel Talmy como productor, se publica la canción “I Can’t Explain”, en claro tono Kinks de “You Really Got Me”; la guitarra líder la interpreta Jimmy Page, quien fue un reputado músico de sesiones, ya que Townshend no era lo suficientemente bueno según los cánones de Talmy. El tema se introduce en los primeros diez de la lista de éxitos del mes y otorga un gran alegría al grupo que siente como ha encontrado la ruta precisa para demostrar todo su talento. El despegue definitivo se produce cuando Bob Bickford, editor del periódico Daily Mail y del programa televisivo Ready Steady Go, el espacio por excelencia para las bandas más importantes de

⁶⁴ Thirty Years of Maximun R&B. The liner notes

momento, gestiona la presentación de Los Who en el programa; la apabullante presentación de cuatro tipos tocando coléricamente sus instrumentos, subiendo el volumen de los amplificadores y destrozando su batería y guitarra al final del pasmoso recital. El impacto mediático es inmediato y la prensa ya alude sin dos lecturas al nuevo fenómeno del pop isleño.

En este tiempo fue sólo el carisma y el lunático show del grupo lo que concitaba la atención del público y la prensa; prontamente, Pete Townshend siente la confianza suficiente para emprender ya sin lagunas la labor de compositor principal de los Who. El sonido del grupo parte desde esa masa informe y desarticulada de montada en especial por Keith Moon, quien era el primer baterista en romper el canon rítmico de sus congéneres británicos. Siendo un baterista de buena técnica, Moon privilegia la absoluta improvisación a tiempo completo, sin sujetarse a compasas tradicionales. En cuanto a Townshend, su nivel de control de la guitarra –para ser un competente guitarrista líder- era limitado. No podía llevar con bastante precisión la línea melódica de un tema, por lo que de forma inteligente se inclinó por realizar con su técnica de aspas continuos y potentes riff de guitarra, creando un sello a partir de sus propias carencias. Por lo mismo John Entwistle, bajista por encargo, cumplía una labor doble. Además de soportar el peso rítmico del grupo junto al impredecible Moon, debía cubrir dúctilmente los vacíos melódicos dejados por Townshend; a pesar de que el adusto bajista nunca entró en el caótico ritual de sus compañeros, su aporte a la solidez cada vez mayor de la banda fue insustituible. En lo que respecta a Roger Daltrey, su voz no era demasiado timbrada o potente más bien tartamudeaba un poco y desafinaba no menos, pero sus propios errores le conferían un sello único que era vital para acrecentar el concepto Who

La sensación apocalíptica de la música mod, publica un nuevo sencillo en mayo de 1965, “Anyway, Anyhow, Anywhere”, encaramándose al número once de las listas. “La segunda grabación que hicimos, tenía una gran cantidad de feedback encima, la cual creo era la primera grabación que utilizaba tal cantidad de acoples; yo tomaba el cable desde ellos antes que lo enviáramos de nuevo, diciéndonos ‘parece que tenemos una cinta deficiente aquí, hay unos acoples incorrectos’, nos reíamos mucho”.⁶⁵

En mayo de 1965, el acople sólo como un desperfecto técnico fuera de lugar en cualquier grabación decente; el único antecedente de uso consciente del *feedback* provenía del disco sencillo de los Beatles “I Feel Fine”, publicado en septiembre de 1964.

⁶⁵ Shel Talmy con Richie Unterberger: “Urban Spaceman & Wayfaring Strangers: Overlooked Innovators and Eccentric Visionaries of ’60 s Rock”.

Al inicio de la canción se escucha un pequeño acople, insertado gracias a las súplicas de John Lennon quien deseaba incluir esa “fallida sesión de prueba”. Con “Anyway, Anyhow, Anywhere” los Who utilizarán guturalmente el vicio del *feedback*, endilgándole a sus grabaciones una torrencialidad aún mayor. De esta manera muchas bandas alentadas por el deseo intuitivo de quebrar esquemas, echaban manos de nuevos guiños de grabación legitimando cuestiones antes vedadas por chapuceras.

El siguiente disco sencillo “My Generation”, publicado a fines de octubre de 1965, marca el apogeo del primer período de los Who ya que llega al número dos de las listas y se transforma en la canción más apoteósica del grupo, reuniendo todas sus bondades. “Cuando escribí My Generation, sólo pensaba reflejar una serie de sensaciones más, pero que también eran comunes a gran parte de la juventud inglesa. Es una canción sobre las emociones de la adolescencia, sobre la frustración de la juventud, sobre la incomprensión que nos rodea, sobre las limitaciones sociales que nos circunda día tras día sin poder escapar de este cerco, señala Pete Townshend”.⁶⁶

Es “My Generation” una pieza delirante, un himno generacional que consigue una penetración absoluta en la piel de los jóvenes británicos; iracunda, contestataria, impiadosa, la música es igual o más turbadora que la incendiaria letra de Pete Townshend. Con el uso de acoples aún más libre que en el sencillo anterior, Pete golpea con mayor salvajismo las cuerdas de la guitarra; Entwistle ofrece una base de bajo saturada, durísima que inclusive interpola un par de solos a mitad de la canción; Keith Moon persigue un desmadre con su batería durante toda la canción, concluyendo con un desquiciado golpeteo de tambores a ritmo descontrolado; Daltrey se desgañita y tartamudea, convulsionado por la fuerza de una canción absolutamente incomparable con nada hecho hasta entonces.

Aprovechando el excelente momento creativo de la banda, se publica en diciembre el primer álbum de los Who, titulado “Sings My Generation”. El álbum incluye el tema homónimo y refleja la rápida maduración compositiva de Townshend quien se encarga de diez de las doce canciones contenidas, aparte de dos versiones de temas de James Brown. El disco demuestra aquel R&B tribal y con suavizantes dosis de soul y pop estilo Motown, que constituyen el turbulento sonido “Who”. El álbum presenta delirantes –y deliciosas- canciones como “The Kids Are Alright”, “The Ox”, “Out in The Street”, “Circles (Instant Party)”, y otras gemas de sonido mod. Con mareadas de acoples y desenfreno, nuevamente el pianista Nicky Hopkins participa estrechamente en la ejecución de la

⁶⁶ “Los Who” Jorge Arnaiz. Ediciones Júcar

pieza. *“Vueltas, la cabeza me da vueltas, mi mente está atrapada en un remolino arrastrándome hacia abajo. El tiempo me dirá si cogí el camino de vuelta a casa; el vértigo obligará a mis pies a regresar, a regresar hacia ti...”*⁶⁷

A principios de 1966, el grupo se halla en una fase de descanso debido a las extenuantes giras que llevaron al colapso nervioso de Roger Daltrey, quien amenazó con dejar la banda nada menos. Mientras tanto, siguen las negociaciones para meter a la banda a como dé lugar en el mercado discográfico norteamericano, cuestión que se dificulta por el absoluto desconcierto de los productores y distribuidores de aquél país al oír semejante música. “Muchas compañías nos rechazaban porque pensaban que éramos pésimos ya que estábamos llenos de acoples y pifias; creían que era por descuido o negligencia, no porque así lo buscásemos”, explicaba Roger Daltrey tiempo después. Las desaveniencias con el productor Shel Talmy, responsable en muchos sentidos del sonido de estudio de la agrupación, llevan a la banda a cesar la colaboración. “Mucho del sonido del grupo es parte de mi creación, lo que se nota si ustedes escuchan las grabaciones anteriores de los High Numbers y los discos producidos por su representante posteriormente. No es por pretensión, sólo es un hecho comprobable”, declaró Shel Talmy. La banda se consideraba, por otra parte, presa de un productor que imponía demasiado sus ideas sin tomar en cuenta la opinión de los músicos; además Kit Lambert deseaba convertirse en productor en lo venidero ya que estimaba “desmedidas” las atribuciones del productor norteamericano.

En abril, bajo un nuevo sello discográfico propiedad del estadounidense Robert Stigwood, Reaction, se publica el primer disco sencillo de la banda con la producción de Kit Lambert: “Substitute”. Abandonando el sello Decca por su excesivo conservadurismo, el grupo edita un disco sencillo que refleja una intención por escapar poco a poco del estereotipo de salvajes y hoscos, buscando sintetizar de mejor forma la progresiva riqueza musical que experimentan las composiciones de Townshend. En el mismo rango, se publica “I’m Boy” en junio de 1966, otra canción que mezcla con bastante certeza la crudeza sónica y la fina sensibilidad melódica de la banda. Según Kit Lambert, el próximo elepé del los Who, contendría temas compuestos por todos los integrantes del grupo, haciendo más participativa la consecución de la obra.

Es diciembre de 1966, y Reaction publica “A Quick One”, el segundo disco de los Who. Es indudable que existe una progresión interesante desde su predecesor hasta la música que se halla en “A Quick One”. La diversidad en el origen de la composición de la

⁶⁷ Letra de la canción “Circles (Instant Party)”

canción expande los márgenes estéticos del grupo, así como la banda como concepto integral demuestra un acercamiento a nuevas fórmulas ya en boga por entonces. Dentro de la inveterada ruidosidad, es posible hallar un trabajo más prolijo en las armonías y melodías; además, no escasean los arreglos de clavecines y cornos franceses – ejecutados por Entwistle-, como por ejemplo en las canciones “I Need You” y “Whiskey Man”, compuestas por Keith Moon y John Entwistle respectivamente. Desde luego, se hallan temas característicos del sonido más purista del grupo como “Run, Run, Run” y “So Sad About Us”. Otra peculiaridad notable, es la inclusión del tema “A Quick One While He’s Away”, una accidentada y mutable *suite* de ocho minutos y pico; en este caso no es la duración de la canción lo que cuenta –ya los Rolling Stones habían superado ese tiempo meses antes- sino por la extraña construcción del tema, entramado por diferentes melodías, las cuales son unidas drásticamente una con la otra. Es Pete Townshend el responsable de este ampuloso epílogo para el elepé. Esta mención conceptual seguirá rondando la cabeza del guitarrista durante los próximos años, en los cuales –con más o menos éxito- acometerá varias obras pensadas como un todo indivisible y no en un solo menudeo de canciones.

Finalizando el '66 se publica el nuevo sencillo del grupo “Happy Jack”, tema con el cual la banda ingresa en los primeros treinta puestos de las listas norteamericanas. Es el primer y relativo golpe de la banda al otro lado del Atlántico, por lo que la edición de “A Quick One” en aquel país se posterga hasta febrero de 1967, con el fin de insertar “Happy Jack” en el álbum, cambiando su cubierta –diseñando una exhaustiva presentación de los integrantes del grupo- y su título por el del sencillo. En lo musical, “Happy Jack” manifestaba los flirteos de Townshend con otras posibilidades sonoras, el tono marchoso claramente militar expresado por intermedio de la sección rítmica, y las letras ya menos inconoclastas y preocupadas de tópicos más lúdicos, engarzados con una poesía más surrealista.

Es 1967, y los Who buscan un lugar en el caleidoscópico ambiente musical que florece hasta los confines de lo imaginable. Un gran honor espera a la banda: son elegidos representantes para participar en el Primer Festival Internacional de la Música Pop, a desarrollarse el 16-17-18 de julio en la localidad de Monterey al norte de la localidad de California, EE.UU, cita ineluctable del efervescente “flower power” regente. Los Who son, en lo nominal, el único grupo inglés invitado y demuestran en el evento que su música está muy lejos de ser un remanso para las divagaciones alucinógenas. Siendo su primera gran actuación en los Estados Unidos, la banda consigue “asustar” a los

asistentes del memorable concierto ya que resultaba incomprensible tanta violencia gratuita arriba de un escenario, sobre todo dentro de un esquema de absoluta armonía y respeto expresado por medio de la música. En la misma noche de actuación de los Who, les sucedió en el turno la flamante Jimi Hendrix Experience (de quienes se hablará en un capítulo posterior).

En agosto de 1967 el grupo, con muchas y atractivas ideas, se concentra en la grabación de un nuevo elepé, que será conocido como uno de los primeros discos conceptuales de la historia del rock y, lo más trascendente, uno de los álbumes más célebres de su época. La pieza, epítome de las ambiciones del grupo, se llamará "Sell Out, apelando al criterio comercial que satiriza. Dentro de la dinámica de ideas transversales que manejaba Townshend, éste decide parodiar el mundo del consumismo que afecta a la juventud inmersa en la moda del "Swinging London", se diseña una portada en la que los cuatro músicos asumen un papel de "estrellas de espectáculo" y como tales recomiendan a sus fanáticos que compren los productos que ellos publicitan en la carátula del disco. Pete Townshend promociona el desodorante *Odorono*; Roger Daltrey, los porotos horneados *Heinz*; John Entwistle el programa de ejercicios físicos *Charles Atlas*; Keith Moon, la crema para el acné *Medac*. *"Reemplaza el olor del exceso con el dulce aroma del éxito. Peter Townshend, quien, como nueve de cada diez estrellas, lo necesita. Enfrenta la música con Odorono, el desodorante de todo el día que transforma la transpiración en inspiración". "Este es el modo como desayuna un cowboy. Daltrey cabalga de nuevo. Piensa: 'Gracias a los porotos horneados Heinz cada día es un gran día'. Aquellos quienes conocen lo que pueden hacer cinco porotos, pongan Heinz en vuestro interior y afuera será una verdadera oportunidad. Lograrán picarte"*. El álbum se construye bajo esta premisa y es unido por medio de graciosas tandas radiales que simulan la rutina diaria de la radioemisora London, estación pirata que durante los primeros tiempos de los Who colocó incesantemente sus discos, convirtiéndose en el pivote de diseminación del conjunto.

El resultado musical es inmejorable; una obra controlada, rica y atiborrada de matices, que revela el apogeo del grupo. Abundando los arreglos instrumentales y vocales gráciles y elegantes al estilo Pet Sounds de los Beach Boys –como en "Our Love Was", "Tattoo", "Rael"- de quienes el grupo se confiesa seguidor, no se escatiman los acoples de la vieja época pero siempre al servicio de la canción y su evolución; también hay espacio para cintas invertidas en la canción que abre el disco "Armenia City in The Sky", quizá la canción más excéntrica grabada por el grupo. Tampoco faltan temas tan diversos como

“Sunrise” que guiña al bossa nova brasileño, con el sólo acompañamiento de una guitarra acústica. Hasta la presencia de armonías corales de reminiscencia medieval se escuchan en “Silas Stingy”. El disco incluye el primer tema entre los primeros diez de las listas norteamericanas: “I Can See For Miles”. Éste conserva las mejores virtudes del nuevo sonido Who, mezcla de la virulencia mod engarzada con la sensibilidad dulce y enrarecida del despertar “psicodélico”, el susurro vocal desganado de Daltrey bajo las secuencias de guitarras dobladas de Townshed, y explosivos riff, y el galope milimétrico de Entwistle y Moon. Una producción esmerada y fina para entregar una obra conmovedora.

La edición del disco se produce en noviembre de 1967, cerrando un año brillante para la música inglesa y para el mundo del rock en general. La obra, no recibe la aprobación incondicional del público; la banda se aleja cada vez más de su pasado de líderes de la comunidad mod, simplemente porque Pete Townshend entraba en el proceso introspectivo inmanente a la creación más personal e íntima. El grupo no se decepciona demasiado y pasa 1968 entre sombras; sólo la publicación de un disco extended play con seis canciones, varias de ellas remanentes de las sesiones del Sell Out lo que prueba la gran libertad con que la banda trabajó entonces. El disco se llama “Magic Bues” y se publica en agosto del año de la revolución estudiantil en París. Las noticias de prensa indican que Pete Townshend trabaja por segunda vez consecutiva en una obra vasta y conceptual. La revista especializada *New Musical Express* dilucida la incógnita e incluye en uno de sus números de diciembre de 1968, una entrevista al cerebro de los Who. La obra en que coloca todos sus esfuerzos intelectuales se titula provisoriamente “Deaf, Dumb and Blind Boy”.⁶⁸ “El muchacho ciego, sordo y mudo está representado por los Who como entidad musical, por medio de un tema que nosotros tocamos y con el que se iniciará la obra misma. Luego hay una canción que describe al chico. Pero todo lo importante de esto es el hecho de que por ser sordo, mudo y ciego, el muchacho ve las cosas como vibraciones que nosotros intentamos traducir en música. Eso es precisamente lo que nos proponemos conseguir: crear un sentimiento tal que cuando escuches la música puedas tomar conciencia del muchacho y comprender en qué consiste, pues nosotros estamos creando cuando tocamos. Ese chico es todo música porque todo lo interpreta como música”, acotaba Pete Townshend en la entrevista concedida al *New Musical Express*.

La obra creada por los Who tendría el nombre definitivo de “Tommy” y versaría sobre un chico hijo de un oficial de la fuerza aérea inglesa en la segunda guerra mundial,

⁶⁸ Sordo, Mudo y Ciego Muchacho

que al sorprender a su madre cometiendo adulterio queda completamente ciego, sordo y mudo. Como única conexión con el mundo, Tommy es un soberbio jugador de billar automático –lo que en Chile se denomina *flipper*– que derrota a todos sus contrincantes. No es difícil observar que la historia carecía de consistencia, fuerza y profundidad; no queda muy claro si lo que planeaba Townshed era relatar la soledad en que se hallaban los jóvenes amén de su hedonismo y separación de su entorno. Publicada en mayo de 1969, “Tommy” es catalogada como la primera Ópera Rock de la música popular, descripción que con el paso del tiempo no pareciese muy halagadora.

A diferencia de lo sucedido con “Sell Out”, obra ambiciosa pero lograda a lo largo de todo su desarrollo, “Tommy” resulta inacabada, errática y a veces simplemente tediosa. Destacando, desde luego, excelentes instantes de gran vuelo musical gracias precisamente a un trabajo simple y moderado, muchos espacios del álbum están distribuidos como suites instrumentales un tanto planas y de creatividad dudosa. La obra está compuesta de un disco doble –bien bastaría con uno solo-, el cual tiene sus mejores momentos en su segunda parte. Canciones como “I’m Free”, “Tommy Can You Hear Me”, “Sensation”, son creaciones extraídas de la mejor veta musical de la banda, continuación sin más de lo ya expuesto en el álbum anterior. De la primera parte, sólo podrían rescatarse “1921”, “Acid Queen” y “Amazing Journey”, dentro de un amasijo de casi una hora de trompetería infructuosa y poca musicalidad sobresaliente.

No obstante la decepción, el disco tiene excelentes ventas en los Estados Unidos, mejores que en el Reino Unido, donde en ningún caso el álbum podría tildarse de fracaso. La publicación de Tommy marca definitivamente el fin de una era en la historia de los Who; de aquí en más la banda se afincaría en la producción de discos influidos totalmente por el blues más ortodoxo y huraño. Coqueteando con el infumable rock duro de la siguiente década, poco lúcido, tópico, y bastante estrecho en su propuesta, los Who fueron paulatinamente devorados por la calidad de “leyenda esclerótica”, por la fama desgastante y una creatividad que ya no oficiaba como escapatoria del sopor. No importando esta crítica, sin los Who y el indispensable papel jugado por ellos en la década de los sesenta, difícil sería imaginar de dónde hubiese sacado la música rock la honestidad, vitalidad y fiereza necesarias para mantenerse en pie y convencernos con su poder inimitable.

La Sonrisa de las Caras Pequeñas: La Historia de los Small Faces

“Sobre el puente, descanso mis ojos en un espectáculo de sombras verdes. Bajo espirales de sueños, es en parque Itchycoo donde quiero estar. ¿Qué es lo que hiciste allí? Me encontraba elevado ¿Cómo te sentiste allí? Bien, lloré ¿Pero, porque las lágrimas? Ya te lo diré; Es todo demasiado hermoso, es demasiado hermoso. Me siento dispuesto a expandir mi mente, colgando carnadas de alimento en un bollo para patos, con éstos asomándose por la canaleta y, mientras, busco la felicidad en el sol.” *Itchycoo Park- Small Faces 1967*

La historia de la música ha podido ser muy cruel, condenando al olvido a muchos solistas y bandas que merecieron mejor suerte principalmente por su calidad y obra destacables. Este es el caso del segundo gran grupo mod inglés, los Small Faces. Durante casi dos décadas, el risueño conjunto vivió excluido de todo reconocimiento posible, en un estado de malditismo lo que se vio tristemente refrendado con las trágicas muertes de sus principales compositores iniciándose la década de los noventa. Paradójicamente, fue en esta década cuando muchos músicos ingleses –amén del *revival* del rock inglés encarnado en diversas tendencias- reconocieron la enorme e indeleble del grupo proveniente del East End de Londres y formado a mediados de 1965. Ya sea por medio de discos tributos, fanzines dedicados a la memoria de la agrupación, la creación de clubes de fanáticos *post-mortem* o la reedición de toda su obra, los Small Faces comenzaron a vivir el tiempo de gloria que les fue negado ingratamente.

Los inicios del grupo se remontan al instante en que el joven Ronnie Lane, quien dejó el colegio a los dieciséis años y trabajaba atendiendo los quehaceres de una granja, resuelve formar una banda de rock, la cual estaría integrada provisoriamente sólo por el baterista Kenny Jones, a quien el hermano de Lane había visto tocar en una *pub* del sector; la banda, eso sí, ya tenía un nombre elegido: The Pionners. El mismo Kenny Jones recomendó a un posible guitarrista, amigo suyo, de no más de diecisiete años pero de amplia experiencia en cuestiones del espectáculo, llamado Steve Marriot. En una de las primeras presentaciones de The Pionners, Lane invitó a Marriot a subirse al escenario del pequeño club que albergaba el show, con el fin de probar cómo funcionaba el nuevo guitarrista. El recital fue un desastre, con horribles problemas de fiato y afinación, pero la energía dimanada del grupo fue ampliamente reconocida por los asistentes y por ellos mismos. Marriot había incursionado desde los doce años no en la música sino en el teatro; fue seleccionado para encarnar durante dieciocho meses el papel de Artful Dodger del musical *Oliver!*, del autor Lionel Bart. Las buenas críticas por su *performance*

convencieron a Marriot de ingresar a un Escuela Dramática de Londres, en la que permaneció cerca de cuatro años, consiguiendo pequeños papeles en series televisivas menores de la época. Con el lisonjero antecedente de su expedición actoral, Marriot probó suerte en la música pop en 1963, llegando a publicar un disco sencillo sin ninguna repercusión artística. Sin mucho dinero, Marriot postergó sus aspiraciones por un burdo trabajo de lavaplatos en un restaurant del East End. "Lo que yo quería era estar en un grupo, ya había formado uno pero fracasó, y había cantado en otros grupos del East End".⁶⁸

El último integrante en unirse al grupo fue el organista Jimmy Winston, el que también tuvo experiencia en teatro, llegando a filmar una discreta película llamada "Two Left Feet"; Winston conoció a Marriot en la tienda de discos e instrumentos musicales en la que el futuro guitarrista de los Small Faces trabajó por un corto tiempo. La banda estaba completa sólo faltaba afinar el nombre, el cual fue propuesto por Marriot: Small Faces. Lo de "Small" refería a la baja estatura de los integrantes del grupo, ninguno superaba el metro setenta de estatura; los de Faces tenía un alusión al argot de los mods, el *cockney*, un dialecto suburbial y casi ininteligible utilizado por los mods. Éstos se acercaban a sus pares por medio del apodo de "faces".

Durante las primeras semanas de vida, el grupo toca gratuitamente en locales de Londres, Sheffield y Manchester, forjando una excelente reputación gracias a las vigorosas interpretaciones que el grupo realiza de temas de música negra. El grupo, en mayor grado que los Who, es aficionado no sólo al R&B sino al soul sureño norteamericano y a grupos instrumentales interraciales, mezcla de soul y jazz, como los Booker T & The Mg's; así lo confirmaba Steve Marriot quien cantaba con gran intensidad, forzando increíblemente su voz, guardando un parecido vocal con el ilustre músico de soul Otis Redding. Destaca, en esas primeras semanas, el carisma de una banda mod por antonomasia; la rudeza escénica y su destemplado sonido.

A fines de agosto de 1965, el agente del sello Decca Don Arden contacta a la banda sólo por los comentarios de terceros, sin siquiera ver un solo concierto del grupo, y les ofrece un contrato de grabación. Obviamente pesaba el precedente de éxito fulgurante de los Who, quienes le demostraron a la industria una veta de oro explotable en el circuito mod. En septiembre se publica "Wat'cha Gonna Do About It", primer sencillo de los Small Faces, una vivaz y sólida canción de "mod soul", rasposa y vibrante. Sobresale el buen trabajo de guitarras de Marriot, con buenos riffs y uso de acoples con profusión. La

⁶⁸ Steve Marriot en "Happy Boys Happy": The Story of Small Faces" de George Tremlett

existencia de un tecladista de órganos tipo Hammond, genera un contrapunto con las otras bandas mod en ciernes y demuestra que el grupo tiene un bagaje musical bastante respetable. La canción llega al número catorce de las listas, sentando un arranque meritorio.

Después de este alentador inicio, el sello Decca emprende una burda campaña de promoción publicitaria, invistiendo al grupo del aura de un producto para púberes, insulsos y complacientes. Así lo comenta el periodista inglés George Tremlett, biógrafo del grupo, y periodista especializado del Melody Maker en la época. “Era todo tan cínico. La industria creía saber lo que quería el público. Y el público lo tuvo... En cierta ocasión tuve una conversación más bien salvaje con Ronnie Lane acerca de la guerra de Vietnam, pero ni una palabra apareció en letra impresa. Yo también di al público lo que querían”. Durante poco más de un año, los Small Faces combinaron una calidad musical probada y un acercamiento medial francamente vergonzoso. “Las arañas son maravillosas. Deberían de serlo, si no, no existirían ¿o no? están ahí –señalando expresivamente el suelo-. Deben ser fantásticas; sólo porque no me gustan, no significa que no sean maravillosas”, declaraba a la revista Disc Weekly Ronnie Lane.

Un segundo sencillo, “I’ve Got Mine”, se publica en noviembre y no figura con mayor trascendencia en las listas, no obstante es una canción que revela las posibilidades latentes del conjunto y acentúa la fuerza expresiva de este nuevo fenómeno mod. Antes de la grabación de este nuevo single, Jimmy Winston deja el grupo y es reemplazado por el bragado –a pesar de que sólo tiene veinte años- organista Ian McLagan, quien provenía del West End de Londres, donde tocó como músico de acompañamiento en varios clubes de notoriedad en aquella zona. En enero de 1966 se lanza al mercado el primer disco homónimo de los Small Faces. Incluyendo versiones de artistas negros como el “Shake” de Sam Cooke o el “Sha-La-La-Lee”, un tema bastante jovial que devolvió al grupo a tope de los más pedidos, con un número tres alcanzado en febrero de 1966. El disco no sólo es el reflejo del rostro más amable de la agrupación, sino que muestra la “anfetamínica” furia de su música por medio de ejercicios compulsivos como “You Need Lovin” o “Don’t Stop What You’re Doing”; Steve Marriot exalta bastante más sus cualidades vocales, furibunda y nerviosamente. El disco permanece seis meses entre los más vendidos, posición que la banda no abandonará con sus próximos discos sencillos.

A lo largo de 1966, el grupo editaría tres nuevos discos de 45 pulgadas, los que llegarían sin problemas entre los primeros diez puestos de los rankings. El primero en llegar, subiendo al número tres, fue “Hey Girl”, un tema de composición propia que

mantiene el perfil de “Sha-La-La-Lee”: rápido, simple y ligero. Una buena canción de *mod pop* sin duda. En agosto de 1966, la novicia dupla compositiva formada por Marriot y Lane crea su primera gran canción; el rotundo himno de soul blanco “All or Nothing”. Con un atractivo punteo de guitarra, una melodía de gran ascenso, los Small Faces consiguieron su más compleja obra hasta entonces y, por fortuna, obtuvieron su único número uno en el Reino Unido. A esa altura, los Estados Unidos permanecían impávidos frente a la germinación de los mods ya que no comprendían en absoluto las directrices musicales de una subcultura que les resultaba demasiado “extranjera” como para absorber. Años más tarde, muchas bandas involucradas en el revival del sonido mod, como los Jam, finalizando la década de los setenta, y otros proyectos como Blur, Ocean Colour Scene O Cast, no generaron ningún tipo de expectativas comerciales en la nación norteamericana.

El camino estético ascendente del grupo es notorio, sobre todo en los letrístico. Los anodinos relatos de relaciones adolescentes son abandonados por asuntos de carácter más taciturno y reflexivo, como queda de manifiesto en otro sencillo publicado en noviembre de 1966, “My Mind’s Eye”. *“Me siento cada día mirando hacia el cielo, siempre maravillado porque sueño mis sueños fuera y vivo por hoy en mi imaginación. Las cosas son más claras que ayer, mostrándome el camino, preguntando por mi sostén. Nunca cerraré las puertas a todas aquellas cosas y más en mi imaginación”*. Le evolución del grupo evidencia radicalmente el choque entre una mente ávida e inquieta y las chapuzas promocionales del grupo, las cuales no dimensionan la relevancia de la labor experimental iniciada. Esta situación es insostenible y la molestia del grupo con Don Arden y el sello Decca, provocan la renuncia de los Small Faces a la casa discográfica y el arribo a un nuevo sello distribuidor: Immediate Records. El mánager de los Rolling Stones Andrew Loog Oldham, que prontamente sería despedido de su puesto, inauguró su propia casa discográfica con la cual pensaba dar cabida a los músicos más vanguardistas del ambiente británico. Los Small Faces fueron su primera gran contratación, riesgos por sus costos financieros pero tremendamente fructífera en lo artístico; ofreciéndoles libertad absoluta en cuanto a la elección de los discos sencillo, contenido y perfil de sus elepés y disposición a tiempo completo de los estudios de grabación, el grupo se embarcó en la parte más importante, no obstante breve, de su carrera.

La primera producción para Immediate Records fue el soberbio “Here Comes the Nice”, número doce en el Reino Unido, y un auténtico *tour de force* para la banda. La canción causó una gran controversia ya que contenía claras alusiones al consumo de anfetaminas, afición muy recurrente en los jóvenes mods, y que según Steve Marriot fue

un intento “para saber a cuántos podríamos sacar del camino y hasta dónde nos permitían llegar”; la canción es la muestra de la fineza arreglista de la banda, un aprendizaje musical y creativo inmenso que los separa de una primera etapa consignada por frialdad por la crítica que menospreciaba a una banda manipulada incorrectamente. Tanto la instrumentación, dosificada e inteligente, como la riqueza armónica de las voces, indican la pátina del grupo en lo venidero. La empresa de radiotelevisión BBC, incautamente invita al conjunto a presentar su nuevo sencillo en el programa televisivo “Top Of The Pops”, sin entender las motivaciones escondidas en la canción. *“Aquí viene lo agradable, luciendo tan bien; me hace sentir como nadie más podría; sabe lo que deseo y tiene lo que necesito, él siempre estará allí si necesito algo dulce. Aquí viene lo agradable (es comprensible), aquí viene lo agradable (él te hará sentir tan bien) si fuese como él (si sólo pudiera)”*. La liberación temática es sorprendente y el vuelo musical aún más expansivo, reflejado esto en el primer álbum para su nuevo sello.

Con nombre homónimo, es mejor conocido como "The First Immediate Album", conteniendo un nuevo enfoque estilístico que entrega a la música del grupo más profundidad y riqueza ya que los recursos a los cuales se echa mano son tremendamente ubérrimos. Grabado en los Olympic Studios de Londres, con producción simultánea del grupo y Andrew Loog Oldham, el disco amaña con gran lucidez un fino sentido pop de corte lisérgico como es el caso de “Green Circles”, que posee un cuidadoso trabajo de producción concerniente a paneles de sonido giratorios que dan la sensación circular en la última parte del tema. En la balada acústica “Become Like You” son integradas algunas secuencias de acordeones invertidos, prodigándole un sonido esperpéntico a la grabación; es importantísimo el trabajo de Ian McLagan en los teclados, tanto en órgano Hammond, clavecines y piano, matizando y siendo capaz de otorgar tonalidad oscuras o brillantes dependiendo de la dirección general de la canción. El grupo, por cierto, tiene un acercamiento a las percusiones centroamericanas en “Eddie’s Dreaming” y a un profuso uso de bronce en “All Our Yesterdays”, una curiosa amalgama de música soul del sello estadounidense Stax⁶⁹ y del sonido de las Big-Bands norteamericanas de los años treinta. Descuella el fino acento lisérgico de “Up The Wooden Hill To Bedfordshire”, con gran trabajo de McLagan y el doblaje de guitarras acústicas y eléctricas por parte de Marriot. El bajista Lane, por su parte, utiliza el efecto del *trémolo*, que otorga una ondulación reverberante al percutir las cuerdas ya sea de la guitarra o del bajo. El primer álbum

⁶⁹ La música soul del sello Stax difería, por ejemplo, de su contraparte Motown por su mayor rudeza instrumental, la agresividad de sus cantantes y el acento ortodoxo de su propuesta.

Inmediate es un suceso impensable para una banda que apenas un año atrás asomaba como un fenómeno adscrito únicamente al estallido del esnobismo mod; son los años sesenta y cualquier milagro parece plausible.

El disco es aplaudido por la crítica, pero su repercusión comercial es moderada ya que el público se confunde con la cantidad de productos bajo el epónimo de Small Faces. Los directivos de Decca no se desprenderán tan fácil de sus antiguos rentistas y publican un disperso, inorgánico y desautorizado trabajo que rescata el último material grabado por la banda para la conflictiva empresa. El disco titulado "From The Beggining", abarca hasta el período inmediatamente anterior a la salida del grupo, por lo que ya exhibe los visos iniciales del período más experimental del conjunto; esto ocurre en canciones como "Yesterday, Today and Tomorrow" y "That Man", en las que se emplean efectos de eco en las voces más el uso de guitarras amplificadas con saturación, simulando un espacio sónico.

En lo que resta de 1967, Small Faces asestan dos golpes soberbios por medio de nuevos discos sencillos. El primero, publicado en septiembre, es "Itchycoo Park", el único *hit* obtenido en los Estados Unidos y una auténtica anti-apología del *flower power* vigente. Mientras muchos músicos como Eric Burdon, Mamas And The Papas, por ejemplo, predicaban el viaje a la ensoñada California, con San Francisco como epicentro de la movida *hippie*, los Small Faces añoraban pletóricas visiones en el parque Itchycoo, ubicado en el popular East End de donde eran nativos. La canción es el epítome del trabajo tornasolado, apacible y almibarado expresado en sus primeras grabaciones con Inmediate; en lo técnico es una de las primeras grabaciones en utilizar un desfaseador o *phasing*. Claro está que esta sátira también era influida por un aire melancólico y evocativo. "Andrew Loog Oldham tuvo mucha influencia en nosotros, ya que éramos muy impresionables y él era muy temperamental. Parecía un cisne dando vueltas en las sombras o en su limusina; tenía un humor amanerado, y de esta forma nosotros comenzamos a introducirnos en cosas como Itchycoo Park".⁷⁰

Ahora bien, el siguiente disco sencillo lanzado en diciembre del 67', "Tin Soldier" encierra un cambio estético consumado en el año que vendría. Mostrando una canción montada en tono soul, con una agresiva vocalización de Marriot, además de una contundente base rítmica, y la pertinaz secuencia de teclados. Se revela un lado durmiente en el grupo, que aquí engarza con la complejidad creciente de las composiciones de Marriot/Lane, tándem que sobresalía entre los creadores más atrevidos

⁷⁰ Ronnie Lane en "Darling Of Wapping Wharf Launderette" de David Wells

de la época. Acompañados por un coro femenino, fuertes secciones de guitarra y un clímax extático que se presiente a modo de corolario, “Tin Soldier” abre el nuevo sendero musical por el que se transitará la banda dentro del año que comienza.

Desde febrero de 1968, otra vez de vuelta en los Olympic Studios, los Small Faces preparan su no sólo superlativo elepé sino uno de los discos más relevantes del brote “psicodélico” británico. Con el antecedente, sólo nominal, del Sgt’ Pepper’s de los Beatles como cohesión conceptual –algo que es sólo aparente-, muchas bandas consideran apropiada la idea de un concepto global que explique una obra musical, hecho que probaría la calidad como músicos e implicaba un desafío no menos para un artista, legitimando su obra como una pieza de real valía. El álbum se llamará “Ogden’s Nut Gone Flake”, y trasunta inmejorablemente el sentir lúdico y saltimbanqui de su tiempo. Concebido en dos parte claramente distintas, “Ogden’s” se define como una obra tributaria de toda una imaginería pagana y costumbrista británica, alusiva a su folklore por medio de la literatura fantástica, especialmente para niños. Un caso similar ocurre con el primer álbum de los Pink Floyd, (quienes aparecerán en un próximo capítulo), en que el legado eduardino/victoriano de la cultura popular decimonónica es traído de vuelta por el grupo. La primera parte del disco abarca canciones individuales que. a diferencia del disco anterior, tienes una instrumentación bastante más maciza, encarando con mayor decisión la oportunidad de demostrar la polinización heterogénea de la música del grupo. Siempre la banda gustó de construir temas instrumentales, siendo el solista el órgano Hammond de Mc Lagan, el nuevo disco abre con un instrumenta homónimo edificado como un breve Opus docto, con apoyo de cuartetos de cuerdas y la guitarra solista de Marriot que utiliza un efecto de pedal *wah-wah*. Las alusiones clásicas prosiguen ya que el disco ofrece muchas referencias a compositores como Johann Sebastian Bach o Richard Wagner, dada la mixtura entre una música barroca y sinuosa y la fuerte marcación rítmica subyacente a la obra.

En “Ogden’s” el grupo cultiva el vodevil y la música de comedietas, “Rene” y “Lazy Sunday”, interpretándolo desde la perspectiva mod: con bastante hurañez y hablando en el tosco argot periférico del *cockney*. La segunda parte del disco se estructura conceptualmente por medio de la narración de la historia de dos personajes; uno imaginario que realiza un viaje por el centro de la luna –“Hapiness Stan”- y otro de carne y hueso e inspirador de muchos músicos ingleses, “Mad John”, un vagabundo de la época que paseaba por las calles de Londres. Cada canción de esta parte final es interpolada por los comentarios del Profesor Stanley Unwin, locutor de continuidad de Radio London y

sumo especialista en el vernáculo *cockney*. El relato de Unwin incluye sonidos disparatados y chistes ocultos que parodiaban las instituciones políticas del país, al tiempo que cuenta las peripecias de los intrépidos personajes que dan vida a este epílogo.⁷¹ En esta parte sobresalen canciones con la pertinencia alucinógena como “The Journey”, el himno con aires taberneros de “Happy Day Toy Town”, la ampulosa “Happiness Stan”, con preferencias barrocas.

Como se refirió, las letras del grupo son perspicaces y agudas viñetas de sucesos mitológicos o pastoriles, como lo explicita la álgida y recia “Song of a Baker”, de Ronnie Lane. *“Hay trigo allí en el campo y agua en el arroyo, y sal en la mina, y un dolor en mí. No puedo sostenerme en pie ni maravillarme, así que coceré un poco de agua y cocinaré un poco de harina; guardo algo de sal y espero una hora. Mientras pienso en el amor, éste está pensando en mí, y el cocinero vendrá y un cocinero seré”*. El disco es publicado con una fortísima campaña publicitaria en mayo de 1968, teniendo como adelanto un disco sencillo que incluía “Lazy Sunday”; esto motivo el incordio de Steve Marriot quien consideraba que el álbum sólo se podía degustar como una pieza integral sin desmenuzar sus partes aisladamente. Durante junio el disco llega al número uno de las listas de los más vendidos, siendo elegido por la revista *Melody Maker* como su disco para aquel mes, siendo reseñado por el periodista Bob Dawbarn. “Por si no te habías dado cuenta, los Small Faces ya no son un grupo jovencitos que se mantiene en el encanto efervescente de Steve Marriot para mantener los gritos de las fans a todo volumen. De hecho, se han convertido en uno de los grupos más valiosos grupos británicos, intentando siempre cosas nuevas sin perder en ningún momento el contacto con el público. Se han convertido también en una notable fuerza a considerar como compositores... cada cara del elepé está dividida en seis cortes que cubren un amplio espectro de sonidos y demuestran la nada común versatilidad del grupo, tanto como intérpretes que como autores. Hay una constante fluir de ideas, y algunas letras tienen la mezcla justa de originalidad y humor...”

La presentación del disco es también excelente. Semejando una caja de tabaco, con el nombre de la picadura Ogden, el disco va dentro de este envoltorio metálico; como muchos supusieron, más que rendir homenaje a la tradición del tabaco refinado se regalaba la caja como muestra de afecto a los miles de fanáticos fumadores de “hierba” en el país, lo que se explicitaba en el mismo interior del material desplegable. Los Small Faces dan el paso que separa a los artistas menores, presas de su tiempo, de las obras

⁷¹ Varios Lores de la Cámara respectiva exigieron disculpas públicas por lo excesos de la banda, cuestión que nunca quedó aclarada del todo.

influyentes que marcan coordenadas con las cuales se regirán las próximas generaciones de artistas. El disco es referente vital ya sea para entender la germinación del rock de los años setenta –glam y hard rock-, y el pop neo-psicodélico de los años noventa.

Después del catedrático álbum, las relaciones entre los integrantes del grupo se tensan y situación similar ocurre con el sello discográfico. En agosto se publica un nuevo sencillo “The Universal”, en estilo de *western country* adaptado por la gracilidad del grupo. En noviembre Steve Marriott anuncia su retiro del grupo por agotamiento, por lo que sus compañeros deciden formar un nuevo grupo llamado Faces, al cual se sumarán Ron Wood (antiguo guitarrista de bandas mod como Creation y Birds, y en poco años más miembro de los Rolling Stones) y su amigo Rod Stewart (archifamosa y paleolítica estrella del rock más farandulesco), quienes provenían del grupo de blues-rock de Jeff Beck.

Los Small Faces fueron parte sustancial del movimiento mod, haciendo historia con su siempre fresca, vital y sagaz música, no obstante su complejidad. Su obra es paradigma de las obras más atrevidas de nuestro tiempo e inclusión obligada de cualquier retrospectiva del desarrollo del rock en los años sesenta. Una banda querida por la asunción de sus limitaciones y su deseo ineludible de explotar como una gema multicolor, avanzando hacia la expresión más profunda de todos sus asombrosos secretos.

Mi amigo Jack come cubos de azúcar: Las desconocidas e intrépidas bandas mod de los sesenta

“¿Puedo unirme a tu banda? Soy un muchacho hippie, siempre drogado y a ocho millas de altura” *Can I Join Your Band* –The Creation 1967

La historia de la música popular en el siglo XX, particularmente en el campo del rock, está repleta de casos de artista de fulgurante pero breve brillo, debido principalmente a la fallida respuesta comercial de sus obras, inconsistencia o simple y lamentable infortunio. El período psicodélico y el ambiente de bandas mod no escapa de esta premisa de grandes proyectos que no tuvieron la resonancia deseada, especialmente en su época, que sí merecieron con largueza. Este apartado no cumple, como se podría llegar a pensar, una labor de arqueología musical. Más correctamente, se intenta disipar las nieblas del tiempo que negaron un lugar a artistas de producción más que estimable, cuestión que por cierto lleva y varios años llevándose a cabo.

Una de las bandas más ponderadas de la avanzada mod durante los últimos años, son los Creation; aunque una parte de la atención se origina en el fanatismo profesado por el dueño del sello de rock inglés de vanguardia Creation Records, hacia la banda homónima instando inclusive a una reunión del veterano conjunto, el aspecto de valoración estética marcha con absoluta independencia a la anécdota relatada. Los Creation se forman en 1965 de las cenizas de la banda de R&B Mark Four, de la cual salen los dos líderes del grupo, el guitarrista Eddie Phillips y el vocalista Kenny Pickett; la banda se completaba con Bob Garner en batería y Jack Jones en bajo. Para todo grupo mod, la base rítmica era primordial ya que permitía mayor soltura al guitarrista que no debía preocuparse urgentemente por marcar las líneas melódicas de la canción; así podía entregarse con libertad al uso distorsionado y explosivo de su instrumento. Los Creation funciona de esta forma también; la estrella del grupo en sus primeros recitales es el guitarrista Eddie Phillips, quien al igual que Pete Townshend usa grotescamente el feedback y las disonancias al percutir de manera poco ortodoxa las cuerdas de la guitarra.

Por medio de la agencia artística de Robert Stigwood, importante productor y mánager de diversos proyectos de la época, Los Creation hacen llegar una grabación demo a Shel Talmy, quien queda pasmado con el sonido de la banda; esto porque Phillips arrastra un arco de violoncello sobre las cuerdas de la guitarra sacando una sonoridad gutural y espantosamente bizarra. “Pienso que fue algo intuitivo, como recuerdo. Él

practicaba con su guitarra en la casa de alguien y allí había un arco de violoncello; él lo tomó y lo friccionó con las cuerdas de la guitarra, comenzado a ocuparse en esto desde entonces. Lo escuché y le dije: Cristo, debes usar esto. Nunca había escuchado ese sonido antes. Así que colocamos aquello en 'Making Time', el primer sencillo de Creation, en 1966. Y, desde luego, Jimmy Page haría suyo el truco tiempo después".⁷²

A diferencia de Pete Townshed, los recursos de Phillips son más amplios y su repertorio abarcaría el uso de *feedbacks* y la percusión con arco de sobre su guitarra. Talmy los invita a trabajar con él al pequeño sello Planet, Talmy era productor independiente sin ligazón a ningún sello. El 16 de junio de 1966 se publica "Making Time", tema que en un estilo melódico similar al de los Who, muestra la fuerza hosca del conjunto y el gran trabajo experimental en guitarra cortesía de Eddie Phillips. Por aquel tiempo, el mismo Townshed ofreció a Phillips el puesto de segundo guitarrista dentro de la banda de "My Generation"; la nueva sensación de los *lead-guitars* mods rechazó la propuesta. El tema sólo alcanza una posición secundaria en las listas, y este sería el sino del grupo: apenas dos menores sucesos en Gran Bretaña durante sus tres años de carrera. No obstante la decepción comercial, la banda se granjea un puesto como uno de los números más incendiarios del espectro marginal del rock británico. Al finalizar cada concierto, Kenny Pickett rocía con aerosol una lona, pintarrajeándola y dibujando caracteres obscenos, para después prender fuego a su peculiar "intervención artística". Las revistas del rubro califican los conciertos del grupo como "Privates Hells" o "If I Stopped Moving I'd Fall Out of the Sky"⁷³, generando una reputación que se sostiene en la notable incursión guitarrística. Durante 1967, la situación del grupo no mejora en su tierra natal: desastrosas giras por causa de desacertados compañeros de escenario, hacen que el grupo resuelva abandonar Inglaterra con destino en Alemania. Es aquí donde publican exclusivamente su único elepé, "We Are Paintermen", el que contiene excelentes canciones como la mofa al *cliché* psicodélico de "Can I Join Your Band?". En junio de 1967 Creation lanza dos de sus mejores canciones dentro de un nuevo disco single: "How Does It Feel To Feel?" y "Life Is Just Beggining". La primera, insuperable en el uso sónico y reverberante de lo acoples y distorsiones con arcos de cello. Una melodía monocorde apoyada por una durísima base rítmica, transforman el tema en una de la gemas del trabajo más experimental del estilo mod. La letra es una ácida y oscura crítica a la hipocresía de la juventud hedonista de entonces y de siempre. "*Cómo se siente cuando*

⁷² Shel Talmy con Richie Unterberger

⁷³ "Infierno Confidencial" "Si Paré de Moverme es Porque Caí fuera del Cielo"

el día termina, cómo se siente cuando la oscuridad cae; cómo se siente cuando tu habitación es un mar negro, cómo se siente cuando tú temes en la oscuridad.. . cuando piensas en tu muerte”.

En noviembre un nuevo sencillo, “Painter Man”, sólo alcanza el número 36 en el Reino Unido pero, curiosamente, en Alemania crece la afición por el grupo que cumple diversos conciertos en el país germánico como un modo de incentivar su promoción. El nuevo sencillo demuestra el fuerte acento *cockney* de Kenny Picket, quien posee una rasposa y nasal voz que predispone por sobre la entonación afinada. La cara B “Big Bang Pow”, también es una interesante y apresurada canción de pop mod, con marcados riffs y una acertada percusión, -su reverso es una de las pocas canciones que excede el tipo de arreglos tradicionales de la banda, ya que incluye una sección de cuerdas como apertura en una clara mención de Bach, tono que se mantiene a lo largo de la canción, más algunas vocalizaciones reminiscentes de músicas del Medio- Oriente.

En esta coyuntura, Pickett deja la banda y su puesto es ocupado Kim Gardner, quien provenía de otra banda mod de corta vida pero relevante trabajo, los Birds. Los Creation regresan a su país para participar en el evento músico- multimedial más recordado y legendario del período, el “14 Hours Technicolor Dream”, en el que se dan cita las bandas más destacadas de la floreciente escena británica. Mientras el grupo da vueltas por varios países de Europa buscando el reconocimiento negado en su patria, Eddie Phillips deja el grupo aduciendo un severo agotamiento físico y mental. Su reemplazante es otro ex –integrante de los Birds, el guitarrista Ronnie Wood, quien participará en los dos últimos discos sencillos editados por el grupo “Uncle Bert” y “The Girls Are Naked”, a lo que se había agregado un fugaz regreso de Pickett a las voces. Si bien las cualidades de Wood son irreprochables, Creation se resiente terminalmente con la dimisión de Phillips, quien había construido el sonido del grupo a lo largo de casi dos años. El grupo dice adiós en julio de 1968, con Wood marchando hacia el nuevo proyecto de Jeff Beck; el resto de los integrantes del grupo se perdieron en el tedio de trabajos rutinarios, excepto Pickett que llegó a formar parte del equipo técnico de montaje de Led Zeppelin.

La banda se reformó en los años noventa, llegando incluso a publicar un par de nuevos temas a petición del culto que se había incubado por la banda en años pasados; Eddie Phillips llegó a trabajar como chofer de ómnibus, hasta que Shel Talmy lo incentivó con volver a la música donde cosechó no pocos méritos con su chirriante “creación”.

Otros grupos que merecen un mención por su vitalista propuesta son los Troggs, Sorrows y Smoke. Todas estas agrupaciones publicaron álbumes entre 1965 y 1967. Las dos primeras pertenecen al grupo más inveterado de los mods, con un amplio uso de acoples y cazurras melodías. Los Troggs son conocidos por registrar en 1966 el clásico tema "Wild Thing", himno de su sexista y embrutecido estilo. Mientras tanto, Smoke produjo un excelente disco en 1967, al igual que los Creation grabado y promocionado primordialmente en Alemania. Los Smoke cultivaron un estilo que combinaba la fiereza mod ya conocida y una producción más fina y alusiva a la sofisticación musical en boga en 1967.

A la Deriva en el Éter: El Sueño en Technicolor del Rock Psicodélico Inglés

“Miro hacia el cielo, donde el ojo de un elefante me mira desde un árbol de goma de mascar y todo lo que conozco es el hoyo en mi zapato, que dejaba entrar el agua, (recibiendo el agua). Camino a través del campo que ya no es real, donde cien soldados de hojalata me disparan al hombro; y todo lo que conozco es el hoyo en mi zapato, que deja entrar el agua, (recibiendo el agua)” *Hole In My Shoe* –Traffic 1967

Nadie sabe a ciencia cierta cuando el término psicodélico, vinculado con materias artísticas, se utilizó por primera vez con referencia al desarrollo del rock británico en la década de los sesenta. Sí fue alrededor de 1966, y su aparición es consustancial a la evolución de un nuevo sentir cultural dentro de la sociedad británica de la época –y más generalmente- en el mundo entero. A fuego lento, venía cociéndose la marmita multicolor que desde 1966 abarrotó las calles de Londres, sus clubes, boutiques y que derivó en una inédita percepción artística con especial profundidad en la música popular. Quizá no sólo por la llegada más o menos profusa de LSD y su consumo indiscriminado, sino por la intención de explorar nuevos estadios de conciencia que permitiesen una comprensión holística de la realidad. El aspecto contracultural de esta coyuntura, proponiendo un nuevo modo y mecanismo de recambio axiomático, decantó en que la generación de nuevas experiencias partía desde una expresión artística en ciernes, popular y de acceso masivo que vivía dentro de una dualidad ontológica paradójica: trascendiendo desde el inmediatismo, buscando la libertad expresiva desde la coerción venerable.

La música rock ha estado limitada en, o a contrapunto, en los bordes de lo factible, de lo conveniente. Es esto lo que asoma con ciertos matices en su momento de los años sesenta. A pesar de que la desechabilidad incontrarrestable de los productos pop pudiese anular la trascendencia de una música, corren paralelas la calidad la aceptación de la manifestación estética dentro de un registro y producción de manufacturas por un corto trecho. Esto, por lo menos en lo que corresponde al mero hecho de colocar la obra a disposición del público, lo único que realmente puede aportar una industria cultural tan vasta e incua con la de la música popular.

Dicho de otro modo, se permite la experimentación, el radicalismo, porque éstos – desde los ojos de la industria- son moda y producirán artículos de lucro en grandes cantidades. Esta es la única razón por la que en un momento determinado del devenir del rock, una música con grandes aspiraciones pudo caber dentro del estrecho marco

epistemológico de una industria con mezquinas, no obstante válidas, motivaciones. Una auténtica y afortunada correlación de tiempos históricos y densidad cultural en alto grado.

Desde fines de 1965, surgen en Inglaterra proyectos musicales que confluirán en el período más álgido de la contracultura psicodélica que va entre mediados de 1966 hasta fines de 1968. Una contracultura, que por definición y fortuna, carece de cánones encadenantes y de pretensiones culturales unívocas, y pervive gracias a la espontánea insustancia en que se apoya. No son cenáculos los que dan vida a estos artistas novedosos, sino la individual mirada del mundo sin velámenes ni ideologismos prefigurados. Surgen y expresan sus ideas de forma independiente, responden a un entorno –que ellos mismo ayudan a crear- que les ofrece una coyuntura particular que llama y aprueba lo inusitado, lo rupturista. Esto es lo que hermana a las bandas más significativas de ese momento. Es la psicodelia llevada al mundo del rock, pero interpretada absolutamente desde la sensibilidad del artista y no de un contexto que presiona al esnobismo homogéneo. Todos las agrupaciones que se dan cita en este capítulo representan el estadio más avanzado, cultural, social y estéticamente, al que puede aspirar el rock como música nacida en un contexto y elevada a la intemporalidad. El rostro más fascinante de la música popular de los últimos cuarenta años.

El Flautista en la Puerta del Amanecer: Syd Barret, Pink Floyd y la Experiencia Psicodélica Absoluta

“Quiero contarte una historia, acerca de un pequeño hombre si pudiese. Un gnomo de nombre Grimble Gromble, un pequeño gnomo que permanece en su casa, comiendo, durmiendo, bebiendo su vino. Él viste una túnica escarlata; un capuchón verdeazul, que le queda muy bien. Tiene grandes aventuras, en medio de la hierba, aire fresco a la postre, bebiendo vino, comiendo y aguardando su tiempo; y entonces un buen día, ¡hurra! una nueva manera para que el gnomo diga, oh mí...” *The Gnome*- Pink Floyd 1967

Una parte no menor de la presa especializada de música rock, ciertamente no la mejor, ha escrito o más bien sellado sobre piedra la mención para la banda inglesa Pink Floyd como la banda de “rock espacial”. A pesar de que en alguna remota época, el concepto detrás del nombre Pink Floyd tuvo que ver con algo más que millones de discos vendidos, música predeciblemente aburrida y mastodónticos y seniles conciertos, no es precisamente gracias a quienes heredaron la banda después su fugaz y cegador brillo a mediados de los años sesenta. Toda apreciación estética es digna de cuestionamiento, de una nueva versión, pero como bien afirma Umberto Eco de diversas interpretaciones muy pocas o más bien una sola es la verdadera, por lo menos la menos disparatada. Como todo artista envuelto en el bollo del éxito a destajo, las sobrevaloraciones insustentadas y el desconocimiento de la obra, su contexto y su evolución, Pink Floyd merece una revisión diferente, no la única, pero sumamente legítima. Este capítulo, estará centrado en al figura más importante de la primera época de Pink Floyd, quien llevó al grupo hasta experiencias sonoras extremas y poco después se desvaneció amén de su ilimitada avidez por el “límite como finalidad”; nos referimos a Roger “Syd” Barret.

Los inicios de quizá el músico más descollante que ha dado el rock alucinógeno datan de 1964, fecha en que Barret proveniente de la ciudad de Cambridge, donde Syd compartió su escuela secundaria con Roger Waters, quien no obstante ser dos años mayor que Barret se hizo un gran amigo del introvertido guitarrista, ya que ambos profesaban un gran amor por el R&B y deseaban formar una banda en el corto plazo. El primer mánager, Peter Jenner, de Pink Floyd dice “Syd era la única persona que yo recuerde que le agradaba a Roger y a quien le buscaba”⁷⁴

⁷⁴ Nicolas Schaffner “A Saucerfull Of Secrets”

Barret había aprendido a tocar la guitarra a los quince años, pero antes ya manejaba el ukelele con bastante habilidad. Por entonces, Barret terminó sus estudios de enseñanza secundaria y se mudó a Londres junto con su amigo, también guitarrista David Gilmour. En la capital, Syd ingresó a la escuela de Artes de Camberwell con el fin de estudiar pintura; al mismo tiempo formó su primera banda “The Mottoes”, un conjunto de R&B que además interpretaba canciones de los Shadows. Waters también se hallaba en Londres estudiando arquitectura en la Escuela Politécnica Regent Street de esta ciudad; en este establecimiento conoció a otros dos estudiantes de arquitectura, Nick Mason y Richard Wright, quienes tocaban la batería y el órgano Hammond, respectivamente. “Roger me había dicho que cuando fuera a la London Art School formaríamos un grupo. Y así me hice miembro de los Abdabs. Tuve que comprarme otra guitarra porque Roger tocaba el bajo, un Rickembaker, y nosotros no queríamos un grupo con dos bajistas, yo tocaba la guitarra líder y después de varios nombres decidimos llamarnos Pink Floyd”.⁷⁵

Los “Abdabs”, formado por Waters, Wright y Mason a mediados de 1965, recibieron prontamente a Syd Barret como nuevo integrante. Como una de tantas bandas de rythm & blues, Barret sugirió a Waters cambiar el nombre del grupo por el de Blues Anonymous”, con el que deambularon por recitales de colegios y escuelas técnicas donde tocaba material de a pedido de una casi siempre borracha concurrencia. Poco después, Barret siente que el grupo no tiene el nombre adecuado y propone el de “Pink Floyd Sound”, una mezcla extraída de dos desconocidos bluesman norteamericanos, Pink Anderson y Floyd Council. Para fines de 1965, el grupo estrenando un flamante nombre, no puede salir del circuito de bailes de colegio y recitales en desaconsejables clubes con una audiencia más propensa a buscar reyertas que a escuchar el surgimiento de un nuevo grupo. La mala fortuna del conjunto es endosada al joven Ken Chapman, quien operaba como representante del grupo y quien no pudo conseguir ni mejores lugares en donde tocar ni menos aún contrato de grabación. Las cosas no marchan bien, ya que Waters y los demás estudiantes del politécnico analizan seriamente la posibilidad de abandonar la música y dedicarse por completo a su carrera.

A comienzos de 1966, un tipo llamado Peter Jenner se ofrece para colocar a la banda en clubes de mayor categoría y negociar un contrato con algún sello; hasta este momento el grupo sólo toca R&B e interpola esporádicamente composiciones de SYd Barret, como “Golden Hair” compuesta a los dieciséis años y que se basaba en el poema “Chamber Music” del escritor irlandés James Joyce. Los Pink Floyd a secas, acortando su

⁷⁵ “Shine on You Crazy Diamond”

nombre por consejo de Jenner, suben el 30 de enero de 1966 al escenario del Marquee Cub, un honor indudable para cualquier grupo que se iniciase en el ámbito del R&B. En febrero, Pink Floyd entra a los estudios Thompsom Private para grabar dos temas, sin fines promocionales; el primero es "I'm a King Bee" un típico estándar de R&B, en que Barret ejecuta la armónica; el otro, una composición de Syd Barret, "Lucy Leave", un rabioso y monótono tema de tipo R&B, sin muchos méritos pero que la banda cuidaría como talismán hasta su destape pocos meses después.

¿Cuál fue la motivación que llevó a Barret a cambiar la dirección del grupo hacia una música más visionaria y atrevida?. "Sentía que nos empantanábamos con todo ese viejo material de blues y rock & roll tipo Chuck Berry; así que le comenté a los demás que si no les parecía interesante improvisar un poco más con aquellas canciones, dándoles la vuelta a los arreglos, improvisando, no sé, lo que saliese arriba del escenario".⁷⁶ Los Pink Floyd son invitados a participar en el primer happening o evento "psicodélico" inglés, emulación de los Acid Test que se realizaban en la costa oeste norteamericana, llamados "Spontaneous Underground". Estos peculiares montajes artísticos fueron convocados por el primer periódico dedicado a la cultura marginal que florecía entonces: Oz, creado por el periodista Richard Neville. Los Floyd animan las dos primeras versiones de estos encuentros, efectuados en el club Roudhouse, un desusado taller del ferrocarril urbano, acondicionado para recibir las actuaciones de los músicos más promisorios del ambiente. En una de estas apariciones, la del 13 de marzo de 1966, el grupo muestra al público su primer gran paso hacia la vanguardia; ejecutando versiones "electrónicas" de temas de Chuck Berry, con improvisaciones aleatorias en órgano y guitarra, Pink Floyd deslumbra a su auditorio granjeándose la subterránea fama de la agrupación favorita de la corriente "alternativa" de la música inglesa. Dos diseñadores gráficos norteamericanos se fijan en el notable espectáculo del grupo: Joel y Toni Brown quienes tenían experiencias en shows de luces estroboscópicas, humo y dispositivos de colores, ya que algo de esto se aplicaba en los Estados Unidos en las congregaciones psicodélicas de San Francisco.

Después de conversar con Barret, quien consiente con excitación la idea, los diseñadores comienzan a proyectar diapositivas diluidas en químicos, lo que daba como reflejo informes y alocadas imágenes sin similitud alguna a acontecimientos mundanos. Los hermanos Brown conciben, además, un show de luces y humos, el que tenía un costo de 200 libras por noche. Para una banda que ni siquiera tenía un disco sencillo, era un lujo difícil de sobrellevar, pero la reputación creciente de Barret y sus camaradas les abre

⁷⁶ Syd Barret en entrevista con Richard Neville, periodista de la revista underground británica Oz

las puertas como números puestos en todos los conciertos del underground psicodélico. Por cierto, Peter Jenner junto al empresario Andrew King crean la firma “Blackhill Enterprises”, de la que son socios todos los miembros del colectivo Floyd y permitirá, a su vez, financiar las onerosas *performances*. El 15 de octubre de 1966, Pink Floyd explota como una Súpernova; los Brown estrena su nueva variedad pirotécnica durante la inauguración de la revista más importante de la cultura de las catacumbas de toda Europa: *International Times*. Ante dos mil personas, Pink Floyd mostró un repertorio de lucres líquidas más nuevas canciones que Barret había compuesto basado hondamente en las visiones psicotrópicas y en el estudio de las músicas aleatorias de la escuela de John Cage y de *free-jazz*, particularmente artistas como John Coltrane, Sun-Ra u Ornette Coleman, de los cuales aplico varios cánones o más bien la ausencia de éstos.

“Tenía conciencia de una experiencia absoluta, que permitiese por medio de la música abrazar un estadio superior de conciencia, en el cual todo el orden imperante en la realidad cotidiana no contenía sentido alguno: Para mí la psicodelia, consistía en la revelación de un nuevo mundo hipersensible”, explicaba Syd Barret por entonces. A pesar de que aún la banda no puede comprimir tosa su asombrosa y extrema actuación en un elepé, agregan al joven ingeniero Joe Gannon a su equipo de iluminación, quien crea nuevas dispositivos presentadas en un concierto efectuado en un Colegio de la localidad Canterbury. El primer tema emblema y metáfora de toda la motivación psicodélica de Syd Barret se llamó apropiadamente “Interstellar Overdrive”, un auténtico viaje al fondo de un estado de máxima alucinación estelar. “Yo estaba tratando de decirle acerca de una canción de Arthur Lee, de Love, que no podía recordar el título, así que le tarareé el riff principal. Syd tomó su guitarra, siguiendo lo que yo estaba tarareando y salió a trabajar en el patrón de acordes que más tarde se convirtió en ‘Interstellar Overdrive’”, recuerda Peter Jenner.⁷⁷ La canción instrumental sólo tenía un riff inicial y al término del tema, el cual podía oscilaba su duración según la intención del grupo y se estructuraba como un desafío experimental para todos los músicos de la banda.

Uno de los más entusiastas personajes del rock psicodélico inglés, el empresario-productor estadounidense Joe Boyd, abrió el 23 y 24 de diciembre el club que se transformaría en la fe de bautismo de todas las grandes bandas de la época: el *UFO*. Arrendando un salón de baile en la zona de Tottenham Court Road. Desde luego, Pink Floyd se convirtió en el plato fuerte del UFO, ganando quince libras semanales sólo por actuar los días viernes de cada semana. “Inicialmente, nunca vi a Pink Floyd como un acto

⁷⁷ “A Saucerful of Secrets”

particular. Los vi como parte de movimiento avant-garde que estaba apareciendo en Londres”, comenta Barry Miles, fundador de *International Times*. Comenzando 1967, el año de la explosión y desintegración de Syd Barret como la figura más fascinante y misteriosa del universo pop británico, el cineasta Peter Whitehead registra una presentación del grupo en el UFO, la cual será parte del documental “Tonight, Let’s Make Love in London”, que retrata el boyante movimiento del “Swinging London”, expresado en músicos, moda, y artes plásticas en general. La banda sonora del filme contiene los dos primeros temas publicados oficialmente por el grupo, “Interstellar Overdrive” y “Nick’s Boogie”, dos agudas divagaciones experimentales empapadas del rostro más acérrimo del vuelo lisérgico; ambas canciones cubren más de la mitad del disco ya que suman 28 minutos y pico de presentación. El sello EMI firma un contrato con la banda, pagado la inédita cifra para una banda novata de 5.000 libras canceladas por adelantado. Con este fortísimo espaldarazo, Pink Floyd ingresa a los estudios de grabación Chelsea Sound Techniques, donde registran bajo la producción de su ya mentor Joe Boyd y el ingeniero asistente John Wood las canciones “Arnold Layne”, “Let’s Roll To Another One” e “Interstellar Overdrive. Boyd explica: “Syd era un placer. Era absolutamente fino para trabajar, un poco ido pero no demasiado, era muy agudo y divertido, y realmente la fuente de todo el material de la banda y una especie de centro neurálgico del grupo. Roger era, en cambio, un suerte de ancla a tierra firme, quien organizaba los pensamientos del grupo, de un modo; pero Syd era la chispa. Ellos eran muy consistentes por ese tiempo, desde la primera vez que los conocí cuando hicieron ‘Interstellar Overdrive’”.⁷⁸

El diez de marzo se publica el primer sencillo de Pink Floyd, “Arnold Layne”/“Candy and the Currant Band”. Ambas composiciones pertenecían a Syd Barret y demostraba el potencial aguardado por todo el mundo de la música rock. El delirante genio del grupo, demostraba un control melódico soberbio en las dos canciones, siendo capaz de matizar una canción con excelente y potentes estribillo y estrofas sin descuidar el lado más ácido de su estilo. El trabajo instrumental del conjunto es también notable; Barret experimenta con la guitarra sin limitarse al uso de feedback, sino que explora una infinidad de sonoridades crípticas y expansivas con el instrumento; un efectivo trabajo de la base rítmica y el distintivo sonido de teclados ejecutado con solidez por Rick Wright. El reverso del single mantiene la gracilidad de Arnold Layne, pero con un tono más turbio y embotado; “Candy and the Currant Band” es la versión definitiva de “Let’s Roll Another One”, siendo cambiado su nombre por petición del sello EMI por las obvias referencias al

⁷⁸ Rough Guide To Music

concumo de marihuana. *“¡Oh! Dios, una chica sentada en el sol; ve a comprar caramelos y grosellas, me gusta verte correr así. Oh no me hables, por favor sólo haz el amor conmigo, sabes que me siento frágil. Es verdad, el sol brilla muy fuerte; eres tú a quien voy a amar esta noche. El helado sabe bien esta tarde, sabe bien si lo comes pronto”*. La cara A asciende al puesto 25 de las listas y de aquí al 22, pero su empinamiento se detiene abruptamente; la BBC prohibió la canción por las letras alusivas a un travesti que roba ropa de mujeres desde los tenderos de sus casas. “Arnold Layne es un tipo que se pone ropa de mujer, mucha gente lo hace, vamos a encarar la realidad”, comentó Barret acerca de la decisión de la severa compañía de comunicaciones.⁷⁹ El primer sencillo del grupo ameritó la filmación de un clip televisivo como soporte para la promoción; para evitar suspicacias de todo tipo, la banda aparecía jugando en un parque y cada uno portando una máscara, en algo absolutamente incoherente e ingenuo, por lo menos a simple vista.

Como era de esperarse, la banda es invitada con gran boato a integrar la nómina de artistas que tocarán en el festival “14 Hours Technicolor Dream” organizado por el International Times con gran producción. El espectáculo incluirá intervenciones plásticas, actos de acrobacias y toda una amplia gama de excéntricos números. Esta fiesta conmemorativa del “Swinging London” inglés, se lleva a cabo el 28 de abril de 1967 en el teatro Alexander Palace de Londres, con casi veinte bandas presentando sus sugerentes repertorios, entre las que se encuentra Pink Floyd. Así recuerda Colin Turner, periodista de *New Musical Express* y co-propietario del UFO, la actuación de Pink Floyd quien subieron al escenario alrededor de las cuatro de la mañana del 29 de abril. “La atmósfera era eléctrica. Los Floyd tocaron como dioses, sintiendo que esta era una ocasión especial. Había una extraordinaria conexión entre la banda y la audiencia, era como si repentinamente ellos se hubieran dado cuenta que se habían hecho grandes músicos pero querían seguir haciendo lo que habían hecho, sabiendo que en ese punto no había marcha atrás... Entonces ocurrió la magia, la guitarra de Syd comenzó a reflejar las luces. Syd se dio cuenta de esto y con ojos de fuego, hizo sonar su guitarra más duro, más duro, más alto, más alto, mientras reflejaba la luz hacia la audiencia y a todos lo que fuimos lo suficientemente afortunados de estar allí, seguidores de Pink Floyd por el resto de la vida”.⁸⁰

Las grabaciones no se detienen, Barret pasa por su mejor momento coordinando espléndidamente con los productores e ingenieros el material que se grabará, y

⁷⁹ “Lost in The Woods: Syd Barret and Pink Floyd” por Julian Palacios

⁸⁰ “Lost In The Woods: Syd Barret and Pink Floyd”

dirigiendo con gran carisma a sus compañeros que también se hallan muy inspirados por el explosivo reconocimiento para la agrupación. El sello EMI les exige cambiar de productor y usar uno propio de la empresa, porque Boyd trabajaba independientemente de lo que propusiese el sello. Barret se entendió muy bien con el productor de "Arnold Layne" e insiste en grabar el próximo disco sencillo en el estudio Sound Techniques, propiedad de Boyd. "Fue muy gratificante para mí cuando la banda volvió al Sound Techniques y usaron mi ingeniero para conseguir el sonido que deseaban para 'See Emily Play'", recuerda Joe Boyd. Esta canción es parte del segundo sencillo del grupo, lanzado el 26 de junio de 1967; llamada primariamente "Games for May", fue ideada según Barret cuando "estaba durmiendo en un bosque después de una presentación cuando vi a una niña que venía por entre los árboles, gritando y bailando, esa es Emily".⁸¹

La nueva canción de Pink Floyd, expresa cabalmente la percepción musical de Barret. La transposición de realidades, casi esquizofrénica, en que se cita toda una imaginaria repleta de visiones inducidas por el LSD, o las predilecciones conscientes del músico. A nivel estético, "See Emily Play" demuestra como en sólo tres minutos Barret es capaz de condensar oscuridad, infatigabilidad, peripecias bajo el manto de las alucinaciones; Pink Floyd es una fuente llena de multicolores, asombrosos y amenazantes secretos. *"Emily intenta pero no puede comprender, ah oh, ella acostumbra pedir prestado los sueños de alguien hasta mañana, este no es el día, lo intentaremos de otra manera; tú pierdes la cabeza y juegas libremente, ve a Emily jugar. Pronto, detrás de la oscuridad Emily llora, ah oh, contemplando entre medio del bosque entristecida, apenas un sonido hasta mañana; este no es el día, lo intentaremos de otra manera, pierdes la cabeza y juegas libremente, ve a Emily jugar..."*.

El nuevo sencillo asciende al número cinco de las listas, convirtiéndose en el mayor éxito radial de la banda por los próximos doce años, hasta la edición del álbum "The Wall". El grupo es invitado a participar en los programas televisivos más connotados en el rubro musical, "Top of The Pops". Después de dos actuaciones, Barret rechaza una tercera aduciendo que si John Lennon no asistía él tampoco lo haría. Cuestiones de egomanía. Desde abril de 1967, el grupo trabaja en su primer disco, el cual sería reconocido como uno de los mejores exponentes del "movimiento psicodélico", sino una de las fantasías musicales más lúcidas alguna vez grabadas en un disco de música rock. Punto cúlmine de la labor barroca y experimental de la música psicodélica, el cinco de agosto de 1967 se publica "The Piper At The Gates Of Dawn".

⁸¹ "Crazy Diamond": Syd Barret & The Dawn Of Pink Floyd por Mike Watkinson

La obra se graba en los estudios Abbey Road de Londres, al mismo tiempo que los Beatles acucian detalles de su "Sgt' Pepper's Lonely Hearts Club Band", en la cabina uno de los estudios más sofisticados de toda Inglaterra. Esta sincronía da pie al comedillo periodístico quienes hablan de una suerte de "espionaje industrial", incentivados por el representante de Pink Floyd Peter Jenner, ya que declara "sé que nos están robando las ideas; es obvio que se pasean frente a la puerta de nuestro estudio y escuchan lo que hacemos. Yo hago lo mismo con ellos, pero por mera curiosidad". Todo esto no son más que cabriolas publicitarias sin fundamento, ya que ambos discos demostrarán no poder ser más dispares el uno con del otro. Sin embargo, John Lennon en conversación con los periodistas apostados en el rellano de Abbey Road, reconocía que en el estudio contiguo al suyo se estaba preparando "algo tremendamente extraño y sorprendente, ya ustedes sabrán".

El antiguo colaborador, e ingeniero de sonido, de George Martin en la grabación de los álbumes de los Beatles hasta "Rubber Soul", Norman "Huracán" Smith es encomendado en la labor de productor por el sello y así entabla una rica relación creativa con la banda, como lo señala el baterista Nick Mason. "La gente con la que trabajamos tenía un percepción muy amplia de las cosas; les explicábamos que era lo que queríamos y ellos nos decían, podría ser algo como esto y aquello. Eran muy creativos y sin tomar más que cerveza".⁸² El álbum eleva a Syd Barret como uno de los prodigios musicales de su época, asumiendo el contro absoluto del grupo, tanto en la dirección musical como en la composición de las canciones, siendo responsable de diez de los once temas incluidos. El tratamiento temático de las canciones es menos irreverente que en canciones como "Arnold Layne" y más onírico y arrebolado como "See Emiliy Play".

La pieza conserva toda una impregnación mitológica, alusiva a la literatura fantástica de J.R.R Tolkien o Kennet Grahame, con animales siameses, individuos andróginos, duendes y toos tipo de personajes extraídos de historias formidables y bucólicas. De un libro de Grahame, "The Wind and The Willows", clásico de la literatura infantil, Barret toma el nombre del primer disco de su vida. Sin embargo, hay espacio a incongruentes relatos dignos de una naufragada mente bajo el influjo de las alucinaciones, como "Astronomy Domine" canción que abre el disco, con unos raros sonidos de radio, asemejando contactos extraterrenos, dentro de una estructura divagatoria, donde resaltan los despampanantes solos de guitarra de Barret y la percusión de Mason. El álbum mezcla el extravío lisérgico de "Interstellar Overdrive", aquí enlistada,

⁸² Nicolas Schaffner. "A Saucerful of Secrets": The Pink Floyd Odyssey

“Pow R. Toc H.”, amalgama de jazz, vocalizaciones enfermizas y siniestros acordes de guitarra, y “Astronomy Domine”.

Asimismo, se es consecuente a la melodía como en “Flaming”, “Lucifer Sam” o “Matilda Mother”, todas éstas son indescriptibles alquimias sesnoriales traducidas a música, por medio de la agregación de un espacio de conciencia alterada que sólo cabe en la mente de un extrañado como el líder de Pink Floyd. Por lo mismo, “The Piper At The Gates Of Dawn” parece convivir con esa locura dosificada, aprovechada por lo verosímil hasta las últimas consecuencias. Este equilibrio en el medio del vacío no perduraría por mucho tiempo. Posterior a la publicación del elepé, Syd Barret evidencia problemas de consistencia y concentración en varios shows programados por la banda; ya sea no cantando o doblando las voces, dejando intempestivamente de tocar el instrumento o simplemente permaneciendo en silencio por un determinado tiempo. La intempestuosa relación con la drogas que Barret habís sostenido durante los últimos tres años, consumía al menos una dosis de LSD al día, estaban jugándoles finalmente una mala pasada; Barret tenía problemas psicológicos arrastrados de una personalidad obsesiva, insegura y profundamente atormentada; tomar ácido de la forma indiscriminada como él lo hizo, fue colocar todos los fantasmas del músico a flor de piel, al alcance de la mano día día. A lo largo de la primera gira norteamericana de Pink Floyd, efectuada en octubre de 1967, como acto de soporte de la Jimi Hendrix Experience, Syd se comportó impredecible y erráticamente sólo abocándose a probar nuevas variedades de ácido que le eran ofeecidas por los *dealers* más oscuros del *underground* estadounidense

Durante los recitales fechados en distintas ciudades de esl país del norte, Barret podía comenzar tocando con absoluta claridad , pero al cabo de algunos minutos entraba en verdaderos bloqueos mentales que le impedían continuar o, más patológicamente, dejaba resonando su guitarra en un solo acorde durante varios minutos. “En una de las últimas presentaciones de Syd Barret con Pink Floyd, los otros miembros del grupo salieron el escenario dejando a Syd para que terminara su peinado; Syd usaba un estilo muy complicado que en ese momento no podía ajustar, por lo que en el último minuto, tomó un frasco de fijador Mandrax y comenzó a pulverizar las pastillas y las mezcló con el contenido de una jarra de Brylcreem para vacia completamente esa mezcla en su cabeza. Acto seguido, tomó su guitarra y salió al escenario. Bajo el calor de las luces del show la mezcla comenzó a escurrirse por la cara de Barret dando la impresión de que se

estuviese derritiendo; no cuesta imaginar y comprender que sus compañeros no pudieran concentrarse en lo que estaban tocando”.⁸³

De vuelta en el Reino Unido, lo problema se agravan y entre Peter Jenner y el sello deciden convocar aun reemplazante para las actuaciones en vivo que Barret no pueda cumplir. El amigo de Syd desde los tiempos de Cambridge, David Gilmour entra al grupo con aquella finalidad pero la estrategia no da buenos resultados: Syd Barret es absolutamente incapaz de subirse a un escenario y tocar con decentemente.. Enseguida, convencen a Barret de permanecer sólo como compositor del grupo, lo que se trunca por las propia inoperancia del músico. Hasta marzo de 1968, Barret entregó tres nuevas canciones al sello, “Scream Last Thy Scream”, “Vegetable Man” y Jug Band Blues”, siendo las dos primeras rechazadas por sus inconsistencia claro reflejo de la insanidad mental por la que pasaba el “muso de la psicodelia”. Richard Wright recuerda el quiebre psicológico del principal compositor de Pink Floyd. “Syd compuso en mi casa ‘Vegetable Man’. Llegó un día, se instaló con su guitarra y empezó a describir la ropa con la que andaba, dando acordes repetitivos y lunáticos con el instrumento. Era la declaración de un estado de desequilibrio severo”.⁸⁴

En junio de 1968, se publica “A Saucerful of Secrets”, segundo disco de Pink floyd ya sin Syd Barret en su formación. No obstante, aún aparece una canción atribuida al “diamante loco” de Pink Floyd, “Jug Band Blues”, en la cual Barret invitó a la banda del Ejército de Salvación y les dijo “toquen lo que gusten”. Además, Syd colaboró en cerca de la mitad de las canciones, ya sea en coros o guitarra y ciertamente composiciones como “Corporal Clegg”, “Remember a Day” o “See-Saw”, son reminiscencias del esquizoide músico, conservando toda la sinuosidad mágica e infecciosa de las canciones de Barret. *“Es horriblemente considerado de tu parte pensar en mí aquí; y me siento obligado por ti a dejar en calor que no estory aquí”*.⁸⁵

Mientras la banda, liderada ahora por Waters, prefigura su nuevo estilo en canciones como “A Saucerful of Secrets”; largas y repetitivas suites apoyadas en melodías tipo beatle y con una lánguida sección rítmica de progresión wagneriana. La música de Pink Floyd no recupero jamás la fresca inventiva y el sentido experimental pretendido por Syd Barret. Sí fue un mérito continuar con un grupo después del abandono de su líder y aún ganar más fama y dinero, pero Pink Floyd, el de los excesos aburridos y pomposos de “Atom Heart Mother”, del rock espacial descafeinado y para las “dueñas de

⁸³ Mark Watkinson: “Crazy Diamond and The Pink Floyd Dawn”

⁸⁴ Nicolas Shaffner: “A Saucerful of Secrets”

casa” de “Dark Side of the Moon”, y el de los horrendos sintetizadores de “Wish you Were Here”, fue una máquina de incombustible colesterol sonoro, una parafernalia inútil que denuestra todo lo verdadero que puede haber en el rock, y en caso alguno una banda psicodélica, en el sentido estricto de la palabra.

La Sonrisa del Atolondrado: la Carrera Solista de Syd Barret

"Cuando me levanté esta mañana y tú no estabas allí para jugar, entonces yo deseaba estar contigo, cuando me mostraste tus ojos, murmurando amor hacia el cielo; entonces deseé estar contigo, me siento solo e irreal por dentro; y tú forma de besar siempre será muy especial para mí". *Late Night Syd Barret 1969*

El alejamiento de Syd Barret de Pink Floyd, dadas las patéticas condiciones en que sucedió, presagiaban no sólo un retiro definitivo de la música sino de la vida activa y la postración en alguna instrucción de salud mental por un cierto tiempo. Las noticias sobre Barret en el resto de 1968, hablaban de posibles sesiones de grabación junto a Peter Jenner, en las que Barret mostraría nuevo material; estos encuentros no llegaron a buen puerto pues Syd no se encontraba en las condiciones mentales adecuadas para asumir cualquier tipo de proyecto que implicase concentración, dedicación y disciplina. Sólo se registraron no más de cuatro canciones dispersas, las cuales fueron archivadas sin una fecha de uso precisa. Circularon algunos rumores acerca de destrozos de equipo técnico, pero nada fue confirmado por el sello EMI, que resolvió unilateralmente desvincularse del artista. Por aquel tiempo, Barret hizo llegar sus tronchadas grabaciones, en formato de demo, a Joe Boyd su primer productor oficial. “Una de las grandes pérdidas de mi colección fue una cinta que Syd me dio con seis u ocho canciones que él no había grabado. Yo estaba grabando una banda llamada Purple Gang y estábamos revisando el material, cuando Syd llegó y me dio la cinta. Eran fantásticas canciones, pero muy diferentes a lo que saldría en su primer disco. Melódicas, fuertes melodías, buenas canciones”.⁸⁶

Pasado ya casi un año de las últimas noticias acerca del paradero de Syd Barret, en marzo de 1969 el mismo músico llamó a la EMI si existía alguna posibilidad de entrar a los estudios a grabar nuevo material. El sello no desestimó la propuesta ya que aún

⁸⁵ Letra de Jug Band Blues

recordaban la calidad demostrada por Syd en sus mejores tiempos. El productor Malcolm Jones fue comisionado para que planificara la grabación del ex integrante de Pink Floyd. “En esa época Syd parecía estar bastante lúcido y estable, en contraste con los rumores circulantes en ese momento. Syd me explicó que tenía una gran cantidad de material nuevo y que deseaba rescatar parte del trabajo realizado en las sesiones de Peter Jenner, todo esto sonaba demasiado bueno para ser verdad”.⁸⁷ El siguiente paso de Jones y la EMI fue escoger al productor más idóneo, en cuanto acomodase a Barret y le permitiese al sello controlar las sesiones en vista de un posible exabrupto. La primera opción la tuvo Norman Smith quien la desechó por hallarse al mismo tiempo en otro proyecto con Pink Floyd; tampoco Peter Jenner quiso participar de la iniciativa emprendida por su otrora pupilo. Jones, un tanto ofuscado por las negativas, le preguntó a Barret con cuál productor le gustaría trabajar; aquél contestó “hazlo tú mismo”.

Las sesiones se iniciaron el diez de abril de 1969 en el estudio número tres de la EMI, con Barret y Jones trabajando en excelente forma. El desequilibrado músico estaba de buen humor, por lo que la grabación de nuevos temas más la refacción del registro con Peter Jenner. “La mayoría de las pistas fueron grabadas solamente con Syd y su guitarra, contrario a la técnica usual de grabar las bases y añadir voces después. Todas las tomas se hacían en menos de veinte minutos. Syd estaba muy cuerdo y feliz y esta era su primera sesión con canciones nuevas”.⁸⁸ En los primeros días de grabación, se registraron “No Good Trying”, “Opel” y “Clowns and Jugglers”. Durante los dos siguientes meses, Barret y Jones siguieron trabajando con gran entusiasmo y creatividad ya fuese en nuevas canciones como distintos arreglos para lo que habían grabado.

En mayo de 1969, el ritmo de grabación se pausó debido al mal estado de salud de Jones y al agotamiento del repertorio de Barret, quien intentó salvar una composición desechada meses atrás llamada “Rhamadan”, un desenfocado e inconsistente instrumental con aires del medio oriente repleto de congas, a los cuales Syd deseaba añadir ruidos aleatorios de varios tipos de motores de autos. A petición de Barret, quien quería invitar a unos amigos suyos a tocar en estas sempiternas sesiones, que no tenían aún norte alguno aparte de poner en funcionamiento la capacidad pensante de Syd Barret, se trasladaron a Abbey Road. Durante estas jornadas, David Gilmour preguntó a Jones acerca de cómo había evolucionado el trabajo emprendido con el impredecible Syd; aunque no mostró ningún interés en intervenir en el proyecto, Jones notaba cierta

⁸⁶ Entrevista con el periodista Richie Unterberger

⁸⁷ Malcolm Jones en “Lost in The Woods: Syd Barret and Pink Floyd”

preocupación por el futuro artístico de su amigo de infancia. Durante el resto de mayo, productor y músico se abocaron a copiar las cintas originales de cuatro canales otra de ocho canales para de este modo permitir mayor cantidad de sobregrabaciones.

A partir de junio, Barret comienza el proceso de sobregrabación –o sea la añadidura de nuevos elementos instrumentales, vocales o efectos de consola a los demos acabados-. Los músicos escogidos como banda grupo de sesión fueron nada menos que los Soft Machine (de quienes se hablará en las páginas venideras), adquiriendo canciones como “No Good Trying” o “Clowns and Jugglers”, bautizada poco después como “Octopus”, un fondo experimental gracias, también, a los tiempos erráticos con que manejaba Barret sus composiciones. A fines de mes, David Gilmour se apersona en el estudio, encomendado por el sello para apurar la culminación de algo que pudiese ser editado a la brevedad. “Dave había tomado casual interés durante la mayoría de las últimas sesiones. Fue un solo pequeño paso más sugerir que él y Roger Waters debían producir algunas pistas también”, comenta Malcolm Jones⁸⁹.

En términos generales, el trabajo de Waters y Gilmour se circunscribió a seleccionar de las diversas tomas para los temas grabados bajo la asesoría de Barret, el material que ellos considerasen más apto para construir un álbum. Sólo se grabaron un par de canciones más de relleno, con Syd acompañado sólo por una guitarra acústica. Jones se sintió con propiedad un tanto menoscabado por la manera con que Waters y Gilmour intervinieron el trabajo que aquél realizaba con bastante fluidez con Barret; sobre todo porque en la selección definitiva se omitieron canciones que, años después, pareciese inconcebible haber rechazado como “Opel”, una desarticulada y oscura canción relativa a un estado de desolación interna. Con el título de “The Madcap Laughs”, el primer álbum de Syd Barret es lanzado en enero de 1970, con una carátula en que Barret aparece acucillado en su departamento con la imagen de una joven desnuda caminando hacia la puerta de entrada. El elepé es precedido por un disco sencillo con las canciones “Octopus” y “Golden Hair” como anverso y reverso. Por primera vez, en los últimos tres años, la prensa musical vuelve a hablar de Syd Barret con referencia absoluta a su renacimiento artístico. Se programa un concierto para el 24 de febrero en el programa radial “Top Gear”, conducido por el *diskjockey* John Peel.⁹⁰

⁸⁸ “The Making of The Madcap Laughs” por Malcolm Jones

⁸⁹ The Making of Madcap Laughs

⁹⁰ John Peel fue una figura emblemática del underground británico ya que fue conductor del programa radial “Perfumed Garden”, realizado día a día desde el río Támesis, por el cual difundía el trabajo de los músicos más vanguardistas y desconocidos de la escena musical psicodélica.

El primer disco de Syd Barret después de “Piper At The Gates...”, es una obra meritoria, con momentos soberbios dignos del artista que Barret fue. Su sentido surrealista dio paso, claro está, al relato de la soledad y deterioro mental en el que se siente amurallado. Muchas letras del disco, “Wouldn’t You Miss Me” o “Terrapin” describen la alienación de un hombre que no puede acomodarse a la realidad cotidiana. La desolación, la pérdida de afectos son tamizadas por el serpenteante y perturbado talento melódico de Syd Barret, lleno de tiempos muertos y lagunas expresivas del apagamiento de un talento único; los momentos más fuertes del álbum corresponden a canciones como “Octopus”, “No Good Trying”, “Late Night”, “No Man’s Land” o “Golden Hair”, en las que florece una infecciosa instrumentación, con rotundas melodías y un gran trabajo de guitarras por parte de Barret. Por el contrario, un parte del material acústico insertado en el álbum no sobrepasa un estándar mínimo de calidad, por la chapucería e imprevisión del mismo, desmereciendo la recuperación musical demostrada en los mejores instantes de la pieza.

Nada podía ir mejor. Syd Barret no descansa y en compañía de David Gilmour vuelve a Abbey Road, con el propósito de preparar un nuevo disco para el segundo semestre de 1970, partiendo con el remanente de las sesiones del frenético “Madcap...”. Aparte de la colaboración de Gilmour como productor, Richard Wright interviene asistiendo a Syd en los arreglos de sus composiciones. “Mientras Madcap fue dolorosamente grabado de una sola pieza, este segundo álbum resultó de periódicos arranques de actividad”.⁹¹ En noviembre de 1970, se publica “Barret”. Segundo y último disco de Syd Barret, es una obra más cohesionada y menos dispersa que su predecesor, pero por lo mismo más manipulado y menos libre. El álbum, con la portada diseñada por el músico mostrando un insectario, es grabado con un sonido transversal que lo pone un poco por encima, sólo en el papel, del más descuidado “Madcap Laughs”. Destacan canciones como “Baby Lemonade”, “Gigolo Aunt”, “Dominoes”, y “Wined and Dined”, inconfundibles botones del cada vez más espectral sonido del músico. “Principalmente teníamos el caso donde yo le decía: ‘Bien, ¿qué tienes ahora Syd? Él buscaría y eventualmente sacaría algo?’”.⁹²

En 1971 surgen rumores acerca de un posible tercer álbum de Syd Barret, lo que es desmentido por la inactividad del músico, quien se limita a actuar en un par de recitales en vivo bajo el nombre de “Stars” acompañado por un baterista y un bajista; por cierto, participó en un show radial en el que interpretó sólo canciones de sus dos álbumes

⁹¹ “The Lost In The Woods”: Syd Barret and Pink Floyd

⁹² David Gilmour declarando a la New Musical Express acerca del trabajo en “Barret”

solistas, sin ofrecer alguna novedad. Barret se alejaba progresivamente del tráfago público para entrar en un proceso de reclusión psicológica del que aún no puede escapar. Salvo un par de fotografías, algunas conversaciones con periodistas que han accedido a su sosegada y crepuscular vida ajeno a todo lo que tenga que ver con Syd Barret, aquel joven que ya no existe detrás de los ojos de un hombre calvo y enfermo que sólo tiene energías para mirar la televisión o sacar la basura al porche de su casa. La historia de Syd Barret es consustancial a los logros artísticos más formidables del rock y, a su vez, a la degradación, como un auténtico martirilogio, de una juventud promisoría en una senilidad perpetua. Sea como fuere, la influencia capital de Syd Barret, “del flautista loco”, aún planea en un viaje interestelar sobre la belleza intrínseca de la música.

Las Amapolas de Berkshire: Steve Winwood y el Grupo Traffic

“Querido Señor Fantasía tocanos una melodía, algo que nos haga felices. Haz cualquier cosa para sacarnos de esta desesperanza, canta una canción, toca la guitarra, haz algo rápido. Tú eres el único que puede hacernos sonreír, sólo con esto tú acabarás con las lágrimas; por favor no estritezcas si es demasiado convencional, no pudimos conocerte durante todos estos años” *Dear Mr. Fantasy- Traffic 1967*

Cómo señalase el musicólogo Nicolas Schaffner, bandas como Pink Floyd pertenecían a la segunda generación de músicos británicos aparecidos en la segunda mitad de los años sesenta. “Mientras los Beatles y los Rolling Stones escuchaban Buddy Holly, Chuck Berry o Howlin Wolfe, y desde este referente buscaron su propio estilo, la generación siguiente ya creció musicalmente familiarizada con el free-jazz, Bob Dylan y los discos de los Beatles. Había una mayor sofisticación en el entorno, más recursos financieros, que permitían mayores licencias al momento de explorar nuevos sonidos; un espíritu más permisivo y abierto”.⁹³ No sólo los Pink Floyd gozaron de las ventajas de nacer en o después de 1945, sino que una cohorte significativa de artistas se adelantó a formar sus propias bandas, convirtiéndose en el soporte de la explosión musical ocurrida en 1967, cuando el rock alcanzó el estatus de arte: o sea un tinglado, un adinámica sincrética donde está representado el contexto y la pluralidad de una inquietud cultural y popular.

Entre estos nuevos músicos se hallaba Steve Winwood, quien ya en 1964 y con sólo dieciséis años lideraba su propia banda, los Spencer Davis Group un grupo a medio camino entre el R&B. Winwood fue el prototipo del niño prodigio, ya que era multinstrumentista –ejecutaba con gran soltura guitarra, bajo y teclados-, poseyendo además un torrentoso registro vocal, con una penetrante y aguda voz muy influida por la música soul. El carisma de Winwood, más la solidez de la banda y unos cuantos temas enganahadores, hicieron reoncoble a los Spencer Davis a nivel nacional, transformándolo en unos de los conjuntos más exitosos entre 1964 y 1966. La banda nunca alcanzó un nivel musical sobresaliente, aún Winwood no se acomodaba por su inmadurez al trabajo compositivo y el peso musical recaía en Spencer Davis, quien poseía unas inmensa en detrimento de un talento menor. El repertorio del grupo se basaba en estándares del rythm & blues y en muy poco material propio.

⁹³ Nicolas Schaffner “A Sauceful of Secrets”

A principios de 1967, aquilatado como una estrella adolescente, Steve Winwood deja su banda germinal para acometer un nuevo proyecto, más ecléctico y desafiante para un músico que parecía tener todas las posibilidades al alcance de su mano. La carrera de Winwood, su continuación más bien, oscilaba entre dos polos: su pasión por el blues y el soul lo podrían llevar a proyectos más ortodoxos, de una experimentación circunscrita a los cánones de estilos poco flexibles. Sin embargo, sin olvidar las músicas principales de las que se amamanta, pretende buscar un nuevo estado en que se abra la vanguardia con lo tradicional, en síntesis una fusión de elementos nominalmente irreconciliables. “Sentía que era el sostén de la banda y esto estaba minando mi carácter pero no así mi nombre y percibí claramente que deseaba tocar una música más libre, más audaz”.⁹⁴

Durante varias noches de marzo de 1967, Winwood convoca en su casa a unos cuantos músicos para realizar unas *jam sessions*,⁹⁵ las cuales le dan el fulcro necesario para anunciar la nueva iniciativa musical en que participará Steve, el jove maravilla: Traffic. Los músicos que se añadirán a este supergrupo no provienen de otros ámbitos más retirados del frenesí del rock, sino que son músicos provenientes del mismo circuito frecuentado por Winwood con su anterior agrupación. Lo auge compartido por estos cuatro músicos es una polivalencia estética envidiable, una calidad instrumentista no de inferior calidad, y las ganas de conjugar ecuanímente aquellas mixturas en un sonido múltiple y llano a infinitas músicas. Los músicos que se suman al proyecto “Traffic” son Jim Capaldi, eximio percusionista quien había sido cantante solista de una banda llamada “The Shapires”; Dave Mason como guitarrista, quien fue *roadie* de los Spencer Davis Group en el último año con Winwood y había tocado en otras bandas de beat anteriormente. Por último, y por intermedio de Capaldi, ingresa Chris Wood ejecutante de bronce, quien fue saxofonista de la banda de jazz inglesa “Locomotive”. El grupo está compuesto por cuatro músicos con predilecciones distintas, jazz, soul, música hindú y docta, y folklore celta. Sobre este amasijo variopinto, el sello de grabaciones “Islands” – que hasta 1967 sólo producía música de origen jamaicano –, y gracias a las tratativas del representante de Traffic, Chris Blackwell, acepta contactar al grupo para editar sus discos sencillo y un álbum a fines de año. Pues bien, cómo se estructurará la propuesta musical de Traffic. Blackwell se asegura de conseguir una casa de campo, donde la banda permanecerá durante tres meses dando forma a los requerimientos de las cuatro piezas

⁹⁴ Steve Winwood en entrevista concedida al New Musical Express en mayo de 1967

⁹⁵ Sesiones de Improvisación sobre material escogido de antemano o sobre lo surgido sobre la marcha

pivotales del grupo. Viviendo en un estilo comunal, reclusos de las presiones ciudadanas, la banda parte hacia Aston Tirrold en el sector de Berkshire, en las afueras de Londres.

De vuelta en Londres, el grupo entra a los Olympic Studios junto a productor Jimmy Miller, quien trabajase desde 1968 con los Rolling Stones, para grabar su primer sencillo "Paper Sun". Este tema es la muestra perfecta del sonido Traffic: una incendiaria superposición de estilos e instrumentos, a medio camino entre el R&B, el jazz, el rock y las claras influencias de una época lisérgica. El riff principal de "Paper Sun" es interpretado por Mason con un sitar, en el que es un diestro ejecutante, mientras Wood toca compulsivamente el saxofón de fondo, y Capaldi mantiene un sincopado ritmo tanto con la batería como en una sección de tablas indias. La voz de Winwood, en un principio calmada y afable se va crispando a medida que la canción evoluciona hacia su clímax. La canción aparece firmada por los cuatro integrantes, siendo publicada el doce de julio de 1967 y estableciéndose en el número cinco de las listas de promoción británicas.

El segundo sencillo de Traffic, que Blackwell escogió rápidamente de entre el material ya grabado por el grupo, donde sobresalía una composición de Daves Mason "Hole In My Shoe", la que fue editada en octubre de 1967, convirtiéndose en el único número uno del grupo y en una de las canciones más aclamadas del "Summer of Love" europeo. El tema tenía todos los méritos para ser catalogado como una obra espléndida: una melodía seductora, lúdica y etérea arropada con un mellotron –ejecutado por Mason-sitar, y efectos cóncavos o de vacío proporcionados por Jimmy Miller. Con la edición de "Hole In My Shoe", surge los primeros roces y disensos dentro de la banda, ya que Steve Winwood no siente que "Hole In My Shoe" representa el sonido del grupo. "Steve quería escapar de la mantalidad cifrada en las listas de ventas y a pesar de que en Estados Unidos la banda fue reconocida como un nuevo y emblemático acto de rock, en Europa eran vistos como otro grupo más dentro de la línea pop; durante la grabación de 'Hole In My Shoe', Winwood se sintió fuertemente presionado a aceptar esta almibarada y volátil canción dentro del concepto de Traffic".⁹⁶

Entre Mason y Winwood no estaban de acuerdo en cuanto a la dirección que debía tomar el grupo, y quién debía controlarlo, y ciertamente toda la banda, excepto Dave, se inclinaban hacia un arriesgado trabajo colectivo. La tensión provocada por esta desavenencia artística, es palpable en el primer elepé de la banda: "Mr. Fantasy", publicado en diciembre de 1967 en Inglaterra y dos meses después en los Estados Unidos. De las diez canciones incluidas, tres son compuestas en solitario por Mason y por

⁹⁶ Alain Dister. "1967: A Year of Fantasy"

lo mismo, reflejan un sonido discordante con los otros siete temas del álbum. Las canciones de Mason, de naturaleza más incorpórea e imbricadas con el espíritu desvariante “psicodélico” son, no obstante, pletóricas y sofisticadas canciones que revelan la capacidad del músico; “Hope I Never Find Me Here”, “Utterly Simple”, y “House for Everyone”, están abarrotadas de sítars, mellotrones, efectos de desfase, arreglos de cuerdas, los que ayudan a crear un clima enrarecido y dilatado. Obviamente el disco se enriquece con un contrapunto frente al más jazz-rock-soul de los otros tres integrantes, el cual exhibe en “Mr Fantasy” su cénit.

La presentación del disco es bellísima, mostrando al grupo en una faceta introspectiva, bucólica y misteriosa ya que entre las humaredas del campo conocen al Mr Fantasy, un ser épico y mesiánico fundido en la música como su cosmogonía. La portada muestra al grupo, en una foto infrarroja, dentro de una habitación presenciando las prestigiosas sonoridades de Mr. Fantasy. El contenido, como ya se dijese medianamente, equilibra la volatilidad de Mason con el más terreno –pero no menos egregio- acercamiento de la contraparte de Traffic. Sorprenden las melancólicas y nostálgicas letras de Winwood, como en “No Face, No Name, no Number”, una compungida balada sostenida en una guitarra acústica, un emocionante clavecín y un desolador mellotorn como trasfondo. *“Estoy esperando por una muchacha que no tiene cara, ella no tiene nombre ni número, y sólo busco en este solitario lugar, sabiendo que no la encontraré. Bien, no pudeo detener este sentimiento en mi interior, rigiendo mi mente. No siento sonido alguno. No sé hacia dónde estoy saltando”*. Así también “Heaven Is In your Mind”, “Coloured Rain” y “Dealer”, las tres compuestas colaborativamente entre Winwood, Wood y Capaldi, fluctuando entre los aires clásicos de la primera canción citada, el impulso más jazz de la segunda, y el tono folk-gitano de la última. El grupo se permitió una ligera nota cómica, en tono de música tabernera, “Berkshire Poppies”, en la que participaron los Small Faces como invitados estelares. Luce, por lo demás, un ad las mejores composiciones de Winwood, “Dear Mr. Fantasy”, apasionada, cruda y rogativa.

Cuando el disco es publicado, Mason ya se encuentra fuera del grupo, aunque sin atribuir su salida a las discrepancias con sus compañeros de banda. Así lo comenta a la publicación especializada FAB en su edición de diciembre de 1967. “Los viajes y presentaciones ocupan demasiado de mi tiempo. Dejo el grupo porque deseo concentrarme en la producción de grabaciones; ya estoy trabajando con los Family y con el solista Gordon Jackson para sus respectivas grabaciones. Naturalmente, espero poder escribir para Traffic, y la partida del grupo se hizo muy amigablemente”. La banda, ahora

convertida en trío, vio resentido su trabajo en lo inmediatamente venidero. En primer término, en las actuaciones en vivo ya que Mason manejaba indistintamente el bajo y la guitarra; ahora, Winwood debía emular el sonido del bajo –de forma muy precaria y monótona- con los pedales de su órgano Hammond. Un problema menos técnico pero más severo, fue que el mutilado Traffic no tenía el suficiente material como base para un próximo álbum.

En abril de 1968 se produce la reconciliación entre el trío y el añorado Mason para la preparación de un nuevo disco de la banda, que será grabado nuevamente en los Olympic Studios con la producción de Jimmy Miller de rigor. Publicado en octubre de 1968, el homónimo disco fue un poco menos fascinante que su predecesor, debido a que –particularmente las canciones de Mason- la banda perdió el sonido abstracto y vaporoso de su primer disco. El álbum se concentró en la mezcla de jazz-soul-country que, siendo sólida y efectiva, carece de la exploración indefinida de “Mr. Fantasy”. Sin embargo, sobresalen “Cryin To Be Heard”, “Pearly Queen”, “No Time To Live” y “40.000 Headman”, como consistente acercamientos a un soul-rock, con refinación arreglista. El elepé no tuvo en el Reino Unido la repercusión comercial y crítica tan halagadora como sí ocurrió con “Mr Fantasy”; al otro lado del Atlántico, por otra parte, el respeto por el grupo y su tendencia se incrementa y es aquí donde partirá la gira promocional del disco; Dave Mason abandona definitivamente Traffic y dos meses después, en enero de 1969, Steve Winwood anuncia la ruptura final del proyecto.

Dentro de 1969, Winwood se alinea con Eric Clapton y Ginger Baker, provenientes del también disuelto Cream, y con el bajista del grupo Family, para formar el efímero y sobrevalorado proyecto de Blind Faith, llegando a editar un apenas interesante disco con la banda, considerando que no es más que la explotación de los estilos de Traffic y Cream, y menos consistente desde luego. A fines de 1969, Steve comienza a grabar un disco solista que desemboca en la reunión de Winwood, Capaldi y Wood nuevamente, resucitando el nombre de Traffic para el último disco consignable que haya llevado el nombre del grupo. Bajo un ya sin ambages estilo de jazz-rock-soul, el disco posee buenas composiciones y un trabajo instrumental preciso.

El nombre de Traffic está asociado al germen mismo del rock psicodélico, engalanando el período con una música pamosa y atrevida que permanece como un legado influyente y permanente.

Niño de Mi Reino: Arthur Brown y su Loco Mundo

“Soy el dios del fuego y te traigo: ¡fuego! Te tomaré para quemarte; fuego, te tomaré para enseñarte; te veré quemada. Tú peleas duramente y estás a salvo y aprendiste que todo los que nos rodea se quemará y tú mente, tu estrecha mente, sabes que estás realmente ciega; ahora es el momento de abrasar tú mente y caerá lejos en la parte trasera. Oh no, te quemarás. Fuego, destruye todo lo que has hecho, fuego, termina todo en lo que te has convertido. Te siento quemarte. Has vivido como una niña, en el medio de tú pequeño mundo y tú mente, tu estrecha mente, sabes que estás realmente ciega...” Fire –The Crazy World of Arthur Brown 1967

Uno de los actos musicales más extravagantes y delirantes jamás vistos sobre un escenario de rock, piedra fundamental y catecismo de la fusión de arte teatral con música, y pionero de un trabajo escénico que sería abusado por infinidad de artistas con el devenir de los años, fue desarrollado por un estrambótico joven inglés llamado Arthur Brown, quien fue miembro del entorno más alucinatorio y oscuro de la vanguardia psicodélica británica. Los primeros escauceos de Brown, nacido con los últimos bombardeos de la Luftwaffe nazi sobre Londres, se remontan a sus postreros años como estudiante secundario en un colegio de la zona de Kensignton en la que, interesado por la literatura, escribe sus primeros poemas, los cuales extrañamente están regidos por temas fáusticos, apelando al fuego y a su principal encarnación mitológica: el Diablo. El Brown adolescente plasmó por medio de estos primarios acercamientos artísticos, su inseguridad e introspección lo que había provocado en él una tremenda desconfianza de sus semejantes.

En un primer momento, al proseguir sus estudios universitarios, Brown optó por cursar leyes, pero al mismo tiempo Brown incursionó en la bohemia londinense, por medio del movimiento “The Chelsea Set”, un colectivo dedicado a tocar música jazz, montar obras teatrales y convocar mítines culturales periódicamente. “Arthur, como cualquier joven inquieto, fue seducido por la fascinación y misterios escondidos tras la labor artística. Por lo mismo, un año después suspendió sus estudios de Derecho y se desplazó a la *Reading University* para estudiar Filosofía y dar cabida a su creciente pasión por la música”.⁹⁴ Mientras estudiaba en Reading, una exótica banda llamada “Black Diamonds” lo contactó para grabar un disco, proposición aceptada por Brown inmediatamente.

⁹⁴ Jonathan Greene. “Days in the Life: Voices from the English Underground, 1961-1971”. Editorial Minerva 1988

Grabado por el ex guitarrista de los Yarbards y productor Paul Samwell-Smith, el registro no tuvo repercusión alguna pero incentivó a Arthur a formar su propia banda influida por la efervescencia mod del momento. Durante algunas semanas de principios de 1965, la banda pasó a llamarse "The Arthur Brown Union", gestionado infructuosamente un contrato con la subsidiaria del sello Polydor en el Reino Unido. "Fui a la Reading University donde estudié filosofía y esto me ayudó a canalizar un acercamiento filosófico con la música. Todas las letras de las canciones pop se volvieron más explícitas y estructuradas de todas maneras".⁹⁵

Brown no vivía buenos tiempos entonces; fue estafado por la empresaria musical Claire Davis, quien llevó al primario grupo de Brown a un estudio haciéndolo grabar temas estándar de soul y r&b, desechándolos al poco tiempo y quedándose con los registros y sus consabidos derechos. Dentro de esta penosa experiencia, el productor inglés Phillip Woods quien trabajó como ingeniero de sonido en la grabación de los "Black Diamonds", le sugirió marchar se a Francia para allí iniciar una carrera artística desde cero. Diez días después, Arthur Brown se embarcaba en ferry hacia Francia, país en que lograría un importante éxito entre 1965 y 1966. "Durante su primera semana en París, Arthur fue incluido en el la televisión francesa y en un club que, durante la noche, se convertía en el epicentro de la escena musical francesa. Su actuación fue la más salvaje y excesiva jamás vista, incluso en el exótico entorno de la vida nocturna parisina. Su música, basada en el soul y en el manejo del estilo vocal crooner."⁹⁶

Sustentando su calidad artística, Brown fue convencido por el director francés de cine Roger Vadim de participar en la banda sonora de su película "La Curee", de la cual fue protagonista Jane Fonda. "Cuando fui a París ello estaban en la fase beatnick, mientras en Inglaterra estaban en la escena de mods y rockers. Me convendría observar mi fraseología... A los franceses les encantan las cosas espontáneas como nuestro show. Me subía al escenario y decía soy un policía y les cortaré el cabello; mi compañero replicaba 'no puedes hacerlo eres un prisionero'. El dueño del club nos decía que no nos pagaría por un acto de este tipo, pero la audiencia nos daba una tremenda ovación. Recuerdo a un insano tipo que, habiendo estado internado en un asilo, subió al escenario

⁹⁵ Hugh Nolan: "The Underground's Clowns"

⁹⁶ El estilo crooner se basaba en vocalistas masculinos que poseía una voz oscura y profunda, interpretando ampulosas canciones apoyadas en un abundante trabajo orquestal. El rostro más convencional de esta rutina la representaban Frank Sinatra y Tomy Bennet. Sin embargo, el artista belga Jacques Brel a lo largo de los años cincuenta expandió el género hacia un temática depresiva y doliente, dejando a un lado las letras inocuas de relaciones de pareja pasando a tópicos mucho más tortuosos. El antecedente de Brel germinaría con creces en músicos del decenio siguiente como Arthur Brown o Scott Walker, de quien se hablará próximamente.

conmigo para imitar a distintas personalidades. Decía ‘y ahora- Jerry Lee Lewis, y comenzaba a hacer todo tipo de mímicas. Todas sus imitaciones eran casi iguales. Pienso que alguien podría interesarse en hacer un álbum con él. Nos gustaba hablar, escandalizar y atacar al público.’⁹⁷

La actuación de Arthur Brown, con el paso del tiempo, se colocó más lunática; comenzó usando una personificación para la cual se disfrazaba y maquillaje, poniéndose un cubo de basura en la cabeza y con un trapeador en la mano, gritando “soy la estatua de la libertad”. El músico volvió a Londres en noviembre de 1966 y ningún músico de la vanguardia más delirante del país, realizaba actos como los de Arthur Brown y su cohorte. “Los Pink Floyd estaban haciendo sus cosas psicodélicas, y nosotros nos basábamos en la complicidad con el público; pensaba que los Floyd eran impersonales y agobiantes. Sentía que sus shows de luces podían ser peligrosos y demasiado potentes, subordinando su música a un puesto secundario”.⁹⁸ El proyecto definitivo de Arthur Brown “The Crazy World of Arthur Brown” toma forma cuando son reclutados el organista Vincent Crane y el baterista Drachen Theaker, ambos viejos conocidos de Brown del tiempo de las primeras grabaciones del esperpéntico artista.

En un principio, el grupo no tocaba melodías determinadas, sino que los músicos amparaban musicalmente la presentación escénica de Arthur Brown, quien fue complejizando más denodadamente su personalidad estética. Todo funcionaba en un nivel de improvisación, lo que desconcertaba a un público –no bien acostumbrado a experimentales número de rock- no comprendía este híbrido entre teatralidad cuasi circense y una música andrógina sonando como fondo de acompañamiento. “Quizá el público comenzó a aceptarnos cuando empezamos a hacer nuestra propia música. Tanto Theaker como Crane eran básicamente muy buenos músicos con un gran margen de creatividad.”⁹⁹ En sus primeras actuaciones en el Reino Unido, Brown bajaba al escenario por medio de una grúa y comenzaba su acto vistiendo un sombrero metálico al cual adosaba un aro llameante. “Para sus actos Brown se ataviaba con largas túnicas, coronas llameantes, chillonas máscaras metálicas con el rostro pintado de excéntricos colores. Su presentación era una asombrosa demostración de agresividad, incitada además por la delirante ejecución de los dos miembros restantes del grupo, en batería y órgano.”¹⁰⁰

⁹⁷ Hugh Nolan: “The Underground’s Clowns”

⁹⁸ Hugh Nolan: “The Underground’s Clowns”

⁹⁹ Arthur Brown en entrevista para “Urban Spacemen & Wayfaring Strangers: Overlooked Innovators and Eccentric Visionaries of ‘60s Rock” de Richie Untereberger

¹⁰⁰ Crónica alusiva a un recital de “The Crazy World of Arthur Brown” en la localidad de Windsor, publicada en Melody Maker en marzo de 1967.

La extravagante propuesta de Brown le granjeó la tremenda dificultad de no hallar locales dispuestos a cobijar sus montajes, lo que implicaba que ni el circuito marginal de la vanguardia londinense deglutía con gusto el trabajo del músico. Entonces, como un salvavidas, Joe Boyd con su flamante nuevo local UFO les ofreció a “The Crazy World...” tocar como número fijo en su club de ahora en más. A pesar de que el UFO sólo permaneció abierto por apenas un año, su preponderancia en la exposición y consolidación de los grandes proyectos de la música rock surgidos entre 1966 y 1967, fue incalculablemente preciosa. “La atmósfera era diferente era diferente a la de pop tradicional”, explica Brown. “La preocupación temática lindaba lo poético, y en ocasiones también realista. La música exploraba un espacio interior, no del modo como lo hacía Chuck Berry, el cual consistía más bien en una imaginería exterior. La música rompió el molde del pop de su tiempo, permitiendo lo que hasta allí sólo existía en el jazz o en la música docta; o sea, improvisación, instrumentos electrónicos. El cincuenta por ciento de nuestro acto se improvisaba.”¹⁰¹

La popularidad de Arthur Brown y su loco mundo aumenta en medida que su show agrega todo un dispositivo estético y temático esotérico y, finalmente, referido a la figura del diablo con la cual Brown llegaba a identificarse. Sin duda que esta condición no provenía de una desesperada estrategia con el fin de, a punta de escándalo, conquistar a una díscola audiencia. Durante los años que Brown estudió filosofía, su relación con las cuestiones místicas y el sustento de las religiones occidentales, con sus dogmas y mitologías, suscitaban en aquél un profundo interés y una vocación por indagar aún más acerca de estas complejas materia. Mientras la prensa marginal ponía lentamente su atención en el gargaruesco espectáculo de “The Crazy World...”, Brown comentaba. “Todas las religiones están perdidas. Les digo a mis seguidores ‘conózcanse a sí mismos, atrévanse a ser ustedes mismos, ayuden a los demás y, sobre todo, no sientan miedo alguno’. El miedo es el mayor cáncer de nuestra sociedad”.¹⁰² Aparte de un reconocimiento artístico creciente, una de las anécdotas más peculiares acaecidas con respecto a Arthur Brown, fue el grupo de seguidores –no musicales sino mesiánicos- que perseguían al músico buscando su palabra “reveladora”. Ante tan extraños cultos, Brown sólo atinaba a replicar a sus alumnos “no les puedo enseñar cómo vivir sus vidas, pero si quieren sumarse a nosotros y ver cómo vivimos serán bienvenidos”.

¹⁰¹ “Urban Spacemen & Wayfaring Strangers: Overlooked Innovators and Eccentric Visionaries of ‘60s Rock” de Richie Unterberger.

¹⁰² “The Underground’s Clowns”

Las presentaciones de Brown en el UFO cada día sobresaltaban más el talante de un incauto y su vez expectante público que aguardaban los espeluznantes y apocalípticos mensajes, rayanos en el nihilismo, que Brown intercalaba en sus canciones, compuestas por él mismo. Todo lo que Arthur Brown profería, encarnando un *alter ego* mefistofélico, hablaba del fuego consumidor de las almas, de las llamas que aplacarán nuestra miserable existencia marcada por la ingenuidad y la pobreza exploratoria. Indudablemente, el Lucifer de la música pop ofrecía las antípodas del despreocupado e indolente mundo *hippie*, a quienes Brown trataba con dureza. “Hay violencia por todas partes. La gente de San Francisco está muy equivocada, y cierran sus ojos. No hallo un acto de inconsecuencia reconocer la violencia como algo consustancial al ser humano, con lo que se debe convivir pero sin desestimar la posibilidad de buscar mayor fraternidad entre la gente. Los *hippies* no parecen comprender esto”.¹⁰³ Los letreros promocionales de *The Crazy World of Arthur Brown*, describen su presentación como una amalgama delirante entre Screamin Jay Hawkins, Tom Jones, Little Richards y nada menos que la soprano María Callas. La primera grabación de Arthur Brown bajo su nuevo y monstruoso proyecto, fue patrocinada por Pete Townshend, quien por intermedio del sello de sus representantes Kit Lambert y Chris Stamp, le ofreció a Brown grabar un disco para la casa discográfica Track.

Gran parte de los músicos más respetados y exitosos del mundo del rock inglés, como Mick Jagger, Paul McCartney y el ya señalado Townshend, admiraban al extravagante *showman*, que con su caso en llamas y sus lunáticos pregones encendía toda la vanguardia londinense. Como última novedad, los músicos acompañantes –a quienes se sumó el bajista Nick Greenwood- comenzaron a cubrirse con túnicas propias de los monjes tibetanos, ocultando sus rostros debajo de una capucha. El sello Track parecía ser el mejor lugar para un artista tan emancipado de los cánones ortodoxos como así lo era Arthur Brown. Además de poseer el fichaje de los Who, la Jimi Hendrix Experience grababa allí, lo que auguraba una apuesta comercial fuerte sin descuidar la necesaria libertad creativa. El primer sencillo de Arthur Brown y su Loco Mundo apareció en noviembre de 1967, incluyendo las canciones “Devil's Grip”/“Gim Him a Flower”. La cara A del disco moldeaba precisamente el sonido del grupo: el embrujo vocal de Brown, quien mezclaba con elegancia sus tonos graves y estentóreos gritos que tornaban más impetuoso el tema; por cierto se declaran las referencias satánicas del nervudo Brown. Debajo de esta canción luce la excelente sección de teclados de Crane, compulsivo y

¹⁰³ “The Underground’s Clowns”

crepitante, fusionando los extáticos momentos del grupo con instantes de oscuridad casi fúnebres. Crane es considerado uno de los organistas más subvalorados del Reino Unido en los años sesenta; su contribución al sonido de *The Crazy World of Arthur Brown* fue vital, interpretando fielmente la paranoia luzbeliana del líder del grupo. Fue una grabación que introduce toda una imaginería en el campo del rock, en Inglaterra al menos".

En contraste con "Devil's Grip", su reverso fue la canción más ligera y risueña compuesta por Brown, a modo de sorna contra el esnobismo hippie, intención no descubierta del todo por el público. Aunque sin ser un éxito comercial, el primer sencillo de la banda demuestra la calidad musical del grupo, el carisma vocal y lírico de Arthur Brown, y la notable simbiosis de estilos citados en sus canciones. Con este promisorio comienzo, *The Crazy World* se lanza a grabar su primer y único elepé oficial bajo este apelativo. Publicado en febrero de 1968 como inmediato prelude del disco en camino, "Fire" fue la apoteosis más contundente, en todos los ámbitos posibles, concebida por Arthur Brown: su metáfora y compendio más exacto. Incluyendo una nutrida sección de bronce, yendo entre el jazz y el soul según los tonos de Vincent Crane, Brown canta con inusitada fuerza acerca del fuego del infierno que "destruye lo que eres..." y de la niña enceguecida por su idiotez que vive en su pequeño mundo. Iniciada con el grito "Soy el dios del fuego infernal y te traigo ¡fuego!", aún resulta sorprendente que una canción tan explícitamente demencial hubiese conseguido un número uno en Inglaterra y un número dos en los Estados Unidos, permaneciendo en ambos países entre los discos sencillos más vendidos de 1968. Cosas de la década de los sesenta.

En abril de 1968, el sello Track se complació en editar uno de los discos más bizarros y enfermizos jamás publicado por un sello con pretensiones serias de ganar mucho dinero: el epónimo "The Crazy World of Arthur Brown". "La voz de Brown no puede comprenderse como la de un excéntrico cantante de r&b; allí se percibe una capa de demencia psicodélica, interpretada por un hombre decidido por explorar el abismo que separa el bien del mal, la sensatez de la insanidad metal. Brown no canta como un hombre poseído por sus demonios, como señalaría un lugar común, sino como un filósofo privado de seducción por causa de la tentación de una fruta prohibida, al mismo tiempo que es consciente de sus peligros".¹⁰⁴ Asimismo, Brown podría desgañitarse acerca de recurrentes pesadillas, entonando poemas sobre el fuego del averno, pero siempre paladeando la experiencia tanto como horrorizado por aquélla. El álbum fue estructurado

¹⁰⁴ Jonathan Greene. "Days in the Life: Voices from the English Underground, 1961-1971". Editorial Minerva 1988

en dos suites, la primera, conceptual, dedicada a los devaneos demoníacos de Brown y la segunda, compuesta por canciones puntuales en un tomno más delicado y suave que la agobiante mitad inicial, que integraba temas como “Nightmare”, “Poem by The Fire” y, desde luego, “Fire”. El enfoque estético del primer álbum de Arthur Brown se basó en dichos arreglos de cuerdas y bronce, articulados soberbiamente con relación a la intención vocal de Brown, meditaciones funéreas o hiperkinesis psicodélica. Nuevamente descuella el trabajo organista de Vincent Crane; eufórico, múltiple y preciso en los requerimientos de cada canción, y siempre sobre un nivel de intensidad tremendamente alto. En la sección última del disco, Brown interpreta una arrebatada versión del “I Put a Spell on You”, original de Screamin’ Jay Hawkins, músico afroamericano que puede ser citarse como el antecedente más nítido de las pretensiones escénicas de The Crazy World...¹⁰⁵ De esta segunda parte no conceptual, son consignables “Child of My Kingdom” y “Rest Cure”, ambas mezclas certeras de jazz con inflexiones de pop, manteniendo la elegancia y pasividad del epílogo del álbum.

Increíblemente el disco se posó entre los más vendidos en el Gran Bretaña y Estados Unidos, generando incontables posibilidades para el grupo en cuanto a giras y recitales por toda Europa y por la América anglosajona. Sin embargo, las inequidades contractuales entre el sello Track y sus dueños con Arthur Brown ésta recibió escaso dinero correspondiente a las ventas del disco, provocaron el rompimiento de los compromisos y la disolución del grupo comenzando el año siguiente. Brown proseguiría, con intermitencia, su carrera artística con la cual influiría impensadamente en las siguientes camadas de músicos-actores en una faceta polivalente, pero que nunca estuvo a la altura de su principal propulsor. Salvo presentaciones exhaustivas como las de David Bowie y su personaje alienígena “Ziggy Stardust”, en pleno apogeo del glam rock o el trabajo escénico de los inicios de Peter Dinklage en su colaboración con la banda inglesa de rock progresivo Genesis, el resto de los músicos de rock pesado que intentaron combinar teatralidad y música sucumbieron ante la banalidad de sus actos o a la inexistente conceptualización subyacente. El legado de Arthur Brown es muy simple: abrir al rock hacia una comunión con otras dinámicas artísticas que, interrelacionadas, se funden en un exquisito mejunje.

¹⁰⁵ Screamin’ Jay Hawkins ejecutó durante la década de los cincuenta un número que incluía estafalarias vestimentas y, más aún, el uso de una calavera como accesorio de apoyo, además del tratamiento de temas como las hechicerías y los rituales vudúes. Ciertamente es que su acto fue un precedente para las actividades de Brown, pero no menos claro es que éste cohesionó con mayor profundidad y calidad artística la vertiente de la ocupación teatral del escenario.

Depresión Maníaca; Jimi Hendrix va a Londres

"Si pudieras llevar tu mente, entonces podríamos venir hasta mí. Sujetando nuestras manos miraríamos al sol apareciendo desde el fondo del amor. Pero primero, ¿Has tenido experiencia? ¿Has experimentado alguna vez? Bien sí he tenido. Lo sé; probablemente gritarás y llorarás que tu pequeño mundo no te deja ir. Sin embargo, quién en tu pequeño mundo intenta probar que tú estás hecho de oro y no puedes ser sólido. ¿Has tenido experiencia alguna vez?" *Are You Experienced?* -Jimi Hendrix Experienced 1967

El guitarrista norteamericano Jimi Hendrix, una de la figuras más obscuramente mistificadas por el burdo aparato comercial que ha corroído a la música rock desde sus inicios, representa uno de los casos más peculiares del desarrollo del rock psicodélico en Inglaterra. Hablar de Hendrix implica alejarse de las historias acerca de su erigimiento por sobre todos los guitarristas de su época, su visión única e intransferible de la música; un dios de ébano del rock, inmortal, extinto en su propia gloria, ¿Habría sido terrícola? Sin considerar la sosesería de una perspectiva ramplona y estrecha, Jimi Hendrix creó un música fascinante cuando tuvo la cordura y sustancia para hacerlo y se valió de su archifamosa pirotecnia ejecutante en los momentos que no tenía demasiadas ideas frescas en su convulsa cabeza.

Jimi Hendrix viajó a Inglaterra en septiembre de 1966, en compañía de su descubridor, el bajista de la primera formación de los Animals Chas Chandler. Hendrix tenía una respetable trayectoria como músico de acompañamiento, pero recién iniciaba su camino en la consolidación de un proyecto propio. Virtuoso como el que más, el guitarrista afroamericano deslumbraba a sus auditores por su emotivas y coléricas interpretaciones. Uno de los anonadados fue Chandler e inmediatamente lo llevó consigo a Inglaterra, el mejor sitio para fundar un grupo con apego a la experimentación guitarrística. En ningún caso, como se ha escrito con desfachatez en muchas biografías del músico, Hendrix arribó a un páramo a su llegada a Londres. La experimentación con el uso de acoples y otras disposiciones de la guitarra, llevaba ya un buen tiempo funcionando y el músico estadounidense aprovechó y uso como pivote estético, mucho del trabajo de guitarristas como Pete Townshend, Jeff Beck, Eric Clapton.

Quizá la mayor diferencia entre Hendrix y sus homólogos británicos estuvo en la postura adoptada, por indicación de sus asistentes, de ser más agresivo en el escenario, más dinámico e interactivo con su público. La progresiva confianza en sí mismo incidió en un más vigoroso rol escénico, cumplió gran parte de los requerimientos promocionales para su impacto a gran escala. Convirtió su música en un espectáculo, mixtura entre recitales y funciones circenses. Ciertamente es que Hendrix era un tremendo músico, con una

fina capacidad de captar las ideas de su entorno y plasmarlas musicalmente con un sello personal, otorgado por una imparable sed de experimentación.

Una de las mayores virtudes de Hendrix fue la de desmarcarse de guitarristas incluso más seminales que él, como el triunvirato ya señalado. Esto lo consiguió siendo más estridente, histriónico que aquéllos, los cuales salvo Townshend no tenían ningún tipo de comportamiento visualmente atractivo en el escenario. Mucho se ha escrito sobre Hendrix y este trabajo no pretende ser una biografía del músico, ni tampoco repetir los buenos análisis sobre su carrera -los hay pocos, pero los hay-, sino más bien situar su música en un contexto del cual Hendrix recibió muchísimo, y al cual le prodigó excelentes emolumentos. Su primer disco "Are You Experienced?", de abril de 1967, es su obra más encumbrada, integrando plenamente el sentir psicodélico. Una óptima mezcla entre experimentación de guitarras y una composición melódica de gran nivel. La base de su trío, compuesto por el manierista Mitch Mitchell en batería, y Noel Redding en bajo, es formidable y dúctil a los deseos estéticos del guitarrista. Hendrix no fue un letrista demasiado bueno, su enfoque lo dirigía primordialmente a las sensaciones musicales, por los que sus canciones son breves y erráticos engarces con la apología lisérgica o la reivindicación del desbocamiento juvenil. El disco, producido por su mecenas Chas Chandler, incluye un eficiente trabajo de producción que aumenta el potencial de una obra poseedora de los mayores recursos del guitarrista estadounidense.

Hendrix crearía escuela no tanto por sus conclusiones experimentales -que sí las tiene- como por su sonido estridente y cargado quizá en demasía a la floritura. Su segundo álbum, "Axis: Bold as Love", menos exuberante que el primero, más conciso y sin demasiado trabajo de producción. Esto posibilita una comprensión más certera de la calidad compositiva de Jimi Hendrix, aunque la participación de Noel Redding como creador de una de las canciones del álbum no fue una decisión particularmente acertada.

El álbum más polémico, pretencioso y errático producido por Hendrix en su corta y fulgurante carrera fue "Electric Ladyland", grabado en los estudios del mismo nombre fundados por el músico en Nueva York. Convidando a una pléyade de músicos de la época, Hendrix ya tenía serios inconvenientes con su consistencia mental, problemas derivados de su descomunal consumo de drogas. Lo que pudo ser la pieza más estimulante producida por el artista, en no pocos momentos fue no más que un partiche de tediosos y ordinarios temas, desechables en un evento más lúcido. Sin duda que Hendrix puso concretar maravillas en algunos instantes pletóricos de emoción, pero demasiado poco para un álbum doble que supera los setenta y pico minutos. Aún no son

del todo claros los rumores que indican que las sesiones del disco fueron horrendas, dadas las desconcentraciones del músico, su empequeñecida creatividad y, por ende, el refugio buscado en la eternización de sus solos de guitarras, antes cuidados y económicos, ahora explicitados hasta el hastío.

Después de "Electric Ladyland" vendría el largo y patético camino de la degradación mental, siendo presionado por muchos y ayudado por pocos. Una historia que no resulta no muy interesante de contar, pero que es constantemente explotada por le farándula del martirilogio existente como sucedáneo vulgar a la real validez cultural de la música popular.

Los Brumosos Anales de la Psicodelia Inglesa: Los Grandes y Desconocidos de 1967

“El farol cuelga su cabeza hacia el infortunio, brillando sin luz sobre mi cara. A través de la oscuridad aún podemos ver, my bicicleta y yo”. *My White Bicycle- Tomorrow 1967*

La explosiva aparición de músicos durante el período dorado del rock psicodélico británico, estuvo liderada por espléndidos grupos como Traffic, Pink Floyd, The Crazy World of Arthur Brown o Soft Machine –de quienes se hablará en un capítulo próximo, los cuales con más o menos bemoles se han granjeado el aura de pioneros en el desarrollo ya no de un estilo de música determinado, sino de la complejización y legitimación de la música rock como manifestación artística proveniente de la cultura pop. Así también, existió una segunda división de músicos ingleses contemporáneos de los citados en primer término, pero con disímil suerte en la repercusión inmediata y por lo mismo de rememoración más difusa para las generaciones posteriores. Estos grupos valen su mención por el aporte significativo de sus trabajos a la ampliación del crisol estilístico de la música británica y, por ende, pertenecen a un capítulo coyuntural de la evolución del rock.

La primera banda integrante de esta pléyade de fugaces pero connotados músicos son los Tomorrow, integrados por Keit West en voz; John “Twink” Alder en batería; John Wood en bajo y el entonces desconocido guitarrista Steve Howe. Los Tomorrow, durante un espacio no menor de tiempo, fueron recordados por una audiencia profana debido a la participación de Steve Howe en la anquilosada banda de rock progresivo Yes, con la cual Howe ganaría todo el dinero y reconocimiento negado con su anterior proyecto marginal. Los inicios de Tomorrow se hallan en el grupo de r&b In The Crowd, el cual rápidamente pasó a llamarse Tomorrow en 1966, cuando ingresa a la agrupación “Twink” Alder, un baterista de aspecto y ejecución lunáticas. Con 1966 aparecen las primeras grandes oportunidades para el grupo. La primera, el cineasta italiano Michelangelo Antonioni, habitué de clubes de música rock como el *Roundhouse* o el *Marquee*, comienza a filmar la película más importante en cuanto al análisis de la contracultura de los años sesenta: *Blow Up*. Esta se basaba en la interpretación libre del texto *La Autopista del Sur* del escritor argentino Julio Cortázar. Antonioni pretendía incluir en una emblemática escena en un club británico de la época, el recital de una virulenta banda de rock. En un principio, Antonioni pensó en los Who como el número ideal, pero éstos ya sea por razones de tope

de fecha o la mera negativa económica de sus quisquillosos representantes, declinaron la invitación.

Como un conocedor adentrado en las materias de las últimas novedades, Antonioni convidó a los aún incipientes Tomorrow a integrar el elenco de su película, además de componer un par de canciones para la banda de sonido del filme. Los Tomorrow no desaprovecharon la chance dada por el cineasta; compusieron dos interesantes y potentes canciones, “Am I Glad To See You” y “Blow Up”, en las que destacaba el virtuoso y fino manejo de guitarra de Howe y la solidez rítmica del combo. Lamentablemente, el director itálico, por recomendaciones de sus asistentes, optó en último minuto por los Yarbuds quienes sí poseían un currículum vasto de calidad y fuerza escénica a cuestas. A pesar de la decepción final, los Tomorrow probaron con sus dos composiciones ser un proyecto de sólido y de expectativas altas. A partir de esto, el grupo frecuente como número cada vez más atrayente, clubes como el *Roundhouse* o el *Middle Earth*.. La segunda oportunidad, ésta sí aprovechada cabalmente, se las dio Joe Boyd ya convertido en el sostén por antonomasia de la vanguardia británica. “El UFO era un lugar pequeño pero de una gran atmósfera; show de luces, incienso quemándose, colectivos teatrales, cada cual haciendo lo suyo. Gente disfrazada con el rostro lleno de brillo por causa del maquillaje; era fantástico, realmente magnífico. Pronto comprendí que deseaba tocar allí con la banda, ya que lo que pasaba en el UFO me tocó fuertemente. Comencé a concebir nuevas ideas, incluso cosas como actos de mímica u otras tan atrevidas, como formas más libres de ejecución, usando shows de luces y cosas como ésta, rememora el baterista del grupo, Twink.”¹⁰⁵

En el UFO, junto a las demás atracciones del legendario lugar, Tomorrow afianzó su estilo a medio camino entre el sonido más cáustico de los Beatles y los espacios más concretos de Pink Floyd; descollaba la versatilidad de Howe en la guitarra, tanto en el uso de distorsiones como en la ejecución de rags indios, el excelente trabajo de percusión y la creciente prolijidad melódica de las composiciones de Keith West, vocalista y líder del grupo. Una de las características más relevantes del grupo fue su impresionante dosificación y alternación de matices, yendo desde la dureza más inveterada hasta momentos de candidez propios del “Summer of Love”. El primer sencillo del grupo se publica en abril de 1967 “My White Bicycle”, bajo etiqueta EMI. Según mucha literatura disponible, el tema aludía a la bicicleta en la que el químico Albert Hoffmann se trasladó

¹⁰⁵ John “Twink” Alder en entrevista concedida al periodista Ivor Trueman del fanzine holandés “Opel”, en 1985

desde su laboratorio hasta su casa cuando consumió por segunda vez el ácido lisérgico. Como contrapartida, Steve Howe maneja una versión diferente. “Esta es una canción referida a los *Provos*, una secta de hippies anarquistas holandeses que vivían comunitariamente y se paseaban en bicicletas; bueno, también es otra hermosamente drogada canción”.¹⁰⁶

La banda participa en el variopinto evento cultural 14 Hours Technicolor Dream, realizando una de sus mejores presentaciones. “Recuerdo que no estábamos inscritos como invitados en un principio; así que sólo no atrevimos a subir. Dijimos ‘somos tomorrow y vamos a tocar’, e hicimos un muy buen recital. Lo disfrutamos bastante. Ahora bien, era el tipo de cosas que nosotros realizábamos todo el tiempo, si estaba ya todo en marcha lo único que quedaba era proseguir con todo”.¹⁰⁷

Sea como fuere, “My White Bicycle” se convirtió en una canción-himno del underground inglés, así como fue uno de los discos sencillos más prominentes de 1967, en lo concerniente al rescate del sentido experimental flotante en el ambiente. Utilizando cintas con secciones de guitarra al revés, además de potentes e inventivos riffs de Howe, “My White Bicycle” abre la senda exploratoria del grupo que, concisa en tiempo, dejó una música de alto vuelo. Aunque este primer lanzamiento no tuvo mayor repercusión comercial, Tomorrow comenzó en mayo de 1967 a grabar su primer disco de larga duración, encargándose de la producción el ingeniero Mark Wirtz; la banda aumentaba su reputación en el UFO y en otros importantes sitios de reunión para la vanguardia de la época y Keith West no desestimaba la posibilidad de iniciar paralelamente una carrera solista.

Sindicado a menudo como un claro perjuicio a las pretensiones del grupo, West comenzó a trabajar con Wirtz en un ambicioso proyecto llamado “Teenage Opera”, el cual como el mismo West señalaba, describiría la historia de un encomendero de nombre Jack y sus peripecias dignas de literatos como Mark Twain o Jack London, con grandes aventuras y cambios ambientales. Al poco tiempo la obra fue abortada y de ella sólo fue posible extraer un par de temas, uno de los cuales fue un increíble suceso comercial en Inglaterra, subiendo al número dos de las listas de éxitos. La canción “Excerpt from a Teenage Opera”, marcaba una diferencia sustancial con la música que el mismo West componía para Tomorrow; el concepto de ópera adolescente imponía arreglos un tanto más melosos y gentiles, que incluso consideraban voces de niños en los coros, con

¹⁰⁶ Jim De Rogatis. “Kaleidoscope Eyes: The Story of Psychedelic Rock”

¹⁰⁷ John “Twink” Alder en entrevista concedida al periodista Ivor Trueman del fanzine holandés “Opel”

profusión en el uso de clavecines. El tropiezo que la dedicación de West a su proyecto personal, ocasionó a Tomorrow generó fuertes roces internos entre los integrantes del grupo; la interrupción de las sesiones del truncado disco de Tomorrow le permitieron a Twink Alder sumarse a los Pretty Things para la grabación del ya referido "S.F Sorrow".

Así recuerda Alder el momento por el que pasaba el grupo por aquel tiempo. "Lo de Keith (West) creó una atmósfera negativa en nuestra relación. Para mí, aparentemente, que la grabación de Keith así como lo que también deseaba hacer Steve (Howe) eran cuestiones desligadas de lo que era Tomorrow. Con esto, sólo John (Wood) y yo intentábamos empujara a la banda hacia delante. Después de la publicación del material de Keith, no preguntamos ¿Qué pasará ahora? Fue un golpe, y después de esto ya no podíamos tocar en vivo con la misma tranquilidad de antes; el público pedía el tema de Keith".¹⁰⁸

En el mismo sentido, West y Howe les ofrecieron a sus compañeros de agrupación continuar las carreras independientes pero manteniéndose en el grupo en labores de producción o composición. Tanto Alder ni Wood se negaron a tal proposición y Tomorrow fue disuelto en diciembre de 1967, cuando su único registro en estudios aún no veía la luz. En febrero de 1968, *post mortem*, se publica el álbum homónimo de Tomorrow el cual enlista el catálogo más selecto de las grabaciones del período. Continuando con lo mostrado en "My White Bicycle", la banda exhibe un caudal de tremenda inventiva e imaginación estética. Ya sea ocupando el diverso y refinado manejo de Steve Howe, tanto en guitarra como en sitar, excelentes efectos de producción, además del carisma compositivo y vocal de West, la obra es un sensible y potente retrato de uno de las iniciativas musicales más infortunadas de la década. Algunos puntos altos son "Revolution", una sintética suite –incluyendo notables arreglos de cuerda-, que como sugiere su título es un himno del orden contracultural; además canciones como "Real Life Permanent Dream", "Hallucinations" y "Three Jolly Little Dwarfs", revelando la fuerza ejecutoria y melódica del grupo. "Acostumbrábamos tocar muy libres en directo, con una gran cantidad de energía. Nuestro álbum es más o menos una versión condensada de los que hacíamos en vivo. Es más estructurado en el álbum, con canciones de tres minutos de duración, mientras que en vivo podíamos divagar por casi veinte minutos."¹⁰⁹

¹⁰⁸ Entrevista de John Alder con Ivor Trueman

¹⁰⁹ Keith West en. "Days in the Life: Voices from the English Underground, 1961-1971" de Jonathan Greene. Editorial Minerva 1988

La disolución de Tomorrow encontró a West incursionando en irregulares y exontinuamante abandonados proyectos individuales. Por su parte, Steve Howe después de trabajar como músico de sesión durante 1968, se sumó el año siguiente al grupo Yes. Por último, Alder con Wood emprendieron una carrera juntos de la que su primera expresión fue *The Aquarium Age*, con la edición de un par de intrincados sencillos; Alder siguió su extrañísima carrera solista, plagada de excéntricos y oscuros elepés, en los cuales se hizo acompañar de infumables camaradas de la vanguardia más acrimónica de la música inglesa.

Los Tomorrow fueron quizá la banda más prodigiosa del ámbito más desafortunado del rock británico de la segunda mitad de los sesenta y, por ende, Keith West fue uno de los talentos musicales más desprovechados y perdidos en la inconsistencia, dentro de la larga historia de artistas malditos que abarrota los anales de la música popular.

Mírame Soy Tú: Giorgio Gomelsky y Blossom Toes

Coincidiendo con el término de su fructífera relación con los Yarbuds, con quienes trabajó entre 1964 y 1966, el productor franco-ruso Giorgio Gomelsky decidió crear su propio sello discográfico con el que podría apadrinar a músicos de bajo perfil comercial, apoyándolos con todo el tinglado logístico y publicitario, como instrumentos, clubes donde tocar, diseño gráfico y otros. En 1967, Gomelsky inaugura Marmalade Records, con sede en Londres y París, ciudad frecuente por el productor. Desde 1967 Gomelsky contrata a varios números de diverso pelaje, pero ninguno ostentó el brillo y calidad de los Blossom Toes. Esta banda, como muchas nacidas bajo la enseña de r&b, tuvo un corto período de esplendor que fluctuó entre 1967 y 1969, produciendo dos elepés bastante disímiles entre sí. El grupo estuvo integrado en su primera formación por Brian Godding en guitarra y teclados, Brian Belshaw en bajo y voz, Jim Cregan en guitarra y Kevin Westlake en batería. Los inicios de Blossom Toes se remontan al grupo *The Ingoes*, en la que compartían créditos Godding y Belshaw, posterior eje creativo de sus proyectos más importantes.

Ya en 1965, los cabecillas de Ingoes traban una amistad con Gomelsky, quien les permitió tocar en su club para bandas de rhythm & blues *Crawdaddy*. Por el mismo tiempo, y por intercesión de Gomelsky, los muchachos se trasladan a Francia, donde residen hasta mediados de 1967. Ubicados en París, los ahora ya Blossom Toes producen un

único sencillo, versionando el tema “Help!” de los Beatles. La nueva versión tuvo un moderado impacto en Italia y Francia, donde el grupo comenzó a ganar muchos adeptos amén de su calidad instrumental y la excelente interpretación de canciones de r&b y beat británico. En 1967, la banda decide regresar a Inglaterra con el propósito de comenzar una carrera más seria que incluyese material propio, con un albedrío creativo más amplia. Gomelsky se instala con el grupo en un finca en la localidad rural de Fulham, en las cercanías de Londres, con uno de los primeros equipos de grabación de ocho pistas, suntuosidad inédita para mediados de 1967.¹¹⁰

Instalando un improvisado y móvil estudio de grabación, los Blossom Toes y Gomelsky comenzaron a planificar el primer álbum de la banda. “El Sgt’ Pepper’s representó un gran impacto para todos nosotros, en cuanto a los avances en grabación, arreglos y a la excelente ocupación de los instrumentos. Las posibilidades para un músico parecían ahora incalculables, poniendo en práctica nuevas y fascinantes ideas. Este nuevo principio intenté llevarlo a cabo con Blossom Toes y su primer álbum.”¹¹¹ Esta influencia fue notada por la prensa del rebrote, ya que cuando se publicó el disco el *Melody Maker* habló “Giorgio Gomelsky’s Lonely Hearts Club Band”

Con el título de “We Are Ever So Clean”, Marmalade lanza en octubre de 1967 el primer disco del grupo, una de las obras más ambiciosas –si es que este adjetivo tiene aún algún sentido al referirse a un época de aspiraciones irrefrenables- y costosas de la todavía naciente industria musical británica. Además si se contempla el hecho de que el grupo no reunía, nominalmente, las expectativas de un gran suceso el atrevimiento de Gomelsky y el grupo fue bastante. El disco puede considerarse como conceptual, en cuanto a su música como temática retratan algunos aspectos unívocos. Indudablemente resalta la capacidad arreglista del grupo, el que se empapa de de notables ornamentos orquestales, broces, cuerdas al por mayor, intercalando trucos de grabación clichés como cintas invertidas. Las composiciones son intrincadas y angulosas, formidables en su lucidez musical; mientras tanto, las letras está plagadas de extravagantes y disparatados guiños a un humor absurdo y lenguaje vernáculo del cockney. Con títulos como “La Notable Saga del Perro Congelando”, “Mírame, Soy Tú” o “El Manual del Intrépido

¹¹⁰ Hasta la publicación del disco Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band de los Beatles, en junio de 1967, las grabaciones musicales se efectuaban sólo en cuatro pistas de registro. Esto limitaba o por lo menos entorpecía la producción de los álbumes de música rock de la época, ya que la suma de nuevos instrumentos o sonidos, la complejización estética en síntesis, pasaban más por el ingenio y capacidad del productor que por las bondades del equipamiento técnico disponible. El Sgt’ Peppers fue el primer disco en utilizar una consola de ocho pistas para su grabación.

Malabarista, Voumen Uno”, es clara la incoherencia total en que el grupo deseó sumir a sus oyentes Todo el disco está unido por pequeños chascarros, narrados en el popular argot de los mods, que parodian u homenajean el sentido del humos flemático inmanente a la sociedad inglesa.

Todo el “We Are Ever So Clean” es una soberbia demostración de fiato entre la notable capacidad de un intrépido productor y una banda con ideas absolutamente originales. El disco falló comercialmente debido quizá a su excesiva excentricidad, pero demostró el potencial escondido de la banda. Sin embargo, la pompa de “We are Ever so Clean”, les jugó una mala pasada. Era bastante improbable y financieramente suicida, presenta el disco tal cual sonaba en la grabación de estudio; los Blossom Toes sufrieron del síndrome de laboratorio: en vivo resultaba imposible reeditar los matices y arreglos del álbum, sin caer en el despilfarro absoluto. Durante 1968, el grupo publica dos discos sencillos, el primero en abril de 1968 con una versión para el tema de Bob Dylan “I’ll Be Your Baby Tonight”, llevando en el reverso una pieza extraída del álbum editado meses antes.

Asimismo, en octubre del mismo año la banda lanza comercialmente su disco sencillo más recompensante, “Postcard/Everyone’s Leaving Me Now”. La una manifiesta la cierta influencia de los Kinks en los acercamientos más melódicos del grupo; con la acertada agregación de una sección de mellotron y clavecín, “Postcard” es una tornasolada y brillante canción de estilo pop. En contrapunto, su reverso avizoraba los pasos que daría la banda en los próximos meses. Enclavada en una compleja mixtura de jazz-rock, la canción posee un interludio instrumental en que luce la guitarra de Brian Godding, en un corte más pesado, y la delicada inclusión de vibráfonos típicos del jazz de la música de los años cincuenta.

Justo un tiempo antes de la realización de este disco, ingresa como nuevo baterista el multi- instrumentista Poli Palmer, quien toca marimba, vibráfono y flauta en “Everyone’s Leaving Me Now”; Palmer incide muy acentuadamente en la música que desarrollarán los Blossom Toes en su próximo y último disco, “If Only For A Moment”, fechado en mayo de 1969. La última producción de la banda se orienta hacia la interpretación libre de formas de blues-rock, cercanos al estilo de Cream –de quienes se hablará en el capítulo siguiente- o de las bandas más significativas del “San Francisco Sound”, en la costa oeste norteamericana. Sí su primer disco fue una endulzada y sinuosa

¹¹¹ Giorgio Gomelsky en entrevista con el periodista Archie Patterson, de la revista especializada inglesa *Mojo*, realizada en noviembre de 1992.

pieza de psicodelia barroca, el postrero exhibía los atributos de la crudeza y hurañez de una banda que apareció en algún momento un tanto restringida. In gran juego de guitarra, complejas y entrelazadas melodías ni conforman demasiado a Gomelsky, quien vuelve a producir a Blossom Toes, logrando un inmejorable nivel técnico pero musicalmente un poco menos lúcido que su antecesor. A poco andar, la banda se disuelve con Godding y Belshaw dedicándose a proyectos de música jazz, no regresando hasta ahora al campo del rock.

Los Blossom Toes representan una de incontables gemas musicales del perioso analizado y que bien merecieron un trato más generoso por parte del público y el tiempo.

Nosotros gustamos de la Basura: El Anarquismo Corrosivo de los Deviants

“Somos la gente que pervierte a tus hijos, guiándolos por el mal camino de las lecciones que tú les enseñaste” *The People’s Suite* –The Deviants 1969

La distancia temporal, la falta de comprensión del fenómeno, y la nefasta estereotipación, han conspirado en contra del conocimiento más o menos apropiado de un movimiento que se amparó en coordenadas más bien disímiles y de propósitos diferentes, según la sensibilidad de quienes participaron activamente en la explosión de la semilla “psicodélica”. Es erróneo pensar que los músicos de rock de la segunda mitad de los años sesenta, se abocasen a consumir las mismas aspiraciones, estéticas albergados en un pensamiento político cultural unívoco.

A diferencia de una vanguardia artística tradicional, los parangones estéticos aquí no estaban explicitados, ni se aplicaba de forma homogénea un catecismo ideológico, sino que existía la confundente praxis de una contracultura, en la cual cada artista diseñó independientemente su forma de interpretar el mundo desde una cosmovisión única e intransferible. “Es una época de expansión vitalista, lo que dista de la visión equivocada acerca de que los músicos de la etapa psicodélica respondían a los mismo estímulos y deseaban por ende manifestar con su arte idénticos asertos. No todo, ni mucho menos era un flower-power como ideología ecológica. Cada quien iba por el lado que le acomodaba, confluyendo en el sentido de la experimentación, de precisamente la

ausencia de principios coactivos de la libertad.”⁴⁴ Por lo anterior, el término “psicodélico” es usado en este trabajo no sólo en alusión al consumo de ácido lisérgico y su repercusión en el campo artístico, sino es usado en una perspectiva metafórica, en cuanto eclecticismo y ampliación de los parámetros estéticos de la música popular.

A lo largo del perioso aparecieron en los intersticios y catacumbas de la vanguardia más corrosiva, artistas que confesaban una iconoclastía feroz, que no se limitaba a rechazar un sistema político o cultural imperante, sino que también denostaba con rudeza extrema los esnobismos del momento, contemporáneos a su apoteósica mirada. En Gran Bretaña, los principales impulsores del caos musical, del sinsentido moral y de la abominación de los modelos impuestos, fueron los Deviants, primero un colectivo ideológico que un grupo de música; antes agitadores que artistas de rock. Su aparición se aferró a las cloacas de la marginalidad musical, abriendo un camino paralelo dentro de una industria que ya somaba visos de disfunción y adocenamiento artístico. Como toda iniciativa de pendencia estética, los Deviants se agruparon en torno a la destructiva figura de su líder, un joven de veinte años llamado Mick Farren que encontró en la música el camino más adecuado para demoler y burlarse de todo lo que se le pusiese en frente.

Los orígenes del grupo se encuentran en la delirante zona londinense de Nothing Hill –en ese tiempo sí lo era– cuna de la vanguardia más fervorosa de la ciudad. “Era un lugar salvaje, los Pink Floyd fueron la banda más famosa del sector. Ellos tocaban en pequeños clubes y estaban comenzando a tener un séquito de admiradores... y los Deviants, también, fuimos parte de aquella escena desde muy temprano. Un esencial requerimiento del movimiento era que todo aquel que quisiese involucrarse en la música debía consumir LSD... Había una gran cantidad de interacción y fecundación entrecruzada en el ambiente, y los músicos captaban las nuevas ideas instantáneamente y las transformaban, añadiendo una sensibilidad pop la cual hacía accesible estas cuestiones culturales a los chicos de la calle. Incorporamos a los Beatniks, que eran debatidos entre la élite intelectual, dentro del rock & roll y de esta manera diseminamos más ampliamente las ideas de los escritores beat.”¹¹²

Como bien enfatizaba Farren, los primeros impulsos para formar un grupo de rock nacieron de una influencia no musical sino literaria. Ahora bien, cuando la banda se forma a fines de 1966 bajo el apelativo de Social Deviants, el grupo intentaba emular la energía de grupos como los Who, a quienes Farren consideraba lo más excitante entre las diversas

⁴⁴ “Days in the Life: Voices from the English Underground, 1961-1971” de Jonathan Greene. Editorial Minerva 1988

propuestas musicales del momento. “No sabíamos cómo empezar, éramos unos novatos que recién comenzaban a tocar. Escuchábamos otras cosas como Charles Mingus y Bob Dylan, No hubiese interesado hacer algo en este sentido, acústico y virulento pero no teníamos mucho dinero. Esto porque realmente no queríamos pasarnos el tiempo reciclando las canciones del viejo Jimmy Reed. Buscábamos algo nuevo que hacer.”⁴⁶. Por aquel tiempo, Joe Boyd le presta a Farren unas sesiones demo de una banda neoyorquina llamada Velvet Underground –de la cual se hablará con profusión en un próximo capítulo-, la cual aún no publicaba su primer elepé. Después de esta audición, Farren siente que básicamente su música debiese desarrollarse con la misma sensibilidad que la de aquel grupo norteamericano: crudos, violentos y atonales. “Intentamos entonces ir en una dirección más demente y por tanto inteligente. Cuando oímos a los Velvet Underground, percibimos una suerte de desarrollo paralelo entre Londres y Nueva York. Además escuchamos a Frank Zappa, lo que definitivamente cambió el modo en que concebimos nuestro primer disco... Fuimos unos incompetentes al comienzo, fuimos incompetentes al final.”¹¹³

Siendo apenas aptos para empuñar un instrumento en sus manos, los Deviants en el septiembre de 1967, se contactan con un potentado muchacho londinense, a quien su padre le heredó una gran suma de dinero después de su suicidio; persuadiéndolo de invertir en una banda de rock, Farren y su descolocada cohorte ingresaron a los estudios Sound Techniques, propiedad de Joe Boyd, con el fin grabar –más por suerte que discernimiento- su primer disco titulado “Ptoofi!”, en el que trabajaron con Boyd y el músico estadounidense Henry Moore, quien fue discípulo de John Cage y de La Monte Young; Moore conocía con profundidad el trabajo de música concreta de los años cincuenta y aplicó este saber en ciertos aspectos técnicos de la grabación. Moore colocó dos cintas de grabación de ocho pulgadas aparte, y echó a andar una cinta sencilla entre las primeras dos, obteniendo interesantes efectos de sonido.

El álbum se convierte en el primero en ser distribuido de forma independiente por medio de las revistas Oz e International times, las cuales a través de la suscripción a sus ejemplares tenían derecho a adquirir el disco debut de maximalista banda de Farren. “El disco sería distribuido por un sello de los grandes, pero posteriormente nos consideraron demasiados peligrosos para la compañía. La corporación no deseaba a personas como

¹¹² Entrevista concedida por Mick Farren al periodista japonés Toshikazu Ohtaka

⁴⁶ Mick Farren en Richie Unterberger “Unknown Legends of Rock & Roll”

¹¹³ Richie Unterberger “Unknown Legends of Rock&Roll”

nosotros en sus oficinas. A mucha gente le cuesta recordar esto, pero fue una época en la que nuestra manera de vestir provocaba el mayor rechazo entre las personas".¹¹⁴

Siendo una de las bandas periféricas de mayor agitación, su primer álbum "Ptoof!", es una descomedida, delirante, muestra de desacato, incivilidad y cerrilidad musical. En este primer disco los Deviants atentan contra del flower power y su visión optimista del mundo, el cliché de la música psicodélica, la puerilidad del ciudadano corriente y, en síntesis acerca de todo lo que oliese a estabilidad y legalidad. Con canciones como "Garbage", en las que Farren canta "Somos basura y la basura nos hace sentir bien", es explícito el ánimo destructivo del grupo que se concentra en sus alegatos contestatarios sin descuidar el fondo musical de su obra inicial. Tomando en cuenta su novicio aprendizaje musical, en "Ptoof!" abusan a su anchura de todo lo que suene a cacofonía sónica. Ya que el grupo no procura la eufonía en arreglos ni instrumentación, se abocan a monótonas y destempladas ráfagas de guitarras, saturadas de distorsiones, acoples y una prosecución de disfunciones musicales. El álbum de los Deviants, ya siendo parte del rincón maldito de los músicos de rock, fue pionero en cualquier iniciativa que desagregue y reduzca la música a su plasmación más gutural.

La introducción del elepé es escrita por el célebre locutor radial John Peel, quien coordinó desde 1969 las llamadas "Peel Sessions", recitales de diversos artistas estelares transmitidos por la Radio London siendo enseguida comercializados en formato de disco. *"Desde las profundidades del cuartel general del subterráneo londinense, completamente equipados con una compleja maquinaria electrónica, una ilícita grabación bohemia del siglo XX, furtivamente editada, tortuosamente distribuida y diseñada, tú tienes en tus manos un maduro ejemplo de gratuita obscenidad, rock golpeador, post-psicodélico, neo rock&roll; una esperpéntica grabación marginal. Tramado por niños de las flores en las cuevas de ámbar, mascullado y chillado en las casas de lujo y de las refinadas oficinas publicitarias; reunidos y arrojados adelante dentro de tu caliente y pequeña perversión. ¡Hurra!"*

Otra condición importante de la banda es que sus presentaciones en vivo son realizadas fuera del circuito tradicional de conciertos, salvo honrosas excepciones como su participación en el ya comentado "14 Hours Technicolor Dream". En entrevista con el periodista Richard Neville, fundador del magazine OZ, Farren discurre acerca de su pensamiento sobre la postura hippie. "Somos cínicos con respecto al llamado flower-power. Pensamos que ellos son muy optimistas, y la vida es más cruel, entonces lo que

¹¹⁴ Mick Farren con Toshikazu Ohkata

sucede es que la gente con nuestro punto de vista comienza a proliferar. Mi percepción es que no sólo el sexo sino la ira y la violencia son parte de la construcción de la música rock. Éste puede trabajar como una forma alternativa para la violencia, un escape para la ella. Sin embargo, en los sesenta hacíamos muchas cosas con una gran ira interior. Éramos escandalosos. En los Estados Unidos la juventud era enviada a Vietnam y no había nada que pudiésemos hacer para cambiar los actos del gobierno. Sí fumábamos marihuana y hacíamos cosas que nos lanzaban a la cárcel fue como medio de expresión de nuestra furia, y deseábamos cambiar. Creo que empuñábamos una guitarra, no una pistola, porque nos podría llevar al cambio".¹¹⁵

En los dos años restantes de la década, el grupo produce dos nuevos álbumes, de los cuales ninguno alcanzó la espontaneidad desopilante y lúcida de su primera entrega. "En 'Ptoof!' sólo deseábamos tocar; no sabíamos hacia dónde ir o qué hacer, y tampoco nos importaba. Con los discos posteriores cesamos de innovar y experimentar sin cautela, y nos metimos en el negocio de las bandas, nos convertimos en otro maldito grupo del montón. Era una situación muy decepcionante, ya que en nuestros recitales conseguíamos muy buenos resultados, pero no componíamos cosas tan atractivas como al comienzo."¹¹⁶

Exhaustos de la desasosegada vida de los músicos de rock, discrepancias en cuanto a orientaciones musicales, los Deviants se separan lo que no es óbice para que Mick Farren continuase hasta el día de hoy manteniendo una prolífica vida artística, tanto en el campo de música como de la literatura, pero siempre amparado en la oscuridad *avant garde* que lo inspirase en sus primeras andaduras en los sesenta. Cuando se consulta a Farren acerca del papel catalizador de los Deviants como antecedente temático y musical del punk rock, aquél afirmaba: "En nuestro tiempo éramos únicos, bueno Frank Zappa y los Fugs estaban cerca nuestro en los Estados Unidos. Después aparecieron los MC5 y los Stooges con un sonido similar. Estábamos unos ocho años adelante de nuestro tiempo, más cerca de grupos como los Clash, los Damned, o los Sex Pistols. Es la cosa más natural del mundo, cuando la música da pábulo a una furiosa energía, se puede reconocer el espíritu del punk. Era la misma clase de violencia, pero ya después se convirtió en algo manierista, encasillado y, en una moda torpe. Nosotros

¹¹⁵ Richard Neville

¹¹⁶ Mick Farren en Richie Unterberger "Unknown Legends of Rock&Roll"

fuimos un poco más honestos que toda esa gente de los Sex Pistols con toda esa maquinaria publicitaria detrás".¹¹⁷

Somos Normales y Queremos Nuestra Libertad: Los Absurdos Y Excéntricos Bonzo

Dog Band

“Vi a Mr. Apollo arrancando árboles con sus manos desnudas; Vi los planes de cómo hacer un cuerpo de Mr. Apollo. Él es el hombre más fuerte del mundo que el mundo haya visto, y si tomas sus cursos el te hará grande y fuerte. ¡Oh! Podrás vencer a los bravucones hasta que lloren. Te dejaré escapar, indeseable ‘No me castigue, por favor’. Cuando eres duro, eres perfecto Tu voz es áspera, suena con agallas. Eres fuerte y orgulloso de esto, gracias a Mr. Apollo. Sigán a Mr. Apollo, todos saben que es el gran benefactor de la humanidad. Sigán a Mr. Apollo, todos saben que un cuerpo sano hace una mente sana...” Mr. Apollo – Bonzo Doga Band 1969

Según muchos el cruce más cercano a la perfección entre música rock y comedia, un delirante frangollo de música, humor absurdo y excentricidad. Lo cierto es que Bonzo Dog Band, fue uno de los proyectos musicales más peculiares y extraños dados citas en el desarrollo del pop inglés en la década de los sesenta. “Sus afables toques de absurdismo sobre narrativas de cine negro, melodramáticos *crooners* franceses, bajo jazz y blues blancos, y películas de ciencia ficción clase B, los convirtió en la banda más chiflada y primorosa de la escena inglesa psicodélica”.¹¹⁸

La formación del grupo ocurrió en el Royal College of Art, donde Vivian Stanshall y Neil Innes, estudiantes de arte pictórico, decidieron juntarse y armar una banda que pormenorizase sus comunes aficiones por el jazz tradicional de la década del veinte, el vodevil y el foxtrot, todas añejas músicas de las primeras décadas del siglo pasado. Esta agrupación no tenía ningún otro propósito más allá que realizar simples sesiones en la cantina más cercana al instituto donde cursaban estudios, por mero divertimento personal. “Éramos una banda de estudiantes de arte, orientados hacia el jazz de los veinte y los treinta. Sin embargo, solíamos ir a los mercados de las pulgas para buscar viejos discos de 78 pulgadas con tontos títulos... Éstos no costaban más que seis peniques, y cuando llegábamos a casa, por ejemplo, revisábamos grabaciones con títulos como ‘Le traje una

¹¹⁷ Mick Farren en Richie Unterberger “Unknown Legends of Rock&Roll”

¹¹⁸ Richie Unterberger: “Urban Spacemen & Wayfarring Strangers: Overlooked Innovators & Eccentric Visionaries of ’60s Rock”

sandía a mi chica esta noche'. Bueno, nos gustaban estas canciones humorísticas, aprendimos a tocarlas y después comenzamos a actuar, con este repertorio, en algunos *pubs*." ¹¹⁹

Con el nombre de Bonzo Dog Doo Dada Band, explicitando cierto homenaje al movimiento dadaísta, los primeros escauceos de este colectivo de jazz añoso y ridículas temáticas, los integraban siete jóvenes con una completa sección bronce –trombón, clarinete, saxofón y trompeta- además de una banjo y un pianista. El grupo es liderado por Stanshall e Innes, quienes componen o adaptan material bastante ortodoxo con respecto a la extravagante línea estilística planteada. Al concluir los estudios en el Royal Art College, la banda se embarca en una gira por pequeños clubes del norte de Inglaterra, en que salen al escenario vestidos como una mafia de gánsters provocando un gran entusiasmo en los parroquianos de los distintos lugares por los que rodó la comitiva "Bonzo". Por aquel tiempo la New Vaudeville Band, un grupo de conspicuos músicos orquestales llega al tope de las listas con un tema instrumental en el estilo big-band/vodevil, "The Winchester Cathedral".

Como un guiño de la moda, este tipo de música anacrónica se gana un espacio comercial dentro del mercado pop. En un comienzo, esta situación provocó que los Bonzo fuesen contratados por el prestigioso sello Parlophone, publicando un disco sencillo en diciembre de 1966, incluyendo una versión para "I'M Gonna Bring A Watermelon To My Girl" y un original llamado "Alley Oop". El debut discográfico no logra ninguna repercusión y en lo musical sobresale la capacidad instrumental de la banda, no obstante su propuesta no es relevante más que por sus jocosas y pintorescas historias. Por lo mismo, lo que en un principio fue una oportunidad trocó rápidamente en una limitación para avanzar en un estilo personal para el grupo. "Cuando la New Vaudeville Band apareció en televisión, ellos tenían un montón de gente alrededor y ya mostraban una *look* bien definido. Así que veías a aquella gente con su séquito, sus zapatos de dos tonos, sus cómicos globos, y un cantante usando una chaqueta militar. Cuando concluidos seis duras semanas de recitales por cabarets, la gente que asistía a nuestras presentaciones nos decía: '¡Hey!, ustedes son como la New Vaudeville Band'" ¹²⁰

Mientras la banda se instala definitivamente en Londres, sus recitales son acompañados con un apoyo coreográfico que incluía trajes de usanza victoriana, mímica

¹¹⁹ Neil Innes en "Days in the Life: Voices from the English Underground, 1961-1971" de Jonathan Greene. Editorial Minerva 1988

¹²⁰ Richie Unterberger: "Urban Spacemen & Wayfaring Strangers: Overlooked Innovators & Eccentric Visionaries of '60s Rock"

francesa y tosa una serie de disparatadas chanzas de tarambanas, con un cada vez más estrambótico humor. Frecuentan, por entonces, clubes nocturnos como "The Flamingo" y el "Paul Raymonde's Revue Bar", basando su repertorio ya exclusivamente en composiciones de Innes y Stanshall. Desvinculados de su anterior compañía, los Bonzos son tentados por el pequeño sello Liberty, con el que producirán todos sus álbumes hasta su ruptura en 1970. Existe un rumor que refiere que Pete Townshend, al mismo tiempo de contratar a Arthur Brown, buscaba el concurso de los Bonzo para su sello Track, lo que no es desmentido del todo por Neil Innes. "No sé nada acerca de los intentos de Townshend, sí Vivian (Stanshall) y Larry 'Legs' Smith (baterista del grupo) eran muy amigos de Keith Moon, quien incluso tocó con nosotros en algunos recitales en nuestros primeros tiempos". Bajo su nuevo sostén discográfico, Bonzo Dog Doo Dada Band edita en agosto de 1967 su segundo disco sencillo, adelantando dos canciones de su primer larga duración: "The Equestrian Statue" y "The Intro and The Outro".

Neil Innes comenta: "Una de las primeras canciones que escribí fue 'The Equestrian Statue', siendo estudiante en la escuela de arte. Leí 'La Náusea de Jean Paul Sartre, el cual es una basura existencialista, en serio. Así que pensé, ¿Quién es este tipo preocupado sobre como un poste de alumbrado existe más que él?. En un sentido, ¿No escogió algo un poco más interesante, como una estatua ecuestre? Y pensé que discurría sobre un estatua ecuestre que había visto en Liverpool; me dije 'voy a escribir una canción sobre una estatua ecuestre'."¹²¹

La canción sobre la efigie ecuestre es la primera gran obra de los Bonzo, poseyendo una cadencia de vodevil –con una nutrida sección de bronce en el estribillo-, un tono melancólico y evocativo, más una bellísima sección de clavecín como instrumento principal. El grupo llama la atención de muchos connotados músicos británicos, entre ellos Paul McCartney quien le sugirió John Lennon incluir una aparición de los Bonzo en el fallido proyecto televisivo "Magical Mystery Tour". En esta pseudo-película, pseudo-cualquier cosa, los Bonzo se asoman en una de las escenas finales del medimetraje: en un club de strip-tease, en que se hallan George Harrison y John Lennon, la banda se sube al escenario del tugurio e interpreta una parodia del "All Shook Up" de Elvis Presley –otra de las inquietudes de los Bonzo era recordar con acento humorístico la música de los años cincuenta. Siendo los únicos artistas invitados a "Magical Mystery Tour", la relación entre Paul McCartney y el conjunto será aún más fructífera en futuro.

¹²¹ Richie Unterberger: "Urban Spacemen & Wayfaring Strangers: Overlooked Innovators & Eccentric Visionaries of '60s Rock"

En noviembre de 1967, se publica “Gorilla”, primer disco de los Bonzo Dog Doo Dada Band, el cual resume el perturbado y circense estilo del grupo, añadiéndole algunos ingredientes de la música pop de la época, como acoples de guitarras e inclusive cintas invertidas y distorsiones de voces, en medio de un aparentemente inofensivo vodevil. A juicio de muchos, “Gorilla” es la obra más colérica e hilarante manufacturada en la música pop británica, un paradójico compendio de brillantez y diversidad musical con una extravagancia inédita para un elepé contemporáneo. En el disco de los Bonzo todo es posible, vals, ópera, jazz de New Orleans y, curiosamente, rezumando un encanto naif que los coloca como un grupo gentil y espontáneo de alta estimación en los círculos del *underground* isleño. “Gorilla denota nuestras primeras apuestas compositivas. Por ejemplo “Jazz, Disgusting, Hot Delicious Cold” era un lunático instrumental que tocábamos en los pubs, intercambiándonos los instrumentos. Todo lo hicimos en una sola toma de grabación. Rodney Slater (saxofonista) ejecutaba el trombón, lo que nunca había hecho en su vida; Vivian, en tanto, tocaba trompeta, la que jamás había tocado en su vida hasta la grabación”.¹²²

El ánimo desaprensivo y cómico del grupo les provocó innumerables problemas a lo largo del registro de “Gorilla”, sobre todo por la incompreensión de productores e ingenieros acerca de las intenciones artísticas de la alocada agrupación. “Estábamos llenos de ideas y sonidos graciosos para combinar. . De hecho, tuvimos problemas quizá porque íbamos un poco por delante de los que estaban los ingenieros. Nuestros mayores los tuvimos con Gerry Bron, quien fue el productor del disco. Después de tres horas, él decía ‘ya está, movámonos al siguiente tema. Gerry era así. Además la compañía nos asediaba ‘bueno, ¿Qué pasa con el *single*? Y esto, a nosotros, no nos podía importar menos. Éramos unos tontos haciendo estúpidas cosas de estudiantes de arte. Nunca nos sentimos en el mismo negocio que los demás; no teníamos fanáticas adolescentes o cualquier cosa como ésta, sólo queríamos pasar un buen rato.”¹²³

Claramente un disco tan estrafalario tiene las ventas que se merece en su justa proporción, pero alienta al grupo a proseguir la singladura de delirio sonórico. En una presentación en el club “Speakeasy”, comenzando 1968, Stanshall e Innes conversan con Paul McCartney sobre las dificultades para adquirir mayor libertad artística. El beatle les ofrece ser el productor de su material disponible y los líderes de Bonzo aceptan con algarabía la propuesta ya que sólo con una figura de cómo McCartney, el obtuso

¹²² Neil Innes en: “Urban Spacemen & Wayfarring Strangers: Overlooked Innovators & Eccentric Visionaries of ’60s Rock”

productor de “Gorilla” cederá su puesto en el control de las grabaciones. Con el seudónimo de “Apollo C Vermouth” en los créditos, Paul McCartney dirigió las sesiones de su próximo disco sencillo, su única canción de éxito a lo largo de su carrera: “I’m Urban Spaceman”, una cándida y no menos enrarecida balada sobre las aventuras de un pelmazo astronauta que se levanta “cada mañana con una sonrisa en su cara”. Sobre este tema no escasean las versiones que comparan a ese astronauta urbano con los inconsistentes jóvenes que consumen drogas y conciben insulsos mundos de felicidad y armonía. El nuevo disco de los ahora apodados Bonzo Dog Band, abreviaron su nombre por causa de la imposibilidad de explicar al público común el origen del término “Dada”, arriba al número cinco de las listas virtualmente financiando todos los disparates que de ahora en más se les ocurrieran a los productores del vodevil más enfermizo de la historia.

La relación de McCartney con Bonzo Dog Band concluyó aquí, no por diferencias o roces sino simplemente porque el beatle no disponía de demasiado tiempo y al grupo no se le pasó por la cabeza convidarlo a una nueva grabación. Aceptando la producción de Gery Bron nuevamente, en septiembre de 1968 se publica el segundo y más importante álbum de la banda “Doughnut In Granny’s Greenhouse”, el esfuerzo musical más complejo y acabado de Bonzo Dog Band. No es plausible hablar en este caso de consistencia o seriedad, no en un disco de esta banda, pero dentro de la amalgama confusa y desarrapada de estilos, bromas y ruidos varios, luce un incontenible deseo por experimentar sin un norte u objetivo claro, lo que conlleva la obtención de una obra sorprendente en su estructura y composición entrópica. Los Bonzo consiguen el acercamiento más eficiente con la música de la época, en los sentidos múltiples de las estéticas entrecruzadas, sin descuidar el filtro esperpéntico propio de los aquí descritos. *“Bien, el boogie antropomorfo tiene el tipo de movimiento ‘salto y swing’, quemando la energía de sus células como un perro caliente infrarrojo. El corazón de la motocicleta golpea revoloteando y tartamudeando, de los latidos del corazón antropomorfo, gimoteando una cinta de teletipos con una melodía acerca de la luz de la luna, bip, bip, bip, bip, agítate papá, vaga sin rumbo; porque el boogie antropomorfo está lleno de rock & roll antropomorfo...”*¹²⁴

El apelativo de banda de culto les queda a la medida y, al mismo tiempo, son elegidos como banda soporte de un programa televisivo infantil de la BBC llamado “Do Not Adjust Me Your Stocking”, en el que durante seis meses la banda tocaba los

¹²³ Vivian Stanshall

¹²⁴ Letra de la canción “Humanoid Boogie” incluida en este elepé

interludios musicales entre una sección y otra del espacio. Trabajo vil para un músico profesional, pero bien remunerado. Neil Innes describe la puesta en escena de Bonzo Dog Band: "Larry era el más extravagante, con el típico perfil de la estrella del espectáculo. 'Mírenme, soy maravilloso' nos decía. Mientras bailaba *tap* colocándose pechos postizos o cosas como éstas. Vivian tenía una presencia escénica que no podías ignorar. Él caminaba sobre el proscenio luciendo peligroso. Nunca sabía qué es lo que se proponía hacer; Roger (Ruskin, saxofonista) estaba chiflado con sus maniqués y todo esto. En tanto, Rodney acostumbra soplar y lanzar cada cosa que tuviese un hoyo en un extremo, con ruidos que venían uno tras otro".

Para el próximo disco del grupo, editado en abril de 1969, el núcleo creativo de Bonzo Dog Band pasa del tándem Innes/Stanshall hacia el resto de los integrantes del conjunto, lo que no perjudicada en modo alguno la respetable calidad del penúltimo disco de la banda. Manteniendo el tono ecléctico de su anterior obra, los Bonzo presentan un disco enclavado profusamente en el rock, con aberturas hacia el jazz, el vodevil y las canciones tradicionales celtas. Los tópicos tratados son como de costumbre, incoherentes y sarcásticos, como en "Mr. Apollo" sátira de los programas de ejercicios recomendados para alcanzar un mejor estado físico, promocionados por físico-cultores o la esclava "Hunting Tigers in India". Por aquel tiempo Vivian Stanshall trabajó junto con Arthur Brown en un proyecto titulado tentativamente "Brain's Opera", el cual sería montado por los Bonzo Dog Band como su próximo disco; todo queda en los borradores sin concretarse ni allí ni nunca.

El grupo, a pesar de su carácter independiente y desligado de las imposiciones más salvajes de un medio absorbente, sufre el agotamiento de las giras y el alejamiento indeclinable de un par de sus miembros lo que resiente sus planes inmediatos. Invitados al concierto de la Isla de Wight, en julio de 1969, ante la ausencia de su baterista Larry Smith, nada menos que Jim Capaldi ocupa la vacante por aquella rutina. "Keynsham" fue titulado el último disco del grupo, lanzado en octubre de 1969, y siendo un intento por aproximarse a un vertiente más conservadora es, por lo mismo, su más reprobable producción; ya la lucidez caprichosa de Bonzo está agotada y la banda de común acuerdo se disuelve, dejando tras sí un entusiasmo marginal por su legado que llega, inclusive, a los Estados Unidos. Tanto Stanshall como Innes desarrollaría durante los años que vendrían, una intensa labor artística en ningún caso circunscrita a la música, sino relacionada también a la plástica y al teatro. Lo invariable, sin duda, fue el fino y agudo sentido del humor que ya en Bonzo quedó manifestado. Los Bonzo Dog Band son quizá

uno de los números más extravagantes aparecido en la farragosa escena del rock de los años sesenta; uno de los más dispares ejemplos y por eso uno de los más valiosos al momento de iniciar un recorrido por la sinuosa galería de sonidos de la “psicodelia”.

Mirando a través del ojo de una lente: Family y el engarece psicodélico-progresivo

“¿Qué hay de nuevo?, algo que observo en tu cara, sintiéndote como un zorro, acuciando y persiguenido de cerca como en un cacería. ¿Veo sangre en tus ojos nena? ¿Es acaso el fin de la carrera? Cazado y debilitado mi aliento y mi voluntad; derramando dolencias y tormentos, amado hasta que mis defensas y cuidados se han ido, chica y tú lo haces sólo por la emoción.” “The Chase” – Family 1968

La evolución estética y temática lograda por la música rock en los años sesenta no sólo legitimó el desarrollo artístico del género sino que, además, lo asentó ontológicamente proporcionándole los principios de experimentación y síntesis variopinta dentro de un marco de música popular y, en gran parte, demostrando un potencial simbiótico por medio de una canción. Por otra parte, la generación de un enfoque amplísimo de búsqueda sonora desde el rock, contrario a los que pudiese pensarse, sentó cánones más o menos definidos acerca de la multiplicidad de estilos que se dan dentro de la dinámica holística y caótica de la música rock. Por lo mismo, dentro del desarrollo de ésta en los años sesenta convergen de cierta forma los actos pioneros de todas las gamas de matices e intenciones citadas en el rock.

Dentro de este discernimiento, surge la inquietud acerca del aporte ulterior de quienes cosecharon la simiente abonada por las bandas seminales del momento “psicodélico”. Esta situación, compleja y difícil de analizar, sucede con el desarrollo y legado del grupo inglés Family. Podemos considerar a este grupo como uno de los primeros expositores de una rock manierista o ampuloso, lo que originaría un par de años después el movimiento llamado “rock progresivo”. Este contenía algunas cualidades transversales: textos pastorales, míticos alusivos a los cantares de gesta y a una imaginería medieval; una preocupación menor por la cohesión melódica de la obra, intercalando sin rubor largos y serpenteantes secciones de improvisación instrumental, las que tenían menos un afán exploratorio espontáneo que un lucimiento virtuoso de las capacidades instrumentistas de los miembros del grupo. Por lo mismo, el rock progresivo con su abuso de la virtuosidad, su aséptica y pomposo visión de la música, depreció su

propuesta, convirtiéndose en un estilo hermético, impermeable a la mutabilidad de la música, intemporal y senil.

Así también, Family la banda a la cual se dedica este acápite, podría colocarse como el primer antecedente del desarrollo de una música más ampulosa y refinada, pero que en ningún caso perdiese el vigor y la fuerza de su inmediatez. Con sucedió con muchas “aperturas de ruta” señaladas en el período “psicodélico”, los artistas posteriores, herederos de una musicalidad determinada no estuvieron a la altura de la propuesta inicial, más preclara y sólida que sus vástagos.

Los Family se forman a mediados de 1966, de las cenizas de una de tantas bandas de rhythm & blues de la ciudad de Leicester, llamada Farinas. Hasta noviembre de 1966, el grupo estaba formado por Ric Grech en guitarra, Roger Chapman en voz, John Whitney en guitarra, Jim King en saxofón y Rob Townsend en batería. El grupo basa su repertorio en variaciones de blues-rock con algunos toques de soul, sobre todo por la agregación de King en los bronces. El ingreso de Roger Chapman como vocalista del grupo, les otorga un peculiar sello, debido a su agresiva, rasposa y altisonante voz, mezcla de cigarrillos y whiskey a granel. A principios de 1967, el conjunto que es liderado por el bajista, y violinista, Ric Grech, viajan a Londres y se establecen en esta ciudad. Aquí entablan una fructífera amistad con el músico y productor norteamericano Kim Fowley, como muchos de su especie avencindado como busca talentos en Inglaterra, sugiriéndoles que cambien su nombre por el de Family además de la apariencia del grupo, como una caterva de miembros de una mafia siciliana.

Y para esta fecha, Family evolucionó desde un apegado R&B estándar hacia mixturas acústicas folklóricas, incentivadas por el uso de saxofones y clarinetes, más el violín. A bordo de una camioneta, el grupo rota por distintos clubes y colegios de toda Inglaterra, buscando afirmar un estilo propio a punta de tocar y tocar incensantemente. John Whitney recuerda sus primeros tiempos en la capital británica y centro neurálgico del comedillo de la música pop. “Hasta entonces, sólo hacíamos viejos blues con algunas modificaciones en los arreglos, pero rápidamente extrajimos nuestras propias canciones. Cuando llegamos a Londres, todos pensaban que tomábamos ácido todo el tiempo, pero nosotros éramos el tipo de banda de clase trabajadora. La gente miraba a Roger y decían ‘Él tiene que estar en ácido’.”¹²⁵

El grupo, apadrinado por Fowley, cambia su aspecto pendenciero y turbio, cambiando sus ropas por corrientes camisas de lino y pantalones de tweed,

¹²⁵ John Rasmann: “Psychedelic Archives: Interviews and other stuffs from Acid Rock era”

distinguiéndose entre la florida moda psicodélica en boga. Aparecen en clubes como el “Middle Earth” devengando el respecto de la escena musical, fundamentalmente por la grotesca voz de Chapman y el sólido apoyo instrumental del grupo. En agosto del '67, el sello Liberty los contrata para grabar un disco sencillo que sería editado en octubre: “Scene Through the Eyes of a Lens”/“Gypsy Woman”. El anverso es quizá una de las mejores canciones del sencillo, revelando a la banda como uno de los más promisorios para el año que se avecina. Sobresale el excelente arreglo de clarinete ejecutado por King, el etéreo punteo de guitarra acústica y el demadre final en que surge toda una confusa mezcla de sonoridades de guitarras eléctricas, bajo y batería, por sobre la cual se asoma el melifluido clarinete. Su letra acentúa ese placer extático y asombrado del descubrimiento de los matices de la realidad. *“El ocaso es tan pequeño como las olas del mar, las gotas de lluvia brillan como gemas, mirando el mundo como un cuadro, un paisaje a través del ojo de una lente; de colores y cerros del arcoiris, repentinamente todo se mezcla; el bosque se enciende increíblemente, destellando en una mística luz, el encanto de las montañas persiste, el brillo blanco de las nubes más altas”.*

Sin mayor repercusión comercial, Family ya tiene un germinante cartel como músicos de capacidad latente, lo que explota con sus cada vez más apreciadas actuaciones en vivo en clubes como el UFO o el Roundhouse. En febrero de 1968 el grupo inicia la preparación de su primer disco que incluía, al principio, la participación de Jimmy Miller nuevamente como productor musical. Éste rehusa integrarse al proyecto por tener dedicación exclusiva a las grabaciones de los Rolling Stones, quienes tienen en mente un nuevo larga duración y un disco sencillo. Ante esto, Dave Mason recién salido de Traffic entabla una buena relación con el grupo ya que durante su reíto temporal de Traffic, Mason grabó un disco sencillo en el cual su banda de apoyo fue suministrada por músicos de Family. Por tanto, considerando las intenciones que Mason tenía al salir de su egregia agrupación –producir bandas nuevas y escribir material para Traffic sin participar en agobiantes giras-, Family lo eligió como productor de su primer álbum. En mayo de 1968, Family publica “Music In a Dolls’s House”, uno de los álbumes más importantes del rock inglés en 1968.

Contando con una producción esmerada, el disco es un notable esfuerzo de rock “psicodélico”, en cuanto a la impresionante diversidad de instrumentos, estilos y tonos expansivos de la obra. Luce con preferencia, el uso del mellotrón, el notable acompañamiento de bronce y guitarras, y la descarnada vocalidad de Roger Chapman. Ya sea dentro de un formato de blues-rock, en el de exuberantes y manieristas canciones

con toques clásicos y de jazz, y sucintas baladas lisérgicas a medio camino entre el country y las referencias alucinógenas. Sólo una canción no es de autoría del grupo, “Never Like This”, la cual es contribuida por Dave Mason, lo que redundará en un aroma semi-Traffic que sobrevolará en el grupo durante su primera época. El grupo, además, consigue aceptables ganancias ya que su álbum estuvo entre los treinta más vendidos de las listas entre julio y agosto de 1968. Su nuevo disco promocional “Me My Friend/Hey Mr. Policeman”, es apoyado denodadamente por John Peel entre los afines a su periférico programa radial, encumbrando la canción al número 35 del ránking del Melody Maker. En algunas de sus aclamadas actuaciones en vivo, el grupo se dio el lujo de invitar al quinteto inglés de jazz moderno Tubby Hayes para interpretar sus temas con mayor uso de bronces, en nada menos que el Royal Albert Hall de Londres.

El segundo disco de la banda se publica en abril de 1969, con la producción del ingeniero Glynn Jones quien se convertiría rápidamente en uno de los productores más cotizados a comienzos de la década siguiente. El álbum es bautizado como “Family Entertainment” –con su carátula diseñada por el propio Chapman incluyendo un acto circense- y alcanza el número cinco en las listas de venta, cosechando los frutos de una calidad musical demostrada con amplitud. El disco rebaja los decibeles y el desbordamiento de su predecesor, concentrándose en melodías más pulidas y eufónicas, con menos impredecibilidad en pos de un relajamiento estético mayor. Chapman inquieta vocalmente menos que en su performace anterior, y se prodiga con mayo calma. Destaca en este disco el acercamiento al sello musical de Traffic, asombrando el perfil compositivo de Rick Grech con el de Dave Mason e incluso en sus tonos vocales. Con una mixtura exitosa de jazz, country, foxtrot y rock&roll; el álbum refuerza la condición culta del grupo, no obstante puede ser un poco inferior en impacto a “Music In a Doll’s House”.

El grupo sufre una seria contrariedad durante su primera gira a los Estados Unidos, cuando Ric Grech abandona la banda para sumarse al efímero super-proyecto Blind Faith, junto a Eric Clapton, Steve Winwood y Ginger Baker. Lo más complicado de todo fue que la banda sólo se entero en medio de los recitales que Grech se retiraba de Family. “Al menos podría habernos dicho que se iba antes de comenzar el tour”, explicaba Roger Chapman en una entrevista concedida a la revista musical Mojo en mayo de 1969.

A partir de la salida de Grech, el nivel musical de la banda se resintió ya que el bajista no sólo era un eximio instrumentista sino también responsable de al menos la mitad de las canciones producidas por Family. Durante 1969, el grupo asistió a notables

eventos como el concierto de los Rolling Stones en el Hyde Park en homenaje de Brian Jones, fallecido en un confuso incidente días atrás. Mientras Family ganaba más respeto y admiración por su carisma y carácter, su música fu debilitándose progresivamente, haciéndose intrascendente y servil. No obstante, su época de oro fue la simiente y engarce entre décadas para un estilo que advendría con mucho boato y poca creatividad.

Antes que el Sueño se Desvanezca: The Misunderstood y la experimentación eléctrica en su cenit

“Emerjo en la mañana con mi mente abierta, con una guitarra y una canción voy a la deriva. El sol es lo que encuentro, porque él me ama, así como tú amas. Nunca paro de dudar y de este modo veo el significado del mundo, como resplandece por dentro y no afuera. Bien, hablo sobre el amor, pero tú no puedes ver porque las palabras son sólo palabras y no significan nada más; con un a mente a media tú te reirás de mí porque hablo de colores que nunca has visto. Existes en una mentira que muy pronto descubrirás. Te conduciré hasta el sol, hasta el sol” I Can Take You to The Sun –The Misunderstood 1966

El período psicodélico del rock está plagado de historias y proyectos desafortunados, de truncamientos de caminos que merecían un destino más favorable; la ingenuidad, la falta de recursos, la incomprensión de un entorno hostil hacia lo nuevo y desconocido condenó a muchos artistas de la época a entregar en un fugaz y mezquina expresión un talento que saturó cada surco grabado por aquellos infortunados jóvenes. Quizá el caso más doliente de este derrotero aciago, lo hayan experimentado los integrantes –la ironía implacable- del grupo norteamericano avecindado en Inglaterra, Misunderstood. A lo largo de la historia de la música contemporánea, muy poco han sido tan arriesgados, visionarios y extremos en hacer de su música una despampanante manifestación del espíritu explorador de su época. Los Misunderstood pertenecen a aquella lista de pioneros absolutos en la consecución de un sonido nunca antes escuchado en un grabación de música.

La banda nace en la localidad de Riverside, estado de California en los EE.UU, en 1963 como uno de cientos de grupos de rythm & blues, emulando el sonido de la primera camada de la invasión británica, ya fuesen los Rolling Stones o los Animals, y algo de la música surf preeminente en los Estados unidos, gracias a bandas como los Beach Boys o, desde antes, por el guitarrista Dick Dale. En 1965, los Misunderstood estaban formados

Rick Brown en voz, Rick Moe en batería, Glenn Ross Campbell en guitarra líder, y Greg Treadway en guitarra rítmica. Campbell se había quedado con el puesto hacía poco tiempo, y su ingreso al conjunto cambió radicalmente la dirección por la cual caminaría la música del grupo de allí en más. El nuevo guitarrista tenía en la audición para escoger al reemplazante de George Phelps, primer guitarrista de Misunderstood, usó su guitarra acerada con lo cual extraía un sonido extraordinariamente fuerte y saturado.

Siempre en busca de nuevos sonidos, Campbell tocaba su guitarra "acerada" de todas las formas concebibles. El ecléctico gusto del nuevo guitarrista de los Misunderstood, iba más allá del rock o del blues, acercándose a la música oriental como en el traspaso de cánones de la música india, sus ragas, hacia la elaboración del nuevo estilo del grupo. "Por medio de la biblioteca estatal que recogía músicas de diversos lugares del mundo, conocí la música tribal africana la cual operaba de forma diferente el tradicional ciclo de cuatro compases como en que se basaba la música rock generalmente. Usualmente, en los grupos que había estado antes de Misunderstood tenía resistencia a echar mano de elementos de músicas ajenas al campo occidental, pero con los Misunderstood no hubo problema alguno. Estaban encantados con lo que hacíamos y no tenía ningún ego hinchado que les impidiese aceptar lo que yo les proponía".¹²⁶

El grupo comenzó a alejarse de su ortodoxa base de R&B, experimentando cada vez más con la amplificación y efectos de la guitarra en cierto paralelo con el trabajo que desarrollaban en el Reino Unido los Yardbirds y los Who, bands con las que Campbell se sentía realmente emparentado. Por aquellos días, mediados 1965, la remozada formación de los Misunderstood graba una cuantas versiones de temas de R&B, incluyendo algunas revisiones de temas ya interpretados por los Yardbirds. El resultado es alentador, sobre todo en los fieros ruidos de la guitarra de Glenn Campbell, sus abrasadores ragas y feedbacks. Por otra parte, las actuaciones del grupo no tienen una interactividad muy alta. Es claro que California no era el lugar más apropiado para un grupo con un sonido tan cacofónico y agreste como el de los Misunderstood, además con una banda que realizaba extendidas secciones de improvisación con feedbacks y otros tipos de distorsiones. "El público no sabía cómo tomarlo. Ellos se paralizaban con las bocas entreabiertas. Parte de este anonimato provenía de ver a un afilado guitarrista líder junto, encendiendo su equipo de amplificación al máximo con un durísimo conjunto eléctrico de acompañamiento. Se veía bizarro, sonaba extravagante, y con el añadido del

¹²⁶ "Unknowns Legends of Rock & Roll

sonido único de la banda”, recuerda Rick Moe, baterista del grupo.¹²⁷ Las intenciones de Campbell superaban el campo de la mera experimentación musical, sino que –como lo pensaría Syd Barret en su oportunidad- deseaba crear una instancia única de abrazo artístico múltiple; consultó a algunos ingenieros la posibilidad de instalar un show de luces que desmarcase al grupo del estándar de los conciertos del resto de los números de la época. “Quería elaborar una unidad en la cual, así como tocas, podría asignarle a la música tres colores primarios. Dividiríamos las frecuencias musicales al límite de aquellos colores, y las luces palparían de acuerdo a esto. Sabíamos que este punto era casi imposible de llevar a cabo, pero no pensaba darme por vencido.” En vez de esta modalidad, se dispusieron luces blancas, que a medida que la fuerza de la música fuese creciendo, las luces menguaban y fluían con el volumen y los rangos de frecuencia, bajando y subiendo, lo que transformaba la sincronía en algo totalmente espeluznante. “Las caras del público se iluminaban bajo los focos, y ello quedaban hipnotizados, asombrados y quietos durante el recital. En aquel tiempo nos considerábamos una especie de alquimistas de la escena de la música”.¹²⁸

Los problemas del grupo se vinculan ahora con las molestias el acoso y molestia provocadas por sus vecinos de pueblo, quienes los fastidian por sus música, vestimenta o el largo de sus cabellos. No es precisamente el lugar más ameno y adecuado para desarrollar una carrera musical fructífera. No menos cierto es que su música estaba mucho más ligada con las corrientes existentes en Gran Bretaña que con las corrientes más vanguardistas del rock norteamericano, simplemente por una forma diferente de establecer por cuáles vías se generarían los cambios estéticos. La relación que entablaron con el DJ inglés John Ravenscroft –conocido tiempo después como John Peel- , quien les sugiere viajar a Inglaterra y establecerse allí, los impulsa a dar un giro fundamental a su evolución como músicos. Sin considerar el escaso dinero con que contaban, la inexistencia de permisos de trabajo, el grupo decide embarcarse hacia el Reino Unido. La travesía fue simplemente espantosa ; la carga del equipo técnico en la embarcación, la llegada a un ignoto Londres en que, supuestamente, los padres de Peel los esperarían para acomodarlos en su residencia, pero sin aparecer por ningún lado. “Teníamos una montaña de equipos –amplificadores, baterías, todo envuelto en cajas de cartón. No sentamos a esperar y comenzó a llover sobre nosotros, así que nos colocamos nuestros impermeables, y pusimos el equipo en un lugar seguro ya que se había mojado bastante.

¹²⁷ Nigel Cross: “Before The Dream Faded” 1982

¹²⁸ Richie Unterberger: Unknown Legends of Rock & Roll

Pasamos la noche de esta forma y, afortunadamente, los curiosos vecinos nos ofrecieron alojamiento y algo caliente para beber. Así nos la pasamos nuestros primeros días de estadía en Londres".¹²⁹

Sólo Rick Brown, vocalista de Misunderstood, se les unió un par de semanas después, debido a problemas con la oficina de reclutamiento de la Marina norteamericana, con la cual debía efectuarse exámenes médicos de rigore en vista a un posible enrolamiento en la Armada. Brown pasó por alto estos trámites y se trasladó a Inglaterra de igual forma. Los miembros del grupo comenzaron a buscar empleos, con el fin sobrevivir hasta que pudiesen involucrarse de lleno en la escena musical inglesa. Otro traspie en su camino a la consagración, fue la partida del guitarrista rítmico Greg Treadway quien fue obligado por el ejército norteamericano a volver a su país y reclutarse como soldado para la guerra de Vietnam. Por esta época, julio de 1966 el grupo vivió en un subterráneo infestado de ratas y sólo Rick Brown tenía una calidad de vida aceptable ya vivía en un departamento junto con Jeff Beck, lo que no era poco decir.

Con la convocatoria de un nuevo guitarrista rítmico, el inglés Tony Hill, la banda tuvo su primera y única incursión en los estudios de grabación. El sello Fontana cerró un contrato con John Peel y los Misunderstood registraron seis temas que, editándose un adelanto con disco sencillo, fueron publicados como un disco EP en noviembre de 1966. Bajo la supervisión técnica del productor Dick Leahy, el grupo concibió parte del sonido más prodigioso y fascinante de la historia del rock. Sobre esta grabación el crítico de música Nigel Cross señaló: "No sólo atrapó la atmósfera de la cambiante era en la música pop, sino que más relevante fue su más excitante, original e intemporal obra de la música del siglo XX."¹³⁰

El trabajo de guitarra fue magnífico y estremecedor, con una inédita amplificación del instrumento y añadiendo texturas ajenas, hasta ese momento, al contexto de la música rock. La música del grupo combina agresivos pasajes, hipnóticos riffs guitarrísticos y momentos de resplandeciente belleza además de pasajes de guitarras acústicas que danaban un toque arriagadamente cósmico a su música. El disco de 45 pulgadas incluyó las canciones "I Can Take You to The Sun" y "Who Do You Love". El desarrollo estilístico de los Misunderstood podría describirse como el espacio de virulencia al cual los Yardbirds debería haberse dirigido con mayor prontitud y determinación. "Cuando Tony Hill llegó a la banda, prácticamente no teníamos límites. Podíamos abordar una gran cantidad de estilos

¹²⁹ Glenn Ross Campbell en *Unknown Legends of Rock & Roll*

y coloraciones. Nos afiatamos como un trío, como Hendrix y Cream lo harían después, incluso a pesar de que teníamos dos guitarristas. Sin embargo, al forma como tocábamos, era casi como un instrumento, iniciando solos de guitarra al mismo tiempo y tramado toda clase de embrollados sonidos”, comenta Campbell.¹³¹

El guitarrista líder de Misunderstood usaba también un efecto de fuzz con el cual emitía horrendos sonidos, lo que junto con el abuso alevoso de acoples, hacía graznar ya la guitarra, consiguiendo el grotesco sonido buscado por el radical músico. Los recitales de la banda, a pesar de su impresionante trabajo, fueron esporádicos debido a los cuidados que debían tomar por causa de su ilegal situación. Tampco tuvieron la oportunidad de implementar un futurista y estrambótico show que Campbel diseñaba en una cuadernod de notas; la idea central de esta propuesta apuntaba a encender los centros orgánicos de la audiencia a lo conciertos, usando la música y las luces como un especie de forma global de comunicar la experiencia sensígena de la música. A pesar de sus constantes problemas, la banda provocó una conmoción inmensa en el medio musical inglés, influyendo sin duda alguna en la evolución de la música de Pink Floyd o Jimi Hendrix, por nombrar los ejemplos más paradigmáticos. “Estábamos al tanto de que gente como Syd Barret, o los Move asistían habitualmente a nuestros conciertos y que quizá rescataron algunos elementos de nuestras presentaciones con el fin de incluirlos en sus propias actuaciones”¹³², opina Glenn Campell acerca de la posible vinculación de la música de su grupo con otros artistas pivotaes de la vanguardia británica.

El año 1967 marcaría el final de uno de los proyectos más alucinantes y encumbrados del naciente mundo del rock como expresión artística y simbiótica.. Realizando una breve gira promocional por Francia, Rick Brown recibe un telegrama firmado por su padre en que lo urge a regresar a Norteamérica debido a su alistamiento en el ejército estadounidense y a su, en ausencia, declaración de desertor. Brown abandona su extraordinario papel como sostén de uno de los grupos de rock más importantes de la época, para ir a masticar pólvora en un feroz campo de batalla. El resto del grupo permanece en Francia intentando sin éxito hallar un vocalista reemplazante, hasta que el gobierno francés los expulsa por su estado de ilegalidad e Inglaterra rechaza su ingreso al descubrir la condición fraudulenta de su anterior estadía. Sólo les es permitido volver por 48 horas a Londres con el fin e recoger sus pertenencias y abandonar ipso facto el país. De esta miserable manera, los Misunderstood se separan y concluye

¹³⁰ “Before The Dream Faded”

¹³¹ Richie Unterberger: Unknown Legends of Rock & Roll

una de las historias más infaustas en la historia de la música contemporánea. Un par de años más tarde Glenn Campbel volvería a Gran Bretaña e iniciaría un proyecto como solista al que, por mandato de su casa disquera, debió bautizarlo como Misunderstood. La música de esta secuela en nada fue comparable con la de su ínclito antecesor.

¹³² Tom Hibbert “Mad Dog and Englishman” 1993

La música experimental recoleta: El Sonido de Canterbury

“Comenzó como una bendición, finalizó con imprecación: haciendo la vida más fácil, logrando empeorarla. Mi máscara es mi maestro, llora el trompetista pero su voz es tan débil tal cual como él habla desde su sueño diciendo ¿Por qué dormimos? La gente está observando, la gente clava los ojos, esperando por algo que ya está aquí. Mañana lo encontraremos, el trompetista grita y recuerda que está hambriento, ahogándose en sus sueños diciendo ¿Por qué dormimos? Mi cabeza es un cabaret con vasos y vino. Los clientes bailan o sólo ganan tiempo; mientras David maldice y los parroquianos gritan. Ahora todos vociferan ¡Sal de mis sueños!” *Why Are We Sleeping* –Soft Machine 1968

La escena musical inglesa de los años sesenta pareciese haber florecido alrededor de específicos centros neurálgicos y de forma más o menos concentrada en ciertas ciudades y sus respectivos espacios artísticos. El desarrollo de pequeños e intimistas movimientos dentro de ciudades apartadas del tráfico de una gran urbe, fue realidad en casos excepcionales como corrientes alternativas y sin ningún tipo de interactividad con los cuarteles generales del brote psicodélico británico. El gran caso de la generación de un atractivo núcleo de nuevos sonidos provenientes de la calma de bucólicos lugares, lo personificó la ciudad de Canterbury con su llamado “movimiento canterburyano”, el cual a lo largo de los años ha dado paso a innumerables vástagos más o menos legítimos de su prodigación en la década señalada. La movida de Canterbury no puede distar más de una expresión masiva de diversos artistas en torno a ideal común, aquí presenciamos una pequeña vanguardia aglutinada en torno de una sola “familia” de músicos provenientes casi todos de la Art School de la legendaria ciudad, quienes conformaron ulteriormente los dos pilares y formaciones más importantes del movimiento: Soft Machine y Caravan.

Ya en 1963 los alumnos de la Simon Langton School Robert Wyatt, Hugh Hopper y Mike Ratledge se reúnen espontáneamente para incentivar conjuntamente su predilección por el jazz más rupturista de los años cincuenta, con músicos como Charles Mingus, Thelonious Monk y Ornette Coleman. Canterbury era un ciudad de intensa vida universitaria, e intelectual por añadidura, donde los festivales de jazz se realizaban constantemente. Wyatt había pasado gran parte de 1962 de viaje por España, donde residió por seis meses y regresó a su natal ciudad con el fin de abocarse con énfasis en el papel de músico profesional, ejecutando la batería. Para perfeccionar su técnica

instrumental, Wyatt había tomado clases con un baterista amigo llamado George Niedorf, quien le presentó a su alumno a un amigo suyo, un joven australiano excéntrico y andariego que acababa de llegar de Francia donde había participado en algunos montajes artísticos componiendo música para éstos. El muchacho se llamaba David Allen y su acercamiento a Robert Wyatt fue trascendental para abonar el suelo sobre el cual germinaría la música de Canterbury.

Con apenas diecinueve años, Allen era un tipo que venía de vuelta; incursionaba en la poesía, claramente influido por la literatura beat –colaboró inclusive con el escritor William Burroughs en algunos frustrantes flirteos del literato con el teatro-, y ya había consumido LSD hacia 1963, siendo quizá el primer músico residente en Inglaterra en consumir el renombrado alucinógeno. En lo musical, Allen tocaba la guitarra y su bagaje estético era mucho más amplio y profundo que el de sus nuevas amistades; conocía con detalle los experimentos electrónicos de música concreta, de mano de uno de sus principales artífices el creador francés Pierre Boulez. La permanencia de Allen en Inglaterra fue corta y partió a mediados de 1964 hacia Francia, donde su carrera artística le ofrecía un promisorio horizonte: sin embargo, la amistad entablada con los novatos músicos de Canterbury los volvería a reunir en pocos años más.

Con Hugh Hopper en batería y Mike Ratledge en teclados, graduado en piano clásico en la Simon Langton School, aparecen en la escena de la saludable y herbórea ciudad los Wilde Flowers, un accidentado grupo que con varios cambios en su formación sería la cuna de todos los fundadores y exponentes medulares del “sonido de Canterbury”. Los Wilde Flowers acometían una no muy consistente mezcla de jazz y r&b, siendo menos un grupo con identidad propia e independiente que el laboratorio y la antesala de los proyectos separados de sus correspondientes miembros. No obstante el carácter disímil de su producción, además del hecho de no haber publicado jamás un tema de manera oficial, en los últimos años se ha recopilado gran parte de las grabaciones caseras de Wilde Flowers. Aquéllas demuestran un espíritu único, diferente que se fortalecería en sus ramificaciones posteriores, revelando en momentos el gusto latente que se plasmaría en, sobre todo, *Soft Machine*. A propósito de la edición de la obra de este primitivo grupo, Robert Wyatt confesó: “Pienso que prefiero las místicas nubes de la nostalgia que la realidad, para ser honesto. Lo que habría hecho, hubiese sido tomar unas cuatro canciones y distribuirlas limitadamente por medio alguna publicación tipo fanzine. Se me hiela la sangre cuando recuerdo aquella época. Es muy

sorprendente cuán prolífico era ya Hugh Hopper, escribiendo canciones, antes que trabajase en cuestiones más instrumentales.”¹³³

Se suman tres nuevos integrantes: Richard Sinclair en guitarra, el hermano de Hugh Hopper, Brian, en saxofón y Kevin Ayers en voces, quien poseía un registro vocal particularmente grave. Hacia comienzos de 1966 Kevin Ayers abandona Wilde Flowers y se encamina a Francia donde se reúne con David Allen. Ambos conocen al guitarrista norteamericano Larry Nolan con quien adquieren nuevos amplificadores, guitarras y bajos y vuelvan a Canterbury para instalarse en una casa rentada con el propósito de ensayar nuevo material que pudiese encajar en un nuevo proyecto. Ya sin Nolan pero con el empalme de Robet Wyatt en batería y Mike Ratledge en órgano, los cinco músicos deciden formar a los Soft Machine, una de las bandas más brillantes y soterradas en la historia del rock inglés. El nombre de la agrupación lo sugirió David Allen, recordando el título de la novela homónima de su afín William Burroughs.

El ideario de Soft Machine mantenía la base sincopada de jazz de los Wilde Flowers, agregando melodías en tonos soul pero con una tonalidad mucho más frígida y densa. Entonces Kevin Ayers, bajista de la banda, se hace con mayor parte de la responsabilidad compositiva, insistiendo en tópicos existencialistas bastante amañados y sinuosos. En tanto, Wyatt cantaba casi todas las canciones con un peculiar estilo áspero, desfasado y serpenteante, obtenido de su rara afición por vocalizar los solos de saxofón del músico Charlie Parker. Gracias a la excelente formación de musical de Rateledge, quien prosiguió estudios de música contemporánea en la Universidad de Oxford, ya al no menos estimulante swing rítmico de Wyatt, Soft Machine desarrolló una inclinación por extensas secuencias de improvisación. La música de la banda se desenvolvía de manera muy diferente a la de sus contemporáneos y esto se hizo más palpable cuando el grupo se traslada a Londres y comienza a alternar como número puesto en el club UFO. Mientras las agrupaciones coetáneas como Pink Floyd o el Crazy World of Arthur Brown, se prodigaban por una música convulsiva, abrasadora y participativa, los Soft Machine eran una excelente banda pero demasiado críptica y fría, aunque no dejaban de ser tormentosos, para un público acostumbrado a la expansión calórica de los aventajados psicodélicos. Por lo mismo, la crítica reconocía el potencial del conjunto, pero su público se circunscribía a una pequeña tribu de seguidores.

Fueron vitales para el grupo las conexiones de David Allen con todo un circuito de artistas marginales europeos, hallando en el escultor escocés Mark Boyle a quien

¹³³ Robet Wyatt en entrevista concedida al periodista inglés Al Spicer, publicada en la Rough Guide to Music

produciría un montaje de “luces líquidas” como trasfondo para las presentaciones de Soft Machine. El grupo se presenta en los conciertos y eventos más memorables del *underground* británico, como las fiestas organizadas por las revistas Oz e International Times y el ya conocido “14 Hour Technicolor Dream”, efectuado en el teatro Alexander Palace de Londres en abril de 1967. Animados por el productor Kim Fowley, Soft Machine graba su primer y único disco sencillo, publicado en enero de 1967 y producido por Chas Chandler, ex bajista de los Animals y flamante descubridor del guitarrista Jimi Hendrix. El vinilo incluía dos composiciones de Ayers, “Love Makes Sweet Music” y “Feelin’ Reelin’ Squealin’”. La primera fue quizá la canción más afable compuesta por el grupo en tono y su reverso era una muestra del rostro oscuro de Soft Machine en cuanto a la experimentación y disonancia musical, y a la abstrusidad temática. *“Esta es una señal de palabras tácitas hacia ti. Querida, me siento bamboleante y chirriante por ti. Por qué no me dices de una manera u otra que habías preferido ser como tu padre o tu madre. Este es un sentimiento surgido desde el techo de mis sueños. Conseguí colgar amarrado y ensartado sobre tu escenario. Estoy algo lejos, no importa lo que digo; ya obtuviste la forma de permanecer segura y escondida. ¿Eres feliz? ¿No eres feliz?...”*.

Ninguno de los temas alcanza repercusión comercial, pero el grupo se decide a entrar en los estudios de grabación para ensayar canciones que podrían incluirse en un posible álbum. Esta vez bajo la supervisión de Giorgio Gomelsky, quien pagó el arriendo del estudio De Lane Rea en la zona del Soho, los Soft Machine registran diez canciones que sólo pueden considerarse como unas cintas *demos*, ya que la producción es inexistente, al igual que la masterización y ni el mismo conjunto planeaba sacar algo en limpio de estas sesiones. Este histórico registro sólo se haría público en 1994, cuando Gomelsky cedió las cintas que estuvieron en su poder por 25 años. La publicación de la histórica grabación se hizo bajo el nombre de “Jet Propelled Photographs”. El productor francés acotaba años más tarde que el objetivo de aquellas sesiones fue escoger le material de base para el primer disco de la banda, conociendo en qué pie se encontraban en cuanto a su madurez musical. En cambio, Robert Wyatt ofrece su opinión: “Gomelsky tenía la intención de publicar esos demos, a pesar de que la mayoría de ello ni siquiera podían ser considerados lo suficientemente serios como material para que la banda lo ejecutase en vivo.”¹³⁴

Lo cierto es que el trabajo instrumental no es totalmente bueno, especialmente por la desaliñada y negligente sección de guitarra tocada por David Allen, y una calidad de

¹³⁴ John Platt: Jet Propelled Photographs Liner Notes

sonido precaria. Si embargo luce el carisma vocal y ejecutante de Robert Wyatt, la versatilidad de Ratledge más las poderosas melodías compuestas por Kevin Ayers, además de algunas canciones prestadas por Hugh Hopper. “Siempre estaré avergonzado por el nivel de mi participación en ese disco, pero lo que desagavió fue Wyatt , cuya voz y percusión son magníficas.”¹³⁵ Los infortunios discográficos sufridos por Soft Machine, los impele a establecer su centro de operaciones fuera del Reino Unido, ya que en Europa continental se granjeaban admiración de un público mucho más abundante que el de su tierra originaria. Durante algunas giras, Allen vuelve a Francia y se instala en el balneario de St. Tropez donde compone la música para una exposición del pintor español Pablo Picasso, titulada “Desire Caught By The Tail”. Cuando el sofisticado músico intenta volver a Gran Bretaña, su visa es rechazada por caducidad volviendo a Francia donde a comienzos de la década siguiente fundaría el longevo proyecto de rock espacial-cósmico Gong. Conformados como trío, Soft Machine se integra en una gira por Estados Unidos como soporte para la Jimi Hendrix Experience. El agotador tour colapsa a los integrantes de la banda, quienes sólo reciben una pequeña bocanada de aire fresco cuando se detienen en Nueva York y graban en apenas cuatro días, su primer disco oficial titulado Volume One, finalmente publicado en febrero de 1968 sólo en los Estados Unidos; recién en 1975 el álbum fue editado íntegramente en Inglaterra.

El primer elepé de Soft Machine iba mucho más allá de lo anunciado por sus grabaciones demos de hacía un año. Insuflado por una tonalidad a medio camino entre el jazz más salvaje y guiños al rock lisérgico en boga, sobre todos en los aspectos concernientes a la producción, como la inclusión de disparatados sonidos o el juego con los paneles de estéreo. El álbum se construye en torno a cinco o seis canciones más o menos definidas, ensortijadas lúcidamente por pasajes de improvisación jazzística, teniendo nuevamente especial participación en la composición Kevin Ayers en canciones como “Why Are We Sleeping?”, en que efectúa un incendiario llamado al desacato y despabilamiento social. El “Volume One” de Soft Machine tiene ventas bastante buenas considerando el ítem absolutamente *avant garde* de su propuesta. Sin embargo esto no disuade a Kevin Ayers de abandonar el grupo quien, decepcionado y agobiado por un ritmo de vida no muy aconsejable, se retira en el balneario de Ibiza en España durante casi un año, regresando a Inglaterra para emprender una atractiva carrera solista con su elepé “Joy of A Toy” de 1969, en el cual es asistido por sus viejos camaradas de Canterbury. Ayers no recibió jamás el apoyo de la crítica o de una audiencia, quizá por su

¹³⁵ David Allen en entrevista con le periodista John Platt

antojadiza estética de alcohólico maldito, pero su música es una rutilante revelación del rock más extravagante y encantador hecho en Inglaterra. Dentro de una corriente de decadentismo artístico y absenta, Ayer fue uno de los músicos más consecuentes y lúcidos en arribar a la década de los setenta.

La partida de Kevin Ayers es asumida sin mayores reveses por Soft Machine, integrando a su eterno colaborador Hugh Hopper como bajista en julio de 1968. comenzando al cabo de un par de meses la preparación de un segundo elepé que sería publicado en marzo de 1969 con el poco rebuscado nombre de "Volume Two". El sucesor del primer impacto de la máquina blanda resulta tan atractivo como un precuela. Hopper se instala con el bajo con fuzz, dando una atmósfera acidulada al disco, junto con el extraordinario trabajo de Ratledge en piano y órgano Farfissa, una tipo de teclado de menor nivel que el Hammond y con una sonoridad menos refinada y más acerba. Asimismo, el álbum sigue hilvanándose como una sola suite con innumerables y pequeñas partes, casi todas establecidas en un formato de canción salvo arranques de improvisación en la última parte de la obra. El disco incluye un homenaje a su retirado compañero de armas Kevin Ayers "As Long As He Lies Perfectly Still". *"Esta es una canción para la limpia máquina "Kevin Mallorca". Él halló su propia manera de vivir en Mallorca; no camina, no bebe, no habla, sólo piensa. El conseguirá su paraíso en la tierra por allí muy pronto"*.

Además de una soberbia canción compuesta en español por Wyatt, "Dada Was Here", cantada no demasiado espantosamente. La nueva formación de Soft Machine ratifica con esta producción su notable enfoque estético y proseguirán juntos hasta junio de 1970, después de la publicación de "Third", último elepé contando con Robert Wyatt en la dirección musical de la banda. Por lo pronto, "Third" se acerca hacia una aspecto mucho más instrumental del grupo, en un sentido formal de jazz-rock dejando de lado la vertiente más melódica y sinuosa del grupo; se suma al grupo Brian Hopper como saxofonista. Robert Wyatt concluye la primera parte de su carrera con la maravillosa "Moon In June", tema de doce minutos y pico de duración, quizá el compendio más exacto de los que fue Soft Machine durante su época más gloriosa.

Después del alejamiento de Wyatt, Soft Machine continuará publicando varios discos hasta 1974, ninguno de los cuales alcanzará el nivel de sus dos obras inaugurales, por causa de la pérdida de la sensibilidad de un músico como Wyatt y la dedicación a un jazz-rock absolutamente ortodoxo e instrumental, extraviando la perspicacia de antaño por un estilo agotador y pedante. "Estoy contento de que exista gente que disfrute lo hecho

por Soft Machine, es muy bueno. Esto significa que no fue una pérdida de tiempo. Sin embargo, para mí, la experiencia global, salí de la banda sin mucha autoestima, sin dinero, sin nada. No fue un tiempo demasiado bueno para recordar.”¹³⁶, evoca Robert Wyatt acerca de su época con Soft Machine.

Wyatt, un artista de profundas inquietudes sociales –que lo vincularán en incontables ocasiones con la música y problemática latinoamericanas, incluso versionando canciones de Violeta Parra y Víctor Jara-, formó enseguida la banda Matching Mole, cáustico proyecto de jazz-rock, que fue el preludio de su formidable singladura como solista. Atiborrado de experimentación y desgarrada sensibilidad, Robert Wyatt publicó álbumes tan significativos como “Rock Bottom”, sobrecogedoras viñetas introspectivas surgidas quizá del aciago accidente que lo dejó parapléjico de por vida al caer por la ventana de un edificio en 1973.

En la tierra del rosa y el gris: La Introspección de Caravan

“Aquí estoy, a solas en tu cielo; con mi mente pasando de largo los pensamientos en tus ojos. Si fuese tú y tú fueses yo, ¿Podrías sentir cuán irreal parece ser tu mundo? ¡Oh! Por favor, no prestes atención a que estoy aquí, porque soy el que está cuando tú te acercas. Intento encontrar un lugar en mi mente, donde tú sabes y puede ir dejando todo atrás” *Ride* –Caravan 1968

La historia de la ciudad de Canterbury, como espacio de desarrollo de un movimiento artístico vinculado a la música en los años sesenta, se estableció por medio de dos grandes bandas con un origen común: Soft Machine y Caravan. Éste también emergió de los legendarios Wilde Flowers, cuando Richard Sinclair se integró al grupo como guitarrista en 1965; después de la salida del bajista Hugh Hopper, otro cercano a la caterva de Canterbury, Pye Hastings, asumió el puesto dentro de la banda. Asimismo, cuando Robert Wyatt se alejó de Wilde Flowers para integrarse a los nacientes Soft Machine, el joven Richard Coughlan entró como su reemplazante en la batería. En el momento de la disolución del grupo, en diciembre de 1967, Sinclair y los últimos

¹³⁶ “Unknown Legends of Rock & Roll”

ingresados en Wilde Flowers, convocan al primo organista de Richard, David Sinclair, para forma un nuevo conjunto nuevamente de los vestigios del primer grupo de rock por excelencia de Canterbury. En enero de 1968, los Sincalir, Hastings y Coughlan, forman Caravan, junto a Soft Machine piedra angular del maridaje jazz-rock y una de las bandas más soterradas no obstante fundamentales de la vanguardia psicodélica

A pesar de la cercanía intelectual y física con los Soft Machine, la música de Caravn difería bastante de la de sus paisanos. Caravan fue una banda que ensamblando el jazz rock con un trabajo melódico lúdico y aventurero, tenía un sonido aún más crepuscular, laxo y pacífico que sus agrestes símiles. Los Caravan se permitían un trabajo improvisativo sólo en ciertos momentos, aunque de forma extrema, mientras preferían en la mayor parte de sus obras instilar canciones formales con elementos más libres entre medio. Los comienzos del grupo se albergaron en el respeto grajeado por los Sof Machine hacia la subcultura de Canterbury, lo que les permitió entrar sin mayores dificultades al circuitos de clubes de la capital. Fue en el Middle Earth donde, en uno de los primeros recitales masivos del conjunto, el productor discográfico Ian Rafini les ofrece un contrato de grabación con el sello norteamericano Verve, el cual intentaba ingresar al mercado inglés por medio de grupos promisorios de la escena más subterránea del rock inglés, siendo Caravan los primeros en firmar para el bragado sello dentro de Gran Breteña.

Con la producción del multifacético Tony Cox, primer esposo de la artista japonesa Yoko Ono ya por todos conocida, es publicado en octubre de 1968. Como su debut, el elepé homónimo de la agrupación es una auténtica gema de retraído y apacible sonido, entrelazado en un fondo huidizo, convirtiéndose en una obra aletargada y profunda, con temáticas de corte bastante existencialistas. *“El rostro del ayer es algo que no elegiría presenciar, ni tampoco el rostro de quien ha conseguido estar muy cerca de mí. Tengo un lugar de mi propiedad. Donde puedo ir cuando me deprimó. Nosotros lo daremos por hecho y tú te sentirás más seguro si vienes. El amor es lo que deseas, pero miente dormido dentro de sus cabezas, por favor, ¿Por qué no tratas hoy de vivir un poco?, ya que mañana podrías encontrar que has muerto.”*¹³⁷

En los musical, el peso armónico y arreglista del grupo cae en manos de Dave Sinclair y su teclado Farfissa y una eficientes base rítmica aportada por Hastings y Coughlan. Considerando el engarce de jazz y rock, Caravan aplica algunos conceptos de la música tradicional bretona o celta, siendo característico del grupo su tono mustio y frío. Sin generar repercusión comercial alguna, la banda fue acrecentando su calidad de “acto

¹³⁷ Letra de la canción “Place of my Own”

de culto”, otorgado por la prensa más comprometida con la difusión de las vanguardias estéticas, como *Oz* e *International Times*, y un imprescindible e inquieto auditorio.

A pesar de este reconocimiento, la situación financiera del grupo era por decir lo menos, horrible. Durante varios meses de 1969, los miembros del grupo se alojaron en casa de amigos y, cuando esto no era posible, se instalaron a vivir en tiendas de campaña al aire libre. Los problemas se suceden ya que la filial británica de Verve cierra y deja el disco de Caravan descatalogado indefinidamente, confundiendo aún más al grupo. Con todo, el conjunto gestiona con éxito un contrato con el sello Decca, a través de su subsidiaria Deram, encargada para grabar artistas de bajas pretensiones comerciales dentro del campo del rock. Nombrando a un nuevo representante llamado Terry King, Caravan entre septiembre y noviembre de 1969 graba su segundo disco titulado “If I Could Do It All Over Again, I’d Do It All Over You”, lanzado en enero de 1970. Más ambiciosa y terreno que su antecesor, el álbum combina formidablemente el espíritu divagatorio del jazz, la música clásica y los sonidos autóctonos del folklore sajón. Dejando una espacio mayor a los pasajes instrumentales, el disco aún mantiene la reposada fragancia de retiro interior inmanente a la banda. Es un disco más intrincado, desde luego, pero el conjunto pudo superar la barrera de la cripticidad instrumental, aleando un hipnótico toque melódico. Gracias a una fuerte campaña de distribución, Caravan logra salir del ostracismo comercial y su disco de vende convenientemente en los campus universitarios y cenáculos musicales periféricos.

Ajenos al vértigo de la corrosiva escena musical londinense, con cambios y cambios estilísticos demasiados raudos, los Caravan permanecen en un segundo plano en cuanto a cobertura mediática y al fragor de las actuaciones de un grupo famoso. Esto les permite una independencia y tranquilidad creativa inelectable. El grupo abandona el Reino Unido, como lo hiciese Soft Machine un par de años atrás, y emprende pequeñas giras por países de Europa como Francia y Alemania, donde reciben la aprobación de un público menos ajenos a las modas que el británico. El aumento en las ventas implica una mayor difusión del trabajo de la banda, pero lo mismo son invitados a participar en una emisión del programa “Top of The Pops”, donde interpretan “Hello, Hello”, canción promocional de su más reciente elepé. Bajo est momento de particular satisfacción dentro de la banda, se aprestan a producir su celeberrima obra, epítome del aprendizaje de sus anteriores discos.

En enero de 1971, Caravan publica “In The Land of Grey and Pink”. Este disco puede comprenderse como la síntesis perfecta del sonido Caravan, con afables y

saludables melodías y un fuerte trabajo instrumental conviviendo articulada y plásticamente. La mezcla de las raíces musicales ancestrales sajonas, elementos doctos y jazz, se conjugan en un abrazo indivisible, tratado con la delicadeza de quizá la banda más refinada del rock británico de comienzos de los años setenta. Las temáticas transversales refieren todo un universo plagado de un flemático humor europeo, taciturno, que como en otras bandas, prolonga una conexión con una imaginería fantástica hermanada con escritores como Lewis Carroll o J.R.R Tolkien. Unos de los puntos por los cuales Caravan sobresale por encima de artistas supuestamente similares, es la consistencia y pertinencia de toda su obra. La banda de Canterbury enfrente un instrumental de 23 minutos y pico, como ocurre con la suite final de su tercer disco, sin caer en los vicios de pretenciosidad fatua, o la carencia de una dirección musical definida. A pesar del cambio de folio, el término de una época en que la música fue sentida con mayor honestidad que en años posteriores, Caravan no claudicó en su forma ideal de entender el lugar justo que le cupo a la progresión dentro de un disco de rock.

Enseguida, Dave Sinclair deja el grupo y se suma al nuevo proyecto de Robert Wyatt, Matching Mole, desestabilizando el perfecto equilibrio en que se sustentó Caravan desde sus comienzos. Los restantes componentes del artilugio caterburyano producen nuevos álbumes sin el vital organista, pero ninguno recupera la calidad de sus trabajos anteriores. Sinclair regresa al seno del grupo en 1974 y es ahora su primo Richard quien deja definitivamente Caravan, para dedicarse a cuestiones vinculadas con la música blues. De aquí en más la banda editará discos dignos pero erráticos, demostrando el desgaste de un grupo que se ha proseguido más de lo recomendable.

El tiempo ha reivindicado la música de estas dos egregias agrupaciones inglesas, ha sancionado con justicia su tremendo aporte a la historia del rock y, además, los alejó con prontitud de la informe y senescente masa de los grupos progresivos o sinfónicos. Parece extraño que se halla inventado un concepto musical para calificar el sello de toda una comunidad, considerando que sólo dos bandas surgieron con énfasis del seno de las benignas praderas de la mística ciudad.

La Canción del Minotauro: El Desarrollo del Folklore engarzado con el Rock en Inglaterra

“Las cartas naturales dan vuelta siempre cambiando; plantándose e algún otro sitio en un bello jardín donde crecen los árboles; lenguas de un viento impoluto, colocando tu pie en la arena jamás hollada, el océano que sólo comienza. Escucha a una mujer con su máquina excavadora construyendo ahora su casa, esculpiendo la montaña cuyo nombre es el hogar de tu infancia. Intentamos comprarla, comprarla, comprarla; alguien fue hallado muerto allí con todos los huesos secos.” *Koeoaddi There* –The Incredible String Band 1968

Una de las curiosidades del fenómeno musical psicodélico en su plasmación británica, fue en que una de las primeras música recicladas y aprovechadas por los músicos isleños, provenían del otro lado del Atlántico y en función de éstas, blues, country, canciones rurales de protesta, moldearon un sentir que le permitió evolucionar ahora desde una perspectiva diferente a lo que ocurría paralelamente en el otro polo de expansión de la música rock, los Estados Unidos. Sólo con el paso del tiempo, la consiguiente maduración musical y, por ende, la adquisición de una conciencia estética más profunda, los músicos del Reino Unido se abocaron a desentrañar sus inmemoriales sonidos autóctonos, vinculados con las culturas celtas, adjetivo que se refiere más a una sensibilidad artística que a una consideración geográfica o demográfica. Tanto la imaginería de J.R.R Tolkien alude al añoso costumbrismo celta, como en el intemporal Mío Cid Campeador también se atisban aspectos relativos a un modo que aúna pueblos sajones, visigodos, carolingios y otros formados en los albores del segundo milenio cristiano. Muy atractivo fue, entonces, reconocer dentro del variopinto espectro del rock británico de los años sesenta, una nueva vertiente comprometida con el rescate de antiquísimas tradiciones. En una situación similar a la de la difusión del r&b en Gran Bretaña, existieron personajes pioneros y cultivadores, no de gran talento pero sí de un irreprochable esfuerzo, de un estilo que formaría un espacio brillante de engarce entre folklore y rock.

Los primeros músicos inglesas en acercarse al uso de instrumentos acústicos, con temáticas cercanas a la influencia de los poetas malditos franceses de mediados del siglo XIX, Rimbaud, Verlaine o Baudelaire, o de los escritores del movimiento beat norteamericano. Esta propuesta era más o menos un repercusión del movimiento de folklore contestatario que se generaba en los Estados Unidos, precisamente en Nueva

York en el barrio de clubes bohemios Greenwich Village. Aquí se citaban noche tras noche cantantes, o mejor dicho juglares urbanos, que entonaban con monocorde y solemne voz arengas a la libertad, el respeto por los derechos y la igualdad de y entre los hombres, y furiosas críticas a la labor de las autoridades de turno. De entre estos quejumbrosos artista, el único que dejaría una simiente imperecedera de luz para toda la cultura popular fue Bob Dylan, de quien se hablará con detalle en el capítulo dedicado a la música psicodélica en los Estados Unidos.

En un primer momento, esto fue lo que influyó directamente en Bert Jansch y John Reborn, quienes fundarían en Londres el primer club de exclusiva preferencia por la música de folklore urbano, en un comienzo, llamado "Howff". Esto ocurría hacia mediados de 1964. Sin embargo, el primer músicos del Reino Unido en tomar la influencia *folkie* norteamericana y deglutirla desde su condición cultural fue el escocés Donovan Leitch.

Temporada de Brujas: Donovan y El Comienzo del Folk-Rock Británico

“La luz del sol entra hoy suavemente a través de mi ventana, pude haber tropezado fácilmente, pero cambié mi sendero. Tomará tiempo, lo sé sólo un rato. Será mía, lo sé, lo haremos a la moda. Porque desperté mi mente tú serás mía. Te lo digo ahora mismo. Cualquier truco en el registro ahora, nena, es todo lo que puedo encontrar.” *Sunshine Superman* –Donovan 1966

La primera figura en emerger con fuerza dentro del hasta entonces marginal movimiento del folk-rock inglés, fue Donovan Leitch, un joven de diecinueve años proveniente de Glasgow, Escocia, quien llegó a Inglaterra con el fin de sustentar una carrera como músico a fines de 1964. Leitch o según su apelativo artístico Donovan, consiguió colocar la orientación acústica folklórica dentro de los rangos comerciales del ambiente discográfico británico. Sin embargo, el primer acercamiento de Donovan a la música fue n más que un remedo de la primera época de Bob Dylan, con una guitarra acústica a cuestas interpretando virulentas canciones en contra de las disfunciones de la sociedad. Por esto, Donovan fue considerado el “Bob Dylan inglés”, comparación que no podía estar más alejada de la realidad. Ciertamente fue que Donovan se presentaba pertrecho con una desnuda guitarra, pero sus temáticas estaban en las antípodas de la corrosión cínica que vertía Dylan en sus textos. Desde un comienzo, Donovan se declaró un apólogo de los cambios sociales, culturales y de todo lo que persiguiese la felicidad de sus congéneres en los que denominaba una nueva era para el ser humano.

Su debut discográfico, “Catch The Wind” y pocos meses después “Colours”, lo encumbraron como una nueva estrella del pop, gracia su afables y, por qué no decirlo, inofensiva presencia de optimista cuentista de la vida moderna. Con estos antecedentes, difícil parecía precisar al giro que su carrera daría en los meses siguientes. Colaborando con el productor Mickie Most, Donovan se embarcaría durante tres años en una de las singladuras artísticas más significativas del período. Junto con Most, Donovan viaja a fines de 1965 a Los Ángeles, EE.UU, para grabar su segundo disco titulado “Sunshine Superman”, una de las obras más anticipadas e inspiradas de la música popular de los años sesenta. Con este álbum, antecedido por la extraordinaria canción “Sunshine Superman” –amalgama de toda la exuberancia lúdica y experimental que caracterizaría la música del artista escocés-, número uno de los Estados Unidos en abril de 1966. El disco

recoge todas las influencias ancestrales existentes en la mitología celta, como el Rey Arturo y su mesa de caballeros, los cantares de gesta o los juglares medievales.

En tanto su música, es diversa, compleja y exuda un aire de frescura y de renovación estética envidiables. Donovan utiliza con profusión los clavecines, sitares, cuartetos de cuerda, los cuales en convertirán en lugares comunes de la música de la época tiempo después, dentro de estructuras armónicas que van desde el folklore más purista hasta estructuras de jazz o de un rock electrificado más enfático. El músico se convierte también en un preclaro relator de los sucesos contemporáneos, describiendo las misteriosas experiencias consumiendo el aún ignoto LSD, o la ebullición *hippie* que aparecía en San Francisco ya en 1966. El disco se publica en mayo de 1966 y en su contraportada rezuma todo el fervor que motiva la música de Donovan. “El brillo del sol, hombre súper-estafador; un amor colapsado en un incidente, al menos; un cuento sobre el envejecimiento de un niño, doce martín pescados buceando –un destello de brillantes turquesas- dentro de una piscina; la rueda de diversiones desde el reino de una bruja verde, una chica habla sobre cómo ella atrapó su cabello. Miré a través de las sombras azules; algún día mi princesa vendrá (pronto por favor)”.

En Inglaterra la edición de “Sunshine Superman” se dilatará hasta principios de 1967, debido a problemas contractuales entre Donovan y su anterior representante. El álbum será publicado sólo en un formato que, vilmente, escogió canciones de su célebre segundo elepé con la agregación de temas extraídos de su siguiente disco, “Mellow Yellow”, el cual se publica en junio de 1967 en los Estados Unidos. Menos frondoso que su antecesor, “Mellow Yellow” orienta a Donovan hacia el jazz de los años treinta, con una música sobria, elegante y manierista, profusa de secciones de bronces, contrabajos y percusiones sincopadas. Inclusive la portada del disco alude a esta etapa “sofisticada” por la cual cruza el artista, con mujeres dibujadas en estilo de *Art Nouveau*, con cigarrillos con boqueras y el propio músico ataviado de ropas blancas y pañuelos de seda, algo inherente del “Swinging London”. Es sin duda 1967, el año más prolífico y activo de Donovan. Junto a “Mellow Yellow”, el músico produce dos nuevos discos, editados simultáneamente bajo el nombre de “A Gift From a Flower To a Garden”. El primer disco, “Wear You Love Like Heaven” era eléctrico, armonizado casi absolutamente bajo el influjo de un órgano Hammond que daba a la obra una atmósfera diáfana y naif; esto proseguía en la senda de la música jazz en la que Donovan se detuvo con asiduidad a lo largo de la parte más sobresaliente de su carrera. Su segunda parte, titulada “Fot Little Ones” fue,

como su nombre lo dice, un compendio de canciones acústicas que ilustraban narraciones infantiles, proyecto que el músico siempre tuvo en mente realizar.

Donovan también sucumbe al embrujo del Maharishi Mahesh Yogui, y viaja junto a los Beatles hacia la India para aventurarse en un proceso de meditación trascendental y conocimiento sobre sí mismo. “Conocí al Maharishi y me inicié con él fuera de toda la presión y algarabía disminuyó; me inició dentro del sistema de encontrar un sentido profundo en ti mismo, al cual puedes entrar de varias maneras. Esencialmente, por medio del mantra, por medio de la respiración, de la tranquilidad; entonces, me condujo a la habitación y me alineó, como a otras estrellas de rock, en una pequeña sala en una inferior casa de Beverly Hills y nos sentamos allí, en el frente de la sala y esperamos. A lo largo de la muralla había un grupo de músicos los cuales no tenía idea qué estaban haciendo allí”,¹³⁸.

La apreciación artística de Donovan aumenta con rapidez, considerándose su distintivo sello sonoro y por otra parte su notable y hermoso trabajo lírico. El novato cineasta británico Ken Loach, quien se convertiría en uno de los realizadores más comprometidos y descarnados del cine social inglés, filma su primera película para la televisión y le solicita a Donovan que aporte una canción para la música incidental del filme; el juglar psicodélico le entrega “Poor Cow”, otra canción típica del repertorio de Donovan, en que el músico se acompaña con una guitarra acústica y una armónica, además de insertar un fino fondo de cuerdas. Con la llegada de 1968, Donovan comienza la producción de su nuevo disco sobrevolado por las experiencias místicas vividas con el Maharishi –la relación del músico con el santón no concluyó en un escándalo como la del cuarteto de Liverpool-, transformando su disco en una obra densa, oscura, y un tanto distante de la naturalidad saltimbanqui de sus producciones precedentes. Desde luego, el bucolismo persiste pero ahora emparentado con los pregones espirituales más que la imaginería folklórica sajona.

El disco es bautizado como “Hurdy Gurdy Man” y aparece en abril de 1968, dos grandes historias rodean el disco. Primero, la canción homónima y de paso la más célebre del álbum, fu compuesta por Donovan con el fin de que Jimi Hendrix la interpretase, pero por problemas de agenda el guitarrista zurdo no pudo hacer una versión del tema. Por lo mismo, Mickie Most le sugirió a Donovan incluir su composición en su nuevo disco, marcando con esto el cenit eléctrico de su música. Para suplir la ausencia de Hendrix a la guitarra, Donovan llamó a Jimmy Page –quien fue sesionista durante la grabación de

¹³⁸ Entrevista con el periodista norteamericano Diedre O'Donogue

“Sunshine Superman”- al bajista John Paul Jones que ya había colaborado con Donovan como arreglista de “Mellow Yellow” y al baterista John Bonham. Sí, por medio de la inflamada “Hurdy Gurdy Man” es posible oír por vez primera la base instrumental de los futuros Led Zeppelin. *“Arrojado como una estrella en mi vasto sueño, abro mis ojos para mirar y hallar que estaba cerca del río contemplando con tranquilidad, fue entonces cuando el hombre del hurdy gurdy llegó cantando canciones de amor, entonces el hombre del hurdy gurdy llegó cantando canciones de amor... Historias de época pasadas, moldes de sombras apagadas. Abajo a través de todas la eternidad el llanto de la humanidad; entonces el hombre del hurdy gurdy llegó cantando canciones de amor...”*.

El cuarto álbum de Donovan no tuvo una repercusión tan estimable como “Sunshine Superman”, por ejemplo, no obstante demostró el impoluto talento del músico por medio de una obra ambiciosa que lo condujo hacia parajes más secretos y crípticos de su repertorio. A mediados de 1968, y con la participación de Paul McCartney en los coros, se publica “Atlantis” su último disco sencillo de éxito el que, como su título sugiere, evoca al mítico continente perdido con la ingenuidad romántica que las generaciones posteriores no le perdonarían a Donovan. Aún restaba la publicación de “Barbarajagal” en 1969, álbum que contó como músicos invitados en un par de temas al Jeff Beck Group, pero que ya manifestaba la depreciación de la magnificente capacidad musical de Donovan Leitch.

A partir de este momento, como muchos músicos del período, su carrera cayó en las sombras de la inconsistencia y la falta de inspiración auténtica, dejando la música por largo espacios, decisión que es explicada por el mismo músico. “Bueno, ustedes saben que lo sesenta fueron la más extensa explosión de los medios de comunicación en todo el siglo. Fue un gran hecho, y al final necesitaba algo de vida privada. Como muchos de mis contemporáneos, me casé y tuve hijos. Repara en que entre los 18 y los 23 años fui lo que podríamos llamar una estrella. Necesitaba tener las experiencias que mucha gente poseía y que yo, de alguna forma, había perdido. Fue un tiempo para el retraimiento.”¹³⁹ Quizá Donovan es uno de los músicos de rock más subestimados de la historia, y ésta no le he hecho demasiada justicia. Lamentablemente, su optimismo desenfrenado lo puso como vigía del cementerio de los ideales del “flower power”, relegándolo a un papel como curiosidad del período, desconociendo su trascendencia musical, fundamental en la elaboración acústica de muchos artistas rezagados que tomaron a Donovan como gestor de un nuevo sentir en la música popular.

¹³⁹ Entrevista con el periodista Diedre O' Donogue

Los Placeres de Un Señor Feudal: Fairport Convention y su Vindicación

Autóctona

“Vengan ustedes grupo de juglares y juntos intentaremos avivar el espíritu del aire y mover el arrollamiento del cielo. Aquéllos que danzan comenzarán a danzar, y aquéllos que no podrán bambolearse a tiempo de nuestra feliz melodía, que tocamos hoy para ti”. *Come All Ye –Fairport Covention 1969.*

El primer gran proyecto colectivo de folk-rock aparecido en Inglaterra, a mediados de 1967, fueron los Fairport Convention, nativos de la capital y que durante su derrotero más trascendente publicaron parte de los trabajos más logrados de mixtura folklórica con base de rock. Los inicios de la agrupación se remontan a diversos institutos artísticos londinenses, en los cuales asomarían los principales gestores del grupo. Primero, su guitarrista Richard Thompson quien poseía estudios de guitarra clásica convoca a sus camaradas Ashley Hutchings, bajista, y Martin Lamble en batería. Thompson se convierte en director musical del conjunto, y su idea se enlaza con el sonido folk-rock que desarrollaban bandas como Jefferson Airplane y Byrds, en el Estado de California, EE.UU. Por ese tiempo, el guitarrista líder deseaba inmiscuirse en aquella vertiente pero con sus ojos puesto al otro lado del Atlántico. Del mismo modo que los Jefferson Airplane, buscan a una dupla vocal, compuesta por un hombre y una mujer; los elegidos son Ian Matthews y Judy Dyble. Con esta formación, más el guitarrista rítmico Simon Nicol, publican su primer disco sencillo en octubre de 1967: “If Had a Ribbon Bow”. Lejos de un concepto de folk-rock, el grupo construye una grácil y acaramelada melodía con toques de jazz, la inclusión de vibráfonos, y algunas citas más osadas en cuanto a espacios más etéreos. La voz principal, Judy Debly, es menuda y aflautada, con poca fuerza pero quizá una excesiva melodiosidad.

En 1968, la banda firma un contrato con el sello Harvest, por intermedio del mecenas del *underground* londinense Joe Boyd, quien officaría como productor de todos sus álbumes hasta 1970 y los colocaría como número del UFO, hasta junio de 1968. En agosto del mismo año, se edita el disco homónimo de la agrupación, fuertemente influido por el rock norteamericano, tanto por estilo como por las versiones de temas de artistas como Joni Mitchell o Merry Go’ Round. Destaca la capacidad instrumental, en todos sus aspectos, revelando a Richard Thompson como uno de los grande guitarristas del ambiente *folkie* inglés. Son notables los arreglos melódicos del grupo, dulces y apacibles, manifestado a cuenta gotas algunos desmadres dentro de una dicotomía electro-acústica perfectamente equilibrada. No menos cierto es que el grupo aún no halla una

personalidad sonora definida, limitándose aun reciclaje superlativo pero reciclaje al fin y al cabo.

El multifacético Joe Boyd, expresa su primera impresión acerca del grupo. “Eran uno chicos de diecisiete años provenientes de Muswell Hill, quienes con suerte habían fumado un cigarrillo”.¹⁴⁰ Al momento de producirse el estreno discográfico de Fairport Convention, Judy Dyble dejó el grupo por causa de que su protagonismo vocal era eclipsado por Ian Matthews. El puesto es ocupado por Sandy Denny, cantante acústica que le otorgará al grupo un sello más autóctono, ya fuese por las influencias musicales como por la frondosidad vocal de Denny. “Pienso que Sandy era completamente diferente a Judy, una cantante mucho más potente, una voz más fuerte para comenzar. Entonces la banda se hizo menos vacilante; más agresiva y menos indecisa”, señala Joe Boyd.

Ya con Sandy Denny el grupo produce su primer punto aparte en el rock de la época: “What We Did in Our Holidays?”. Este disco refleja un paso adelante, primero en la consecución de una mística atmósfera que esta ligada al reconocimiento paulatino de raíces folklóricas, el mayor énfasis compositivo, y una fuerza espiritual subyacente a la pieza. Prosiguen versionando con resolución a sus héroes del folk norteamericano como Bob Dylan o Joni Mitchell, pero ahora bajo un tamiz propio, almibarado sin duda alguna. El disco se lanza en enero de 1969. A partir de la publicación del segundo disco de Fairport Convention, el desarrollo de una vertiente que agregase la música celta ancestral, junto a melodías precisas y gratificantes en un formato eléctrico, es el punto de referencia para todos los integrantes de la banda. Prueba de esto es “Unhalfbricking”, julio de 1969, quizá el disco más tenso y sinuoso creado por el grupo ya que conviven con difícil adecuación los elementos del primer período con una posición más ortodoxa con respecto al rescate de elementos etnocéntricos. Como prueba de esto, se integra el violinista Dave Swarbrick, quien es el eslabón más vinculado al folk bretón al interior de la banda. Un doloroso suceso marcaría el camino del grupo en lo venidero: el baterista Martin Lamble fallece en un accidente automovilístico mientras se dirigía a una concierto que su conjunto ofrecería en las afueras de Londres. En un primer momento la disolución de Fairport Convention es inminente pero, gracias también a los ruegos de Joe Boyd, se reforman con un nuevo baterista, Dave Mattacks.

Con su nueva formación, la banda produce su disco más memorable, “Liege And Lief”, expresión perfecta del folk-rock británico adaptando casi íntegramente canciones tradicionales, interpretándolos bajo un nuevo prisma abundante en arreglos sofisticados y

¹⁴⁰ Jim De Rogatis. “Kaleidoscope Eyes: Psychedelic Rock from 60’s to the 90’s

pletóricos. Joe Boyd se refiera al proceso de concepción de “Liege and Lief”. “Lo que definió el logro de ‘Liege and Lief’, fue el mortal accidente que sufrió Martin Lamble. El grupo no estaba seguro acerca de continuar y cuando barajaron la posibilidad de seguir, ellos estaban muy claros con respecto a que jamás volvería a tocar el material que ejecutó Martin. Entonces, comenzaron a escarbar en su repertorio y a rehacerlo todo. La clase de repertorio que extrajeron estaba influido, en el espíritu por algunos discos estadounidenses que les había demostrado lo plausible que involucrar a la música folklórica más purista dentro del rock. Esto los maravilló y se abocaron a un rescate autóctono de inmediato”.¹⁴¹ A pesar de la amenidad musical del grupo, no obstante su complejidad estilística, las ventas de sus discos nunca fueron muy alentadoras exceptuando “Liege and Lief”, que se situó en el número 25 del ranking de la revista Melody Maker.

Este es el último disco en que participa Sandy Denny y Richard Thompson, quien se aleja de la banda con el propósito de iniciar una sólida carrera como solista. Bajo el nombre de Fairport Convention proseguirían innumerables formaciones, de las cuales ninguna recuperaría el aura esplendorosa de los primeros años de este importante proyecto subterráneo del rock inglés psicodélico.

¹⁴¹ Rough Guide to Music

Los 5.000 Espíritus de una Cebolla: Incredible String Band y el misticismo Celta

“Digo sin rodeos que pienso como un soldado, sé lo que está bien y lo que está mal. Él sabe lo que está bien y lo que está mal. Soy el típico hombre confuso que discrimina y haré todo incorrectamente mientras pueda. Él hará todo incorrectamente mientras pueda. Vivo en un laberinto debajo del mar, abajo en la oscuridad, tan oscuro como pueda ser. Me gusta la oscuridad mientras pueda ser más oscuro. A él le gusta la oscuridad mientras pueda ser más oscuro”. *The Minotaur’s Song* –Incredible String Band 1968

Uno de los proyectos más peculiares y, a su vez, deslumbrantes del período psicodélico inglés, en el campo del folklore y su acercamiento al rock, fueron los extraordinarios Incredible String Band. En esta caso, no nos referimos a otro engarce de folk-rock de una forma medianamente ortodoxa, sino a una perspectiva reaccionaria que rescata las músicas autóctonas en su expresión pura, aproximándola deslumbrantemente la progresión y desarrollo de una música experimental y melódicamente extraordinaria. En 1963, los músicos Robin Williamson y Clive Palmer formaban un dúo de música folklórica norteamericana, country y blues principalmente, en su natal ciudad de Edimburgo en Escocia. En 1964, se establecen en Londres frecuentando los clubes de la incipiente escena *folkie*, ya con un arsenal de estilos de música tradicional irlandesa y escocesa dentro de su repertorio; otro músico escocés, Mike Heron, se une al grupo como guitarrista rítmico. Williamson explica las pretensiones del grupo cerca de 1965. “Los Beatles estaban haciendo algo más aventurado por hasta hacía poco, hablando sobre otros tópicos y Bob Dylan hizo recientemente su primer disco eléctrico. Comenzamos a escribir canciones acerca toda una clase de cosas: cosas de la infancia, sueños, una mixtura de temas. Llegamos al punto en el cual comenzamos a tocar en público bajo el nombre de Incredible String Band. Además, percibimos un tremendo vacío en la música popular del momento; toso lo que podías escuchar en la radio eran canciones de pop o novedades de esta clase”.¹⁴²

Anterior a este proceso interno en la banda. Williamson viajó en 1964 al norte de Africa aprendiendo la ejecución de la flauta marroquí, inquietud étnica que se reforzaba por su adiestramiento en el uso del sitar, amén de la gran cantidad de inmigrantes indios que vivían en Inglaterra. En una de las primeras actuaciones en público del trío, a principios de 1966, Joe Boyd, recién llegado a Inglaterra y encargado por el sello Elektra

¹⁴² Robim Williamson en entrevista con el periodista Ken Hunt del fanzine alemán Swing 51

para formar una filial británica, los vio improvisando sobre material vernáculo y les ofreció un contrato de grabación. Dentro del aún reducido ambiente del folk, el disco homónimo de Incredible String Band –registrado en sólo dos tardes y con una sola toma- fue un verdadero suceso por el riesgo tomado en editar un álbum que no auguraba ventas mayores precisamente. Sin traspasar el tino marginal de su postura, los Incredible String Band aprcen como una nueva puerta franqueada por el movimiento psicodélico, que aún tiene muchos senderos por atravesar; los más destaccable del primer álbum de la banda es la exótica instrumentación y su acercamiento devoto a la música folklórica. Desde un comienzo las relaciones entre Heron y Williamson fueron muy tensas, siendo catalizadas por Palmer. “Mike y Robin eran amigos de Clive (Palmer), pero entre ellos no había amistad alguna; más bien se odiaban. Sin embargo, encontraron un común entusiasmo en el consumo de LSD”, señala Joe Boyd.¹⁴³

Según Williamson, la música del grupo después de su primer disco, se hizo más serpenteante y compleja a partir de la idea que el preconció para su arte: mezclar sus raíces musicales, con sonidos provenientes de otros lares, dentro de un contexto de búsqueda espiritual que se apoyan en la fuente literaria de escritores norteamericanos como Jack Kerouac y Walt Whitman con sus “Hojas de Hierbas”, obra cenital de la poesía épico-lárica. Clive Palmer abandona el grupo para estudiar música oriental en Afganistán; ya transformados en un dúo los Incredible String Band desarrollan su primer proyecto integral y omnívoro, el álbum “5.000 Spirits or the Layers of the Onion”. La portada de la obra refleja la exuberancia de la música del conjunto, y fue diseñada por el artista gráfico psicodélico “The Fool”, quien decoró el auto modelo Rolls-Royce lisérgico de John Lennon.

La fidelidad bucólica de sus primer disco se fortalece con la creciente agregación de nuevos instrumentos, y el trabajo armónico y melódico de la agrupación da cuenta de exploración sonora más elaborada y misteriosa. Los Incredible String Band son el primera banda de folklore psicodélico, ya que en sus primeros discos no hay espacio para bajo y guitarras eléctricas, ni tampoco para baterías. “Una de las cosas que siento es que contribuí en su momento con la idea de usar una variedad de instrumentos de distinta especie, con lo que dimos nuevos colores a los sonidos. Empezamos a usas un gran cantidad de instrumentos y comenzamos a escribir canciones que nos permitiesen

¹⁴³ Jim De Rogatis

diversos cambios dentro de un mismo tema; pasábamos de un estilo a otros. Algo que hoy se llamaría música fusión.”¹⁴⁴

El trabajo más honorífico y estimulante de los Incredible String Band, fue publicado en 1968 bajo el nombre de “Hangman’s Beautiful Daughter”, cuya música está entre los discos más hermosos editados jamás en el Reino Unido. Las letras se vinculan a la mitología pagana celta, una imaginería a medio camino entre las leyendas épicas de minotauros y hechiceras, y las ensoñaciones producidas por una conciencia alterada por la ingesta de ácido lisérgico. Entre ambos músicos ejecutan más veinte instrumentos. Flautas de mimbre, mandolinas, platillos de dedos, sitares, dulcímeros, mandolinas, arpas de agua, armónicas, clavecines, tablas indias, silbatos bretones, órganos Hammond, guitarras acústicas. Éstos son algunos de los instrumentos usados en el tercer disco del grupo más radical y majestuoso de la vertiente folk británica. Así reza la letra de la canción “A Very Cellular Song”. *“El invierno es frío y la ropa es escasa, pero el amable pastor entona la melodía. ¡Oh! Madre qué haré, primero complace tus ojos y tus oídos; Jenny intercambia señales de amos diciendo buenas noches. Recuéstate mi querida hermana; no te acostarás para tomar un descanso; no recostarás tu cabeza sobre tus redentores pechos, y te amo pero Jesús te ama mejor, y te doy las buenas noches... Una de estas brillantes mañanas, temprano y delicadamente”*.¹⁴

Las canciones del disco se construyen como pequeñas suites pastoriles, estructuradas en pequeñas y cambiadizas partes, con disimilitudes en los tiempos y en los tonos, más o menos otoñales y oscuros. El amplio rango vocal de Williamson, compositor de la mayor parte del álbum, otorgaba una atmosférica sinuosidad acorde con la despampanante mezcla de folk místico citada en uno de los discos más recompensantes y pioneros de la música popular de las últimas décadas. “Inicialmente, nos estábamos divirtiendo al descubrir qué podías hacer con una máquina de múltiples pistas. Desde luego, cada uno de los músicos imponía su personalidad en las canciones del otro. Ellos no permitían que una canción se añadiese al repertorio a menos que pudiesen hacerla propia. Mike tocaba sitar en las canciones de Robin, y éste cantaba armonías en los temas de Mike”, explica Joe Boyd.¹⁴⁵ La extremada capacidad inventiva de la dupla, tuvo su extraña pero merecida retribución económica. Singularmente, el elepé se situó en el número cinco de las listas de ventas, colocando un acto de restringido deleite al alcance de un público mucho más profano.

¹⁴⁴ Robin Williamson con Kent Hunt

¹⁴ Letra de la canción “A Very Celular Song”

En los años siguientes, la floreciente música de Incredible String Band se marchitaría, ya fuese por la mayor indulgencia estética adquirida por la dupla –inclusión de instrumentos eléctricos y una menor capacidad creativa-, el ingreso de Williamson y Heron a extravagantes cultos pseudo-religiosos como la Cientología, y la no muy afortunada participación de sus esposas en los álbumes posteriores.

¹⁴⁵ Geoffrey Himes “Williamson’s Celtic Connection”

Cuentos del Valiente Ulises: El Blues Rock Británico

“Ella es una hechicera en problemas de tristeza eléctrica. En su propia alocada mente, está enamorada de ti, ¿Qué es lo que harás ahora? Extraño brebaje, te está matando por dentro. Ella es una especie de demonio ocupado en el pegamento, sin no tiene cuidado ella te adherirá, ¿Qué clase de tonto eres? Extraño brebaje, te está matando por dentro.” Strange Brew –Cream 1967

El ensayista Bruce Eder señaló, a propósito del fenómeno del blues británico, que una tradición de música blues dentro del Reino Unido fue una anomalía. Esto, porque el blues fue una importación hecha desde los Estados Unidos, a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta. La visita de bluesmen como Muddy Waters o Big Bill Broozy desde la meca del blues, Chicago, abrió las puertas a un culto primero subterráneo y con el paso del tiempo cada vez más masivo de músicos y público inglés por aquella autóctona música del sur norteamericano. Como se explicase en el capítulo referido al Rythm & Blues y su evolución estética en Gran Breteña, muchísimos artistas británicos –casi todos- partieron dell r&b para nutrir sus primeras incursiones dentro del mundo de la música popular. Aunque desde 1963, el r&b y el blues británicos siguen caminos diferentes, en cuanto a desarrollo y apoyo estilísticos, sus orígenes son comunes. Fueron el guitarrista Alexis Korner y el arpista Cyril Davies, quienes formaron los primeros grupos de blues eléctrico en Londres, a fines de 1959, mutando primero en los Blues Incorporated y después en la Alexis Corner’s Blues Band. Seminal fue al aporte de Korner y Davies, considerando de que a su albergue maduraron Mick Jagger, Keit Richards y Eric Clapton, por nombrar unos cuanto músicos al azar.

El blues hecho por británicos, hasta 1964, no fue más allá que la reproducción exacta de un *estándar blues* y por lo mismo carecían de la energía de las versiones originales. No existía mucha conciencia sobre esta pérdida de horizonte explotrartorio ya que, antes de cualquier bemol, primaba la ortodoxia y el respeto purista por el sonido del género. Si Korner y Davies fueron importantes en el estadio primario de la difusión y adiestramiento de los músicos inglese en el blues, la aparición de John Mayall dio el sustento a toda una generación de bluesmam ingleses, través de sus banda *Bluesbreakers*. Hacia 1964, Mayall era un auténtico veterano en las lides de la música, comparándolo con muchachos que con suerte superaban la mayoría de edad, había tocado guitarra en bandas de jazz por toda Gran Bretaña durante los años cincuenta, era multinstrumentista –tocaba además órgano y batería- y tenía un conocimiento de la

música afroamericana rayano en lo obseso. Mayall ya pasaba los treinta años cuando formó su proyecto más renombrado John Mayall & The Bluesbreakers; antes del reconocimiento general de su obra, Mayal publicó dos álbumes anclados en un mezcla poco feliz de canónico blues con pasajes de R&B más ligero y entusiasta. No obstante, dentro de la devota subcultura londinense del blues, Mayall fue recibido como la atracción más interesante del momento.

Cuando Eric Clapton abandono los Yarbids en junio de 1965, pro causa de lo que él considera un desapego letal de las raíces originales del grupo, la puerta de los Bluesbreakers se abiród e para en par para recibir quizá al guitarrista más promisorio de Inglaterra. Sin embargo, la relación con Mayall no fue fácil; su forma de trabajar, impondiendo y dictando casi paso por paso qué tocar a cada uno de los miembros de su combo, provoó la salida al poco tiempo de Clapton, quien se embarcó en un extravagante periplo por Grecia durante tres meses. El sello Decca despidió de paso a John Mayall y lo recontrató a comienzo de 1966, tiempo en que Clapton se reintegra a la banda.

Con el ex de los Yarbids en la guitarra líder, John McVie en bajo y Hughie Flint en batería, publican en mayo de 1966 el deslumbrante *“John Mayall & The Bluesbreakers Featuring to Eric Clapton”*, piedra angular de blues-rock inglés. El disco exhibe el poderoso, elegante y fundacional trabajo de guitarra de Eric Clapton, quien a sus 21 años en el mejor guitarrista de tonos bluesy de todo el Reino Unido. El álbum es pionero principalmente por el desmarcado rol de la guitarra, la cual opera con mayor libertad y desenfreno que en una grabación de blues clásico, incluso considerando las grabaciones del sello Chess de Chicago. Allí se cultivan las claves del blues-rock bitánico: mayor preponderancia a la improvisación, más fuerza y visceralidad en la intepretación y manejo de estructuras un tanto más libres y menos encorsetadas en la normas un tanto predecibles de la música blues.

El célebre elepé se mete entre los diez más vendidos en Ingleterra, colocando a la marginal música blues como un género deglutido ahora por una cantidad mucho mayor de oyentes. Mayall no podrá repetir jamás este tremendo suceso, debio tal vez a que junto con Clapton capturaron la atmósfera iniciática de un movimiento que daría un suculento caldo de cultivo a un sector no menor del rock facturado en Gran Bretaña. Mayal publicaría discos con guitarrista de tan buena cepa como Peter Green, futuro líder musical de los Fleetwood Mac, y Mick Taylor, reemplazante en los Rolling Stones del fallecido Brian Jones. Durante los siguientes años, publicaría trabajos en la senda de “John Mayall & The Bluesbrakers...” como “A Hard Road”, de 1967. Intentaría con poco réditos

involucrarse en andróginas mezaclas de jazz y blues, como en el álbum “Bare Wires”, de 1968. John Mayal se establecería poco después en los Estados Unidos donde se había ganado la reputación de uno de los mejores bluesman blancos de la época.

Volviendo a uno de los protagonistas Clapton se retiraría del grupo inmediatamente después de la publicación del disco, con el propósito de formar la expresión más avanzada del blues-rock inglés y por extensión de las bandas más influyentes de la historia del rock: Cream.

Las Ruedas de Fuego: Cream y el Blues Rock a máxima potencia

“Sobre esta calle donde el tiempo murió. El dorado gusto que tú nunca probarás. En tiempos de vejez, en días que todo pasó, si pudiese atrapar tu ojo danzante . Fue en marcha, en la ruta de los sueños, ahora mi corazón se ahoga en la corriente del desamor. La calle es fría, sus árboles marchitos. La oscuridad de la que de hablaba en la historia ha triunfado. Hubo una vez en que navegamos para alcanzar las estrellas. Hemos fracasado, estuvo demasiado lejos” *Deserted Cities Of The Heart* –Cream 1968

El conocimiento popular acerca del movimiento de música rock generado desde mediados de la década de los sesenta, ha ponderado con exceso a muchos artistas que, amén de un éxito comercial o de una construcción mitológica a sus espaldas, se han transformado en el estereotipo de más fácil uso para los almanaques y opiniones frívolas sobre el desarrollo de la música popular. Asimismo, una corriente revisionista que intenta colocar nuevamente todo en su justo sitio. Cream, la agrupación formada por Eric Clapton, Jack Bruce y Ginger Baker, fue incluida en aquellos análisis despiadados y desde luego no han salido impolutos. El cuestionamiento a su real valía musical y su aporte como base pionera para toda la construcción de un género sobre sus cimientos, es el tema básico para iniciar un acercamiento al grupo. La interpolación de Cream dentro de este trabajo, parte de la premisa de su importancia decisiva en la apertura de una nueva forma de interpretar la música blues y aprovecharla para beneficio y desarrollo al interior del mundo del rock, De aquí, partiendo de este engarce, Cream reveló un modo, o más bien una estética inédita que le daría cabida y sentido a una enfadosa e interminable lista de rezagados que se amamantaron de aquella propuesta iniciática.

Mientras Eric Clapton tocaba en John Mayall & The Bluesbraekers, durante un recital ofrecido por la banda en abril de 1966 en la ciudad de Oxford, el baterista Ginger Baker se acercó a Clapton para sondear cuán posible era subirse al escenario con ello y tocar una cuantas piezas. Esa fue la primera noche en que Clapton y Baker tocaron juntos y fue también, al finalizar la velada. Cuando repantigados en el auto del percusionista, planearon formar una banda que combinase su afición por el blues, una mayor libertad creativa y mejores ingresos para los músicos integrantes. “Pasamos mucho tiempo trabajando muy duro, día y noche, y con suerte nos alcanzaba el dinero para sobrevivir. No hallábamos nada incorrecto en pensar en mejores ganancias haciendo lo que nos gustaba”, explicaba Clapton años después acerca de los motivos que llevaron a la formación de Cream.

Ginger Baker era hacia 1966 uno de los bateristas más virtuosos y respetados en la escena del R&B y el jazz. Su amplia experiencia se basaba en varios años tocando en distintas bandas de jazz, su militancia en los Blues Incorporated de Alexis Korner y, antes de su colaboración más prominente, ser el hombre detrás del bombo en la Graham Bond Organization. El tercer miembro del primer trío de rock de la historia fue el bajista Jack Bruce, otro músico versátil y polivalente, quien también poseía un curriculum más que nutrido. Hasta septiembre de 1965, Bruce había sido compañero de Baker en la Graham Bond Organization. Pero a instancias de éste el bajista fue despedido por discrepancias con respecto a la línea musical de la agrupación. Inmediatamente Bruce integró fugazmente los Bluesbraekers de John Mayall, conociendo al también recién llegado Eric Clapton. Éste quedó deslumbrado de la fuerza ejecutoria de Bruce, y por lo mismo, fue su primer candidato al puesto de bajista de Cream. Como un intento por limar las terribles asperezas entre la futura base rítmica del conjunto, Baker le pidió a Bruce que fuese el bajista de Cream. Aunque aclaró que cualquier disputa del pasado debía superarse, las viejas rencillas entre ambos provocaron la inestabilidad dentro del grupo y, por extensión, fue una de las causas de la disolución del grupo a fines de 1968.

En un principio, Clapton estimaba ser el líder natural del grupo y además su primer vocalista. Durante los ensayos, Bruce demostró tener más composiciones propias y una mejor y más distintiva voz para asumir el papel de cantante del grupo. Un artículo del *Melody Maker*, publicado el 25 de junio de 1966, difundió a toda la opinión pública la existencia de este nuevo proyecto. “Llamados ‘Cream’ serían representados por Robert Stigwood, el cual ya consiguió un contrato de grabación con el sello Reaction”. En la misma edición, el periodista Chris Welch –quien había vigilado secretamente los ensayos

anteriores del grupo- conversa con los músicos sobre la identidad de la nueva banda. “Es blues viejo y moderno; dulce y agrio rock & roll. En este momento estamos intentando establecer un repertorio para todas las presentaciones que realizaremos. Excavaremos hasta donde podamos, incluso llegando a 1927. La mayoría de la gente piensa que somos un trío de músicos en conflictos el uno con el otro. Queremos anular esta idea y ser un grupo que toca junto”, afirmaban conjuntamente al semanario Jack Bruce y Eric Clapton. El 31 de julio, Cream debuta en el marco de sexto festival nacional de jazz y blues. Las críticas apuntan a la falta de una puesta a punto del grupo, que aún suena un tanto desafiado. Ya en sus siguientes recitales, Cream exhibe con mayor firmeza y claridad lo que será su marca registrada: basándose en los cánones del blues clásico, especialmente del proveniente de la ciudad de Chicago, pretenden darle mayor fuerza, soltura e improvisación al estilo”. En vivo y directo el grupo aún no se acopla del todo bien a la idea experimental que persiguen, destacando las capacidades instrumentales de cada uno por sobre la riqueza genérica del proyecto.

La banda traba relación con el poeta Pete Brown, quien contribuirá con letras para las canciones de Cream, colaboración que se extenderá por toda la carrera del conjunto. El primer disco sencillo publicado bajo la enseña de Cream fue “Wrapping Paper”, llevando en el reverso “Cat’s Squirrel”. La primera producción del grupo provoca el desconcierto de sus incipientes seguidores. El lado A del disco es una suave tonada de jazz-pop, un tanto alejado del concepto que la banda comenzaba a forjar. No obstante, su contrapunto, “Cat’s Squirrel”, explicita la vena más áspera y enfática de Cream dentro de una instrumental *bluesy*, monocorde e intenso. El disco llega al número 34 en las listas inglesas.

La banda es acosada por preguntas alusivas a la sorpresa causada por “Wrapping Paper”, una tipo de melodías que pareciesen estar fuera del repertorio del grupo. “Estoy de acuerdo, porque quisimos sorprenderlos de alguna forma, porque no deseamos hacer la clase de cosas que ustedes aceptarían como típico de una banda de blues. Queremos hacer algo más que los que ustedes conocen. No creo que vayamos a pasar por encima de la audiencia. La gente siempre escucha con oídos prejuiciados, observando con escéptico ojos, y con ideas preconcebidas, recordando qué se debería hacer en cada caso y así consecutivamente”, señala Clapton,¹⁴⁶

El nueve de diciembre de 1966 Cream publica “Fresh Cream”, su primer álbum. Los críticos de *Melody Maker* escribieron: “Los Cream han terminado de perder el tiempo

¹⁴⁶ Chris Welch. "Cream: The Llegendary Super Group of Sixties"

con sus sencillos y aparecieron con una excelente producción, excitante, original y formidable.” El primer álbum de Cream es un punto aparte en el desarrollo de la temática blues-rock. Nunca antes el blues fue interpretado con mayor inteligencia y calidad, servido como terreno para explorar desde el rock. Así lucen clásicos temas como “Spoonful”, “Rollin and Tumblin” o “I’m so Glad”, reacondicionados y revisados por medio del tamiz de un trío instrumentalmente espectacular y musicalmente soberbio. Nuevos y mejores arreglos proporcionan una fuerza arrebatada que sienta un precedente dentro de esta nueva simbiosis. Clapton aborda sus solos de guitarra con elegancia y empatía increíbles, sin hacer uso de acoples u otros guiños de sus guitarristas contemporáneos como Jeff Beck o Pete Townshend. En tanto, la parte rítmica es deslumbrante: Bruce dúctil e inspirado; Baker, polirítmico y pasmosamente libre en su ejecución. Ya Cream se convertía en un nuevo fenómeno e la música rock.

No pasaría mucho tiempo para que Cream forme parte del selecto grupo de las bandas más exitosas del orbe, junto con los Rolling Stones y Beatles. Su fama se acrecienta a través de sus extraordinarias actuaciones a lo largo de Europa y los Estados Unidos, lugar donde la banda es proclamada el número más grande desde el surgimiento de los Beatles. El abordaje de Norteamérica ocurre mientras la banda participa en el show itinerante “Music in A Fifth Dimension”, en abril de 1967. En una entrevista concedida al diario “San Francisco Chronicle”, Jack Bruce refiere su estado emocional frente al suceso que la música de su banda ha suscitado. “Hemos alcanzado una extraña etapa como grupo. No estamos seguros exactamente hacia dónde vamos ahora. Todo lo que deseamos es continuar tocando la música que nos gusta. Supongo que colocamos muy poca atención a las listas de éxitos.”¹⁴⁷

Mientras permanecen en los Estados Unidos, graban en Nueva York su segundo elepé en los estudios Atlantic de aquella ciudad. El grupo está muy satisfecho con el curso de las sesiones de registro del álbum, sobre todo por la calma con la que han podido trabajar y la ayuda de los técnicos norteamericanos. Aquí los ingenieros son muy instruidos musicalmente, que llegaban a parecer otro miembro del grupo. Son magos musicales no sólo ingenieros.”¹⁴⁸ La producción ejecutiva de la obra corre por cuenta del asesor de Cream Félix Pappalardi. Aunque el nuevo disco del grupo titulado “Disraeli Gears”, es concluido en durante mayo de 1967, sólo cinco meses después se lanza al mercado, a pesar de las presiones por nuevo material de la banda para su ya cautivo

¹⁴⁷ John Platt: “Disraeli Gears

¹⁴⁸ John Platt: “Disraeli Gears

público. Después de ser publicado en octubre de 1967, "Disraeli Gears", puede considerarse como el disco más consistente y sólido de Cream, incluyendo un amplio material compuesto por la banda que continúa los trazos expresados en su antecesor. El álbum empuja al grupo dentro de los más apetecidos números de Estados Unidos, lo que les granjea una fama sideralmente mayor a la que tenían hasta poco antes.

Principalmente, "Disraeli Gears", incluye las canciones más recordadas de la agrupación como "Sunshine of Your Love", "Tales of Brave Ulysses", o "Strange Brew". Toda estas conforman la representación más plástica y precisa del sonido que Cream ha logrado definir a lo largo de su primer año de vida: blues expansivo, sónico e impetuoso. "Esa es una creación de pura energía desde la cima, centro, base, por todos caminos a través de Cream", plasma el *Melody Maker*. A pesar de la positiva repercusión de "Disraeli Gears", los inconvenientes no están al margen del devenir del grupo; un periodista del semanario *Disc and Music Echo* acusa a Eric Clapton de copiar deliberadamente el estilo del guitarrista Jimi Hendrix tanto por el uso del pedal wah-wah como por la tonalidad de la línea de la guitarra. El guitarrista de Cream, dolido por el fulminante ataque, respondería: "Es muy decepcionante para mí estar en Gran Bretaña. Todos están obsesionados con Gran Bretaña, y si alguien más aventura a tocar una frase de blues con su guitarra, ellos lo acusarán de copiarle a Hendrix. Esta comparación es desafortunada. Pienso que comienza por el hecho de que Jimi está más en el ojo público que yo; esto no puedo cambiarlo".¹⁴⁹

Las críticas acerca de su labor como guitarrista, y sus cuestionada originalidad, instigan en Clapton una molestia que se incubará durante los próximos meses. Por aquel tiempo, Strange Brew sube alcanza el número tres de la lista estadounidense del Billboard Parade, lo que no tiene paralelo con la situación del sencillo en su país. Desde la publicación de "Disraeli Gears", las ganancias y el éxito serán siempre mayores en Norteamérica que en todo el Reino Unido. El año del quiebre del grupo, 1968, comienza con una intranquilidad creciente. Las agrietadas relaciones entre Baker y Bruce vuelven a resquebrajarse, haciendo muy difícil la convivencia durante las interminables giras de la banda, incluso deciden vivir cada uno por su cuenta a lo largo de la estadía en el extranjero. "Ya no vivíamos como grupo; este era el quid de nuestros problemas", afirmaba varios años después Eric Clapton. Sin embargo, el entorno del grupo tampoco fue demasiado favorable a la pervivencia del grupo. El once de mayo de 1968, el

¹⁴⁹ Chris Welch. "Cream: The Lendgandary Super Group of Sixties"

periodista John Landau de la revista *Rolling Stone* escribió en su crítica sobre un recital de Cream ofrecido en San Francisco, EE.UU, que Eric Clapton era “el maestro de los clichés del blues entre los guitarristas de blues de la posguerra, además de ser un virtuoso que utiliza las ideas de otros.” Este episodio fue quizá el más amargo que le tocase vivir al grupo, y a Clapton en lo particular, con respecto a la prensa musical de la época.

Lo cierto es que la *Rolling Stone* nunca fue excesivamente entusiasta con las producciones ni estilo del conjunto inglés, pero el hecho recordado marcó su más agresiva indisposición frente al combo de blues-rock. Había cambiado la página para mirar la crítica del concierto cuando algo se desajustó dentro de mí; todo lo que sentí se desvaneció aquella tarde en el restaurante en que leí el artículo, y decidí volver a casa inmediatamente. Una escena de depresión nerviosa. Esta fue una de las razones por las que pensé ‘debo salir de esto’. Pensé sólo en dejar todo.”¹⁵⁰, aseveró Eric Clapton unos cuantos meses después del incidente con el periodista norteamericano.

Por causa de la filtración del estado interno de Cream, las andanadas de la prensa y las declaraciones reprobatorias de los miembros del conjunto, no pasó mucho tiempo para que los rumores de una inminente disolución del proyecto cundieran con la peste. Como en todo este tipo de historias, la verdad se sabría a horcajadas y sólo el tiempo confirmaría la posición de los agoreros. Mientras tanto, Robert Stigwood se encargó de desmentir la separación a como diese lugar.

En julio de 1968, la banda publica su último elepé en vida “Wheels of Fire”, compuesto por un disco de vivo, registrado en el teatro Fillmore de la ciudad de San Francisco, y otro con inédito material en estudio. Este es el álbum más inorgánico e improvisado del grupo; sus canciones de estudio fueron grabadas dispersamente en Estados Unidos, cada vez que la banda descansaba de sus extenuantes conciertos. No obstante su falta de unidad, es el álbum más ambicioso de Cream, desmarcándose del patrón blues para explorara con nuevas estructuras e instrumentos como la viola, trompetas y campanas, siendo una obra de ricos matices. En tanto, la inclusión de un recital sólo puede comprenderse dentro de la falta de más material, la indulgencia de un grupo archifamoso y la urgencia por dejara registro de la fuerza en vivo de la banda inglesa. La venta responden inmejorablemente, la canción “White Room” llega al número cinco en Estados Unidos y, algo no menor, la crítica alaba la polivalencia del grupo, su capacidad musical y su ya consabida grandeza instrumental en directo.

¹⁵⁰ John Platt "Disraeli Gears"

Cream inicia su última gira por Norteamérica en octubre y su oficina de prensa hace pública su disolución en diciembre de 1968, debido al cansancio físico y creativo de sus integrantes. Otro disco similar al estándar de "Wheels of Fire", se lanzaría en abril de 1969 bajo el nombre de "Goodbye", con el fin de aprovechar la fama aún flotante en el ambiente del grupo. En pocas palabras, Ginger Baker describió con exactitud el desarrollo, pináculo y muerte de Cream. "Nuestro impacto ganó vida en propiedad. Nos poníamos frente a grandes audiencias a las cuales no les importaba qué tocásemos. Siempre y cuando produjésemos un espectáculo de ruido, ellos se satisfacían. Para el tipo de músicos que fuimos, aquello fue el sonido de la muerte. Cream se había convertido en una caricatura de sí mismo", decía Eric Clapton.¹⁵¹

No Soy Supersticioso: Jeff Beck Group y su alternativa de Blues-Rock

"Las formas de las cosas delante de mis ojos sólo me enseñan a despreciar. ¿Acaso el tiempo me hará más sabio?. Aquí dentro de mi solitaria armadura, mis ojos sencillamente hieren mi cerebro, ¿Sin embargo todo parece igual? Vendrá el mañana, ¿Seré más viejo? Vendrá el mañana, ¿Acaso seré un soldado? Vendrá el mañana ¿Acaso seré más osado que hoy?" *Shapes of Things* Jeff Beck Group 1968

Jeff Beck, uno de los guitarristas más atrevidos y pioneros en la música rock, dejó a fines de 1966 la banda que los lanzó como uno de los principales investigadores de la guitarra durante la década de los sesenta. Beck dejó los Yardbirds por cansancio, y por la llegada de Jimmy Page que, primero contratado como bajista, asumió la segunda guitarra del grupo provocando una disputa musical y virtuosista con Beck, atractiva pero en no menor medida desgastante. El mismo guitarrista lo explicó a la revista *New Musical Express*: "Sabía que la cosa no funcionaría con él (por Jimmy Page) de guitarra solista. Quiero decir que la gente de entonces no estaba preparada para oír un solo guitarrista. De hecho era fácil mezclar dos guitarras porque los Yardbirds tenían una política musical estricta y, también, porque Jimmy y yo hacíamos el mismo tipo de números. Podía haber sido fabuloso pero no hubo tiempo para madurar. Existían las inevitables discusiones

¹⁵¹ Chris Welch. "Cream: The Legendary Super Group of 60's"

sobre quién tocaría esto o lo otro, y al final nos poníamos uno frente a otro en el escenario deslumbrándonos mutuamente y así nos pasábamos la noche.”¹⁵²

Ya fuese por las razones argumentadas en las líneas anteriores u otras no explicitadas, Jeff Beck dejó la música por algo más de seis meses, tiempo en que concibió su segundo y más ortodoxo proyecto, aunque en ningún caso menos atractivo. El reputado guitarrista comentaba en 1967 acerca de la escena del rock de entonces y, adelantaba de paso lo que haría en los próximos meses. “Hace bastante tiempo que no oigo nada en la radio que me haga saltar o subir el volumen. Y además está ese sonido oriental, la gente habla de él como si se hubiese creado algo nuevo, pero no es más que música anticuada... El problema con la mayoría de los grupos de ahora, es que lo único que quieren es sonar fuerte y raro, y a mí me parece que ya es hora de olvidar todo el rollo psicodélico y electrónico y, volver a lo de siempre.”¹⁵³

En plena efervescencia de los sonidos divagatorios e ingravidos, Beck comprendía que había algo ya un tanto manoseado y que era tiempo de acometía algo más puro, más visceral. En entrevistas concedidas a semanarios como el *Melody Maker*, Beck reiteraba su posición contraria al encasillamiento que la industria hacía de los artistas obligándolos a formar una imagen manipulada de su trabajo, adocenando la obra de los músicos. “Hay que admirar a Eric Clapton por su intransigencia. Puede preferir tocar en una playa desierta de California, que ante un auditorio con nueve mil personas. Estoy de acuerdo con él, prefiero tocar en una montaña suiza que delante de unos chico que no tienen idea sobre lo que hago.”¹⁵⁴

En julio de 1967, Jeff Beck presenta en un concierto su nueva incursión musical bajo el sucinto nombre de Jeff Beck Group. Para estos efectos, reclutó a Ron Wood –ex guitarrista de Creation y Birds- como bajista, un desconocido baterista llamado Mickey Waller, y el vocalista de mod-soul Rod Stewart, quien poseía una dramática y aguardentosa voz, algo similar a la de Steve Marriot de los Small Faces. El líder y única voz de la bandaapuró inconvenientemente el debut su grupo y pagó las consecuencias con un discolo público que esperaba a los Small Faces como artista estelares de la velada. El ego de Beck, sin embargó culpó a un público inadecuado para su música, la deficiente amplificación y a una organización, a su juicio, desastrosa. Los comienzos de la banda, en el campo discográfico, tampoco satisficieron las aspiraciones de Beck. Su casa discográfica le asignó al productor Mickie Most como asesor, un productor competente

¹⁵² Annete Carson. "Jeff Beck: Crazy Fingers"

¹⁵³ George Tremlett. "Rod Stewart"

pero demasiado vinculado con artistas mucho menos críticos e independientes como Jeff Beck. La tensión entre el músico y Most, se notó en su primer sencillo "Love is Blue" y "I've Been Drinking". Ambos temas no eran propios, pero mientras el primero fue una bochornosa canción ligera cantada por el mismo Beck, su reverso demostraba el potencial aún condensado del conjunto: una vibrante base rítmica, la furibunda voz de Stewart y el ya conocido sello visceral de Beck en la guitarra; por medio de salomónicos acuerdos, el disco sencillo se repartió entre las intenciones comerciales del productor y las verdaderas orientaciones musicales de Jeff Beck. "Estaba siendo lanzado como un solista por Mickie Most, lo que para mí fue como el primer beso de la muerte, porque intentaba transformarme en algo que yo no era: un cantante pop... Es fácil de entender: yo quería que Rod cantara en la cara A y mostrar así algo representativo de lo que hacíamos. Eventualmente convencí a Mickie de que le estaba pidiendo peras al olmo conmigo. Por fin se decidió a grabar el material que nosotros quisiéramos, y entonces no supo hacerlo. Cuando menos no tenía mucha idea de lo que se trataba".¹⁵⁵

Para el tiempo de la grabación de su primer disco, en enero de 1968, la banda de Jeff Beck impuso sus criterios estéticos por sobre las decisiones de su conflictivo productor, gracias a que el propio Beck persuadió a su nominal colaborador de que el mercado norteamericano estaba abierto a grupos innovadores y nuevos como el suyo, que priorizasen el trabajo de guitarras. Ciertamente, los argumentos del guitarrista no están para nada desencaminados. Agrupaciones similares a la suya como Cream tenía por entonces mucho más éxito en los Estados Unidos que en su propio país, donde el mercado y el circuito de expresión era mucho más limitado para aquel tipo de números de blues-rock. el primer disco se publica en mayo de 1968, y se convierte en una de los pilares del engarce de blues y rock, además de sentar las bases de un género que será explotado hasta el desvarío en la próxima década, comenzado por Jimmy Page y sus Led Zeppelin.

El álbum, titulado "Truth", revisa estándares como "I Aint't Superticious", de Willie Dixon, bajo el tamiz experimental de Jeff Beck. Con diferencia al trabajo de Eric Clapton en Cream, Beck echa mano más profusamente de las distorsiones y acoples, más uso del pedal wah-wah dentro de un énfasis más agresivo, en conclusión. Notables son el emocional desempeño vocal de Rod Stewart y el eficiente bajo tocado por Ron Wood; en algunos temas el pianista Nicky Hopkins comparte créditos con el resto de la banda. El

¹⁵⁴ George Tramlett. "Rod Stewart"

¹⁵⁵ Annete Carson. "Jeff Beck: Crazy Fingers"

disco responde con excelentes ventas en Norteamérica, llegando a una impensado décimo lugar dentro de los conteos de las piezas más cotizadas.

Sobre el no tan extraño suceso de los grupos de blues-rock ingleses en Estados Unidos, Led Zeppelin y Fleetwood Mac vivirán idéntica situación en poco tiempo más, es preciso recordar la crónica del periodista Robert Shelton, del *New York Times* redactó con motivo del recital que el Jeff Beck Group ofreció el 14 junio de 1968 en el Fillmore East de la cosmopolita ciudad. "Anoche el público se puso de pie y vitoreó a un nuevo grupo inglés en el Fillmore East. El debut americano del conjunto de Jeff Beck promete todavía más entusiasmo y calor para el grupo en su gira americana de seis semanas... Él y su agrupación se mueven dentro del blues pero con una urgencia y arrebatos que es difícil de resistir. Los climas eran primarios, con todo el *beat* de la escuela británica a cuestas a sus espaldas, pero además con textura e invención, y también unos juegos modernistas".¹⁵⁷

Uno de los grandes rumores extraído de la bitácora de los grandes misterios de la música popular, dice relación con que Jeff Beck, Rod Stewart y Keith Moon planificaban formar una nueva banda dentro para esquivar las obligaciones contractuales como su sello discográfico actual. Por esto, proyectaban el nombre de Led Zeppelin para su grupo, sin que esto se concretase jamás, claro está con la formación aquí presentada.

El Jeff Beck Group publicaría un segundo disco a principios de 1969, "Beck-Ola", con material ajeno a Beck siendo versionado por el áspero combo eléctrico. El disco es de calidad un poco inferior al su antecesor, quizá por las disputas internas del grupo, los problemas insolubles con el productor Most y la incapacidad de generar una mayor repercusión dentro del Reino Unido. Después de que Beck despidiese a su banda, con varios cambios en su formación, el guitarrista vuelve a su injusto anonimato el cual lo llevaría a desarrollar iniciativas musicales erráticas y poco felices, mientras muchos de sus consabidos alumnos disfrutaban de un éxito que se endeuda en gran medida con el trabajo experimental y visionario del cazurro "dedos locos" de la guitarra.

¹⁵⁷ Annete Carson. "Jeff Beck: Crazy Fingers"

CAPÍTULO IV

"EL ROCK NORTEAMERICANO COMO PLASMACIÓN DE UNA CONTRACULTURA PSICODÉLICA"

La Contracultura del Rock Psicodélico en los Estados Unidos

"El sistema de amplificación silba, repica en un coro fortuito de música electrónica, suena a masticación cerebral producida por una máquina del horror del Espacio Exterior (¿de donde procede sin duda toda esa electricidad chiquillo!), y emite luego un quejido como el chirriar de los goznes de las puertas del infierno... Nos hallamos en la penumbra de inframundos psicodélicos de odiseas espectrales urdidas por las células cerebrales muertas de las citas adolescentes con el LSD, y de algún foco ultrapurpúreo que parte del entresuelo (no es ultravioleta, es ultrapurpúreo; del púrpura más intenso que uno pueda imaginar), que surge la oscuridad como un ojo nocturno de neón... el mensaje es el medio, y el mensaje es purpúreo, habla de las monarquías del cielo, de las locuras de Dios, de gentes apiñadas sobre un piso de piedra". Norman Mailer *Los Ejércitos de la Noche* 1968

La historia de la música popular del siglo XX emparenta con los Estados Unidos como el umbral de desarrollo de parte fundamental de las músicas más trascendentales del siglo pasado. En orden consecutivo fueron germinando propuestas como el blues, el country, el jazz y el rock & roll, las cuales nacían de la dialéctica europea-africana amén de la interracialidad cultural de aquel país, la que creó sorprendentes mejunjes nacidos del aporte de la comunidad blanca y la inestimable creatividad de los afroamericanos discriminados y relegados a un segundo lugar y, desde este estadio de ocultamiento dieron forma a las nociones de vanguardia inmediatamente anteriores a la eclosión del rock. Es más, son las comunidades negras las primeras en embarcarse en los Estados Unidos en proyectos de experimentación desde músicas, nominalmente, populares como el jazz desde la década de los cuarenta en adelante. Estas afirmaciones contraculturales estéticas fueron impulso directo en la joven generación que elegiría al rock en la década de los sesenta como vehículo temático y estético, en síntesis, de un nuevo testimonio cultural.

En el desarrollo de un movimiento musical psicodélico norteamericano, influye una heteróclita suma de causas y hechos consulares que describen el derrotero de las culturas marginales dentro del país del norte. "Norteamérica nunca ha sido una cultura, es sólo una forma de vida, una civilización dispersa incapaz de concretar experiencias culturales. Es por esto, que todos los movimientos culturales, todas las vanguardias, se formaron en las periferias, huyendo de la asepsia y vacuidad de la vida norteamericana,

crearon cosmovisiones arraigadas en esa elite alienada del tedio y de las sombras”, sostiene el investigador Dennis McNally.¹

Dentro de la historia de la cultura *underground* estadounidense, los escritores de la llamada generación Beat –aparecida como tal en los años cincuenta-, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Sinider, y William Burroughs, sienta un precedente inmediato de lo que ocurriría un década después. Difiriendo de una vanguardia artística tradicional, como unificación y legitimación de ciertos cánones estéticos transversales a la obra de sus integrantes, los beats carecieron de una marco referencial artístico, de un manifiesto cultural que le diera sentido como cenáculo. En cambio, la absoluta dispersión en el tono, lenguaje y acercamiento hacia la literatura de sus “miembros”, desacralizo el arte contemporáneo haciéndolo aún más cambiante y exploratorio.

¿Qué tenían en común el poeta Ginsberg con el escritor Kerouac?. Nada estilísticamente definible sino más bien una postura, una temática vitalista que tenía por propósito criticar y despreciar un sistema de vida fundado en el marasmo y la obsecuencia, optando por el tráfigo de una vida intensa, sin norte alguna, y acometida con ingenuidad y despreocupación. El sentido iniciático de los beats, particularmente explícito en la narrativa de Kerouac, fue quizá el aspecto más resaltado por sus ávidos lectores desde la publicación de su obra fundacional “En el Camino”, de 1957. Como un movimiento presto a una inmensa exposición y no menor manipulación, es difícil mensurar el nivel y cauces de la influencia de la generación beat en sus vástagos de tiempos después, sobre todo por la relación tortuosa mantenida por los escritores beats con los integrantes de la contracultura psicodélica. Mientras Ginsberg se instaló en medio de todo, con un manto de gurú y profeta, Kerouac renunció a cualquier notoriedad heroica asqueado por la degeneración de las aspiraciones que él mismo había forjado por medio de su andariega existencia.

No obstante las renuencias y mistificaciones palpables, la fuerza literaria de los beats fue un influjo sobre la generación siguiente por dos vías. Primero, la conciencia temática y contextual de una realidad aplastante que es preciso romper por medio de un arte testimonial y renovador desde la propia individualidad. Asimismo, la exploración desde una arte profano, desmarcado de una lastre academicista y permeándose de un sincretismo vívido fundamental como sustrato inspirador para los músicos de rock del período psicodélico.

¹ Dennis McNally: “The American Freaks”

El desarrollo de una cultura contestataria, que tuvo al rock como uno de sus ejes de expresión mayor, utilizó también a la política, la literatura, y el arte plástico como polos de acción de un nuevo paradigma cultural. Es más, el periodismo otrora tradicional y empolvado buscó nuevas formas más atrevidas y subjetivas, a medio camino con la novela, para describir con un lenguaje más suelto y escarpado los caóticos y fascinantes sucesos que se daban por aquéllos fugaces pero ricos años. El “Nuevo Periodismo” se llamó al mejunje preparado por periodistas como Tom Wolfe, Norman Mailer y Rex Reed, entre otros. A pesar de que todos éstos pertenecían a generaciones anteriores, amamantadas de los estragos de la posguerra, su visión cronista de lo que sucedería en la Norteamérica de los sesenta, sería vital para rescatar el semilla contracultural allí abonada. Por ejemplo, Tom Wolfe –algo ya dicho- acompañó las aventuras de los Merry Pranksters por San Francisco, reclutando voluntarios para las pruebas con ácido lisérgico, con la música de los Grateful Dead. Así también, el multifacético Norman Mailer escribía su obra consular “Los Ejércitos de la Noche”, mientras marchaba hacia la Casablanca junto con prosélitos del radicalismo, hippies, músicos y toda la gama de hijos bastardos del “American Way of Life”, con el fin de exigir el regreso inmediato de las tropas estadounidense apostadas en Vietnam del Sur.

Si en Gran Bretaña, fue un periodismo periférico, erigido a partir de su propias carencias, el que asumió la tarea de mencionar y promover las vanguardias del instante, en Estados Unidos fue un periodismo converso desde la opulencia de los medios de comunicación consuetudinarios, quienes pusieron el ojo público los movimientos intestinos que sacudían a los Estados Unidos de costa o costa.

Fueron los centros universitarios, principalmente en el estado de California, los caldos de cultivo en los que se iniciaría un proceso de reflexión sociocultural distinto, amparados, primero, en la deglución de nuevas corrientes de pensamiento crítico de la contemporaneidad–con Marcuse, Deboard y Baudrillard como adelantados- y el seguimiento de una literatura que fue interpretada como un pregón por la recuperación del ecologismo.² Por cierto, ya desde mediados de los cincuenta la investigación con respecto a las bondades del LSD, se realizaban con relativa cautela por diversos científicos con propósitos variables, entre los que destacó el incombustible Timothy Leary.

² La archifamosa saga “El señor de los Anillos”, adquirió una atención desmesurada a continuación de su descubrimiento por los cuerpos académicos norteamericanos. En la imaginería plagada de bosques epicúreos, seres inferiores que salvando a su comunidad, y la exaltación de la naturaleza, la generación de los sesenta encontró un punto de ruptura con la tradición del progreso en curso y persiguió emular un principio de comunión más intensa con lo pastoril. De estas apreciaciones, provendría tal vez la subcultura más reconocida de la época: los hippies.

No es posible descartar la determinante influencia que la conflagración de Vietnam tuvo en la postura de enfático repudio de un sector importante de los músicos norteamericanos demostraron no sólo por causa del desangramiento de jóvenes tan inexpertos como ello en una tierra hostil, sino por la ridiculez ontológica de la guerra en cuestión. No bien este rechazo fue consistente durante la segunda mitad de la década, su solidez discursiva en ocasiones no superó un estado embrionario y snob. Tampoco se puede descartar, que la actitud política mediada por el rock, sugería un espacio no pocas veces enajenado de la contingencia, transitando por un camino alejado de los ideologismos imperantes, descomprometido con éstos, y persiguiendo una sustancia política intemporal y trascendente.

Los más importantes focos de expansión de las tribus de rock psicodélicas en los años sesenta, fueron el Estado de California –Los Ángeles y San Francisco- y Nueva York. Por cierto, muchas bandas icónicas surgieron del interior del país, pero la producción y consistencia artística de las ciudades nombradas, exige una mención a priori. Musicalmente, el rock norteamericano se nutre de la flamante gama de estilos musicales nacidos en los Estados Unidos, lo que no obstaculizó la pesquisa sonora fuera de sus fronteras, o en terrenos ajenos a la música popular. Con una industria cultural y del entretenimiento mucho más robusta y ubérrima que la inglesa, la aparición de proyectos musicales fue muy profusa, no obstante el componente marginal de muchos de aquéllos tuvo cabida dentro de un vasto campo de pequeñas curiosidades de la época.

El primer gran músico norteamericano de la década de los sesenta fue indudablemente Bob Dylan, el tormentoso cantor folk que sacudió a la cultura contemporánea con sus arrebatos telúricos en contra de una sociedad que se caía a pedazos. Él es el primer invitado a la revisión del desarrollo del rock estadounidense del período psicodélico.

Como una Piedra Rodante: Las Visiones de Bob Dylan

“Vengan gentes de alrededor, reúnanse dondequiera que vaguen, y admitan que las aguas han crecido en su entorno, y acepten que pronto estarán calados hasta los huesos; si creen que vuestro tiempo es digno de salvarse, será mejor que comiencen a nadar o se hundirán como piedras, porque los tiempos están cambiando. Vengan escritores y críticos que profetizan con su pluma y mantengan los ojos bien abiertos, la ocasión no vendrá de nuevo; y no hablen demasiado pronto, pues la rueda todavía gira y no ha nombrado quién es el elegido. Porque el ahora perdedor será más tarde ganador, porque los tiempos están cambiando”. *The Times They Are A-Changin’* –Bob Dylan 1963

Es imposible hablar con un mínimo de propiedad, énfasis y claridad sobre quizá la figura más sobrecogedora que ha arrojado el rock a la historia de la humanidad. Fue el primero de todos; el primero que vertió en las mentes adocenadas de una sociedad moribunda el virus de un sardonismo rampante; el primero en meter la cabeza entre las fauces de la podredumbre moderna y saliendo con vida, y metaforizando su experiencia en canciones inmortales. Fue quien antes que ningún otro abrió las compuertas de la música moderna, para desvelar la corrupción y la miseria humanas. Por último, fue el primero y el más elevado en darle al rock la potestad cáustica e iconoclasta que le dio sentido. Un solo hombre acometió tan ciclópeas tareas: Robert Zimmerman, más conocido como Bob Dylan.

Su incendiaria poesía sonora nació con el desgaste y el conocimiento dados por el camino, las experiencias tenidas dando vueltas sin rumbo alejándose de una vida asfixiante, y saltando a la deriva. Dylan aprendió a fines los años cincuenta y comienzos de los sesenta, con menos de veinte años, las vicisitudes de la pobreza, el desamparo la completa ausencia de rumbos definidos. Lo fundamental: plasmó su desolada opinión de la existencia en música. Bob Dylan tocaba la guitarra y la armónica gracias a los múltiples viejos *bluesmen* con quienes se topó en su camino, lo que le enseñaron el adiestramiento folkie necesario y básico para el músico. En 1961, se instala en Nueva York donde comienza a actuar con su show de folk, lleno de extravagantes referencia aun torcido sentido del humor, en tugurios en que nunca le prestaron demasiada atención. En Nueva York donde visita a su agónico mentor, el también cantor folklórico Woody Guthrie, en un hospital de caridad. “Woody Guthrie fue mi último ídolo porque fue el primero. Nunca encontré a nadie que me dijera cara a cara que los hombres tienen razones para hacer lo que hacen, pero que cualquier acto puede ser puesto en duda. Que hay un millón de razones y un millón de deseos rugiendo salvajemente y que muchas veces no se

encuentran mutuamente. Que los ídolos invisibles crean el miedo y pisan las esperanzas cuando revientan”.³

Entonces comienza a deambular por el Greenwich Village y consigue un espacio en los clubes existentes para su tipo de música. Con una concurrencia más despabilada, el trabajo del canto ciudadano es apreciado como una renovación dentro del monótono esquema de la música folk. No son sólo sus letras, sino su postura al interpretar sus canciones, lo que le granjean un reconocimiento incipiente que le permite grabar un primer y tímido elepé homónimo en el mismo 1961. En su debut, Dylan prueba sus superlativas cualidades literarias, captando profundos sentimientos de desgarramiento y degradación, que conmuevan bajo el filoso y desnudo acompañamiento de una guitarra acústica y una armónica. El perfil de un cantante con tanto pocos recursos musicales y, a su vez, arrastrando una carga textual tan potente, fue otro de los méritos de un cantor folk que se desmarcó en los estereotipos temáticos de sus supuestos congéneres. La letra de la canción “Man of Constant Sorrow” revela los sentimientos que Dylan intenta describir. *“Soy un hombre de una tristeza constante, he visto desgracias todos mis días. Diré adiós a Colorado, donde nací y en parte crecí. Tu madre dice que soy un extraño, nunca más me verá mi cara. Pero me hago la promesa cariño, de verte en la playa dorada de Dios. Estoy a punto de vagar por todo este mundo abierto, a través de hielos y nieves, nevisca y lluvia; estoy a punto de conducir aquel ferrocarril matutino, quizá muera en ese tren”*.

El estatus promisorio de Dylan todavía no desborda el ámbito de entusiastas del folk, cuestión que acabará con su siguiente producción: “Freewheelin’ Bob Dylan” de 1962. En su segundo disco, estilísticamente se afirma la ortodoxia folk de su predecesor, con Dylan manteniendo interminablemente ciertos tonos para lanzar sus rocambolescos manifiestos. En lo letrístico, su cosmogonía repleta de inabarcables sucesos despiadados, catastróficos e irredimibles, llenan sus canciones.

“¿Oh, dónde has estado, mi hijo preferido? ¿Y dónde has estado, mi joven querido? He tropezado en la ladera de doce brumosas montañas; he andado y me he arrastrado en seis autopistas curvadas; he andado en el medio de siete bosques sombríos; he estado fuera delante de una docena de océanos muertos; he estado diez mil millas dentro en la boca de un cementerio; y es torrencial, es torrencial, es torrencial la lluvia que caerá... Vi lobos salvajes en derredor de un recién nacido, vi una rama negra con sangre todavía pringosa; vi una habitación llena de hombres cuyos martillos sangran; vi una blanca escalera cubierta de agua; vi diez mil oradores cuyas lenguas

³ Jesús Ordovas: “Bob Dylan”

estaban rotas; vi pistolas y afiladas espadas en las manos de niños; y es torrencial, es torrencial, y es torrencial la lluvia que caerá...”.⁴

Su segundo álbum incluye una de las canciones más emblemáticas del catálogo de Bob Dylan del cancionero popular, “Blowin The Wind”. Aunque el tema se hizo popular a través de la versión efectuada del mismo por el trío folkie Peter, Paul & Mary”, la canción se convirtió en un himno entonado a favor de los derechos civiles, la paz y todos los tópicos complementarios a la labor de defensa y proclamación de nuevas libertades para los hombres. “¿Cuántos caminos tiene que andar un hombre antes de que se le pueda llamar hombre? ¿Cuántos mares tiene que surcar la paloma blanca antes de que descansa en la arena? ¿Cuánto tiempo tiene que volar las balas de cañón antes que sean prohibidas para siempre? La respuesta, amigo mío, está soplando en el viento”. El trabajo de Dylan comienza a utilizarse como enseñanza sus objetivos y las intenciones auténticas que había detrás de las letras del acrimónico músico; Dylan laceraba a la sociedad contemporánea, pero era un cínico, y en su lírica jamás hubo respuestas a dilemas sociales. Reparaba en las fallas pero era incapaz de proponer una salida, no por nihilismo sino por simple honestidad y lucidez. Precisamente escribió desde su enajenación, del aislamiento de un mundo que lo asediaba con su putrefacta construcción, y él le respondía con insuperable rudeza, pero lejos estaba de tener la suficiente candidez para apoyar una causa u otra. Sobrepasaba las instituciones y se fijaba en los vicios genéricos de la humanidad.

Así sucede con su siguiente himno contracultural: “The Times They Are A-Changin” publicada en septiembre de 1963. El músico increpa a la generación en el poder y los amenaza con un relevo que los echará a un lado de una vez por todas. Con esta canción Dylan rompe el cigoto de su exclusivo deleite snob y su prédica apocalíptica se dispersa por el mundo. La generación que recién da sus primeros pasos interpreta la nueva creación dylaniana como una llamado a la acción, a comprometerse con un nuevo orden cultural que es necesario manifestar por medio de distintas vías. Todos reconocen en Dylan al profeta e ideólogo de los nuevos tiempos, mientras aquél ironiza en sus canciones con su aclamación popular: “Estoy enfermo, por supuesto, soy como él y como tú, soy hijo y hermano de todo el mundo. No te molestes en hablar de mí porque estarás hablando de ti... Soy liberal, pero hasta cierto límite”.⁵ El músico es inasible, inclasificable,

⁴“A Hard Rain’s A-Gonna Fall”

⁵ I Shall be Free November 10

nadie sabe en qué lugar está y hacia dónde apunta sus dardos; demasiado críptico, demasiado adelantado, demasiado brillante.

Un nuevo elepé en agosto de 1964 titulado “Another Side of The Bob Dylan”, contiene nuevos desesperados gritos que describen en agrias viñetas encarnizadas disfunciones humanas. Extraño resultaba observar las listas de éxito del Reino Unido, por ejemplo, en que compartían cartel entre los más encumbrados, sosas bandas de beat, con Bob Dylan en medio, y los Beatles, quienes aún no se desmarcaban de los anodinos asuntos de “el niño enamorado de la niña”. Curioso era también que entre los apóstoles de la electricidad, hubiese cabida para un desconcertante cantor de folk, apenas arropado por una guitarra y con no muchas ganas de hacer gorjeos con su voz áspera y chirriante. Los ingleses claman por un viaje de esta *rara avis* de la música juvenil. Dylan efectúa su primera gira por Europa, con escala especial en Inglaterra, en noviembre de 1964. Aquí el músico asistirá a un acontecimiento fundamental para la evolución que tendrá su trabajo en lo venidero. Mientras concurre a varios conciertos de bandas como los Rolling Stones, Yarbirds y los propios Beatles –a quienes en Nueva York, tres meses antes, les había convidado por primera vez marihuana-, y reconoce con estupefacción el poder que una batería, un bajo y una guitarra pueden poseer, transmitiendo con claridad un mensaje. De regreso en los Estados Unidos, encarga a sus representante Albert Grossman la adquisición de guitarra eléctricas y amplificadores. Con estos artefactos, Bob Dylan emprenderá una de la experiencia más traumáticas que se tengan memoria en la música popular: de ahora en adelante su música se electrificará. De paso, fundaría un nuevo estilo: el folk-rock.

La Balada del Hombre Enjuto: Bob Dylan y el Nacimiento del Folk-Rock

“John está en el sótano mezclando la medicina, yo estoy en la acerca pensando en el gobierno, el hombre de la trinchera, fuera la insignia, despedido; dice que ha cogido un catarro, quiere que le paguen por ello. ¡Cuidado chico has hecho algo! Dios sabe cuándo, pero estás haciéndolo de nuevo, mejor esfúmate en la callejuela buscando un nuevo amigo...” *Subterranean Homesick Blues* –Bob Dylan 1965

En enero de 1965, Bob Dylan ingresa a los estudios de grabación bajo la supervisión del productor Tom Wilson, y el acompañamiento de músicos de sesión en

batería, guitarra y bajo eléctrico y órgano. Dylan pretendía dar un paso hacia el abismo que separa el talento mediano con la eternidad absoluta, y está capacitado para hacerlo. Las grabaciones del nuevo material electro-acústico no fueron en caso alguno expeditas. “Las complicaciones empezaron desde el primer día. Ciertas canciones del álbum debían llevar un ritmo lento, y los músicos contratados no estaban acostumbrados a acompañar ese tipo de canciones. Dylan tocaba solo, una y otra vez, tratando de mostrarles cómo quería que se grabaran las composiciones. Los guitarristas estaban inmersos en un proceso de creación. Nunca antes habían intentado hacer lo que se estaba haciendo en aquel estudio aquel día... La mayor parte de las canciones necesitaron ser ensayadas más de cinco veces, pero los problemas se iban solucionando y Dylan se sentía satisfecho. Se estaba creando un nuevo sonido y una nueva forma de hacer música”.⁶

El primer adelanto de su reformada estética es el sencillo “Subterranean Homesick Blues”, publicado en marzo de 1965. La impresión y el desconcierto son mayúsculos; Dylan recita una exuberante cantinela en que se citan palabras, aparentemente, inconexas entrecruzándose con frases hechas que aluden no tan encubiertamente a hechos que estaban ocurriendo en las sociedades de la época. Estas palpitaciones de los músicos son cubiertas por una estruendosa base de rock, lo que produce una confusión increíble sobre sus incondicionales. Se ha interpretado, por ejemplo, la frase “Johnny está en el sótano preparando la medicina” como una alusión al consumo creciente de LSD, y su producción clandestina. Además, vedadas o no, aparecen referencias vertiginosas a la ya agitada juventud, a los grupos de poder y el lugar que le cupe a la religión en medio de una liberación moral inédita. Bob Dylan continúa en el puesto del cronista ilustra de su generación, a pesar de que se presume alejado y renuente con todo aquello que el capaz de ver pero a lo cual no puede adherirse por sus propios tormentos.

Dos meses después se lanza al mercado el primer disco de folk-rock de la historia de la música contemporánea: “Bringing It All Back Home”. Medio álbum es eléctrico y lo restante acústico, destacándose canciones como “Maggie’s Farm”, sarcasmo sobre la esclavitud y humillación laborales de las sociedades modernas; *“Mr Tambourine Man”, donde apela al señor de la pandereta como último refugio desde la soledad y aislamiento totales. “Eh, Señor de la Pandereta, toca una canción para mí, no tengo sueño y no hay sitio adonde pueda ir. Eh, Señor de la Pandereta, toca una canción para mí, en la mañana del cencerro y el cascabel te seguiré. Aunque sé que el imperio de la tarde se ha vuelto arena, esfumada en mano me ha dejado aquí de pie a ciegas pero aún sin dormir. Mi*

⁶ Jesús Ordovas: “Bob Dylan”

fatiga me sorprende estoy marcado a mis pies, a nadie tengo que encontrar y la antigua calle vacía está, demasiado muerta para soñar..."

Otra de las canciones más epopéyicas compuestas alguna vez por Dylan fue "It's All Right Ma, I'M Only Bleeding", la cual puede considerarse como el compendio de la teología dylaniana, en la cual se exponen su salvaje, agri dulce y compungida perspectiva humana. *"La oscuridad al romper el mediodía ensombrece hasta la cuchara de plata, la cuchilla hecha a mano, el globo del niño eclipsa tanto al sol como la luna; sabes demasiado pronto que no tiene sentido tratar de entenderlo. Agudas amenazas me engañan con desprecio, observaciones suicidas se rompen desde la boquilla de oro del loco; el cuerno hueco toca palabras baldías que demuestran advertir que el que no está ocupado naciendo, está ocupado muriendo. La página de la tentación sale volando por la puerta, la sigues, te encuentras en la guerra, contemplas cataratas de rugidos piadosos; sientes ganas de quejarte, pero a diferencia de antes, descubres que sólo habrás de ser una persona más llorando..."*

Con su primer álbum electro-acústico, Dylan trastoca los esquemas de una música que el dejará de una vez por todas, en cuanto a su restrictiva, en vista de capitalizar sus impresionantes temáticas con una música que satisficiera los requerimientos de agresividad que aquéllas requerían. Su música adquirió un matiz aún más enconado, soberbio, devastador en suma. Sin embargo, "Bringing It All Back Home" es todavía una expresión novata y no del todo afiatada de un músico folk que se inmiscuye en los terrenos de la electrificación. La consolidación del nuevo Dylan se producirá en apenas cinco meses más, con su siguiente álbum. Antes de esto, el artista sufrirá los embates de una parcialidad indisputada por el compernicano giro de su mentor-profeta, o como quiera que se le llame. El primer escarnio masivo padecido por Bob Dyaln, ocurrió el 15 de julio de 1965, cuando se presentó en al Festival Anual de Música Foklórica de Newport. Aquí más de veinte mil personas esperaban que el autor de "Blowin' The Wind", repitiese su repertorio junto a una guitarra acústica y la armónica se siempre. En vez de esto, un Dylan de melena más larga, con botas y empuñando una guitarra eléctrica. No pasó mucho tiempo entre una reacción de paroxismo y otra de estentórea reprobación, consiguiendo que con apenas veinte minutos de concierto Dylan se bajase del escenario a resguardo del fuego cruzado de proyectiles que abarrotaron el "mancillado" proscenio. Esta fue, casi con seguridad absoluta, la experiencia más terrible que el legendario músico vivió en algunas de sus incontables actuaciones en directo.

La relación con la prensa, acuciosa en captar qué es lo que pasaba, fue para Dylan una oportunidad para utilizar su mordaz e incomprensible humor, con el cual manipulaba a sus interlocutores colocándolos en situaciones ambiguas y extremas. "Lea decía que tocaba el piano con los pies y comía sólo una vez por semana; todos los días jugaba al golf y los viernes iba a Cuba a hablar con Fidel Castro. A las preguntas estúpidas había que responder con rasgos de pintor abstracto; a los ataques verbales, con palabras de cinco letras. Cualquier actitud era válida".⁷

En una de sus conferencias de prensa, Dylan se pronunció sobre la potestad impuesta de visionario de su generación. *"Todo el mundo sabe que yo no soy una cantante folk. Las canciones con mensaje son el colmo de las cosas. Nadie, excepto los redactores de en jefe de los periódicos escolares y las muchachas solteras de menos de catorce años, pueden interesarse por ellas. La palabra 'mensaje' me gusta por su sonoridad estúpida, como si fuera una hernia de nada. Mis viejas canciones estaban hechas a propósito de nada. Las nuevas hablan del mismo nada, sólo que visto desde algo mayor quizá ninguna parte. Sin embargo, mis canciones son reales, eso es lo que las hace ser tan espantosas. Si yo no hubiera vivido todo lo que canto, mis composiciones no valdrían nada. Además sobre lo de ser o no genio, no hay nada más que decir; Einstein fue un gran matemático como pudo ser un gran ladrón de autos. Esto es todo"*.⁸ Como se observa, fue imposible para cualquier reportero saber con certeza la opinión real de Dylan acerca de lo que fuese, o éste simplemente no estaba interesado en dilucidar ningún evento fuera de la protección amurallada de su arte.

El próximo intento musical de Bob Dylan haría historia: "Highway 61 Revisited". Publicado en agosto de 1965, este álbum pormenoriza magistralmente todas las intenciones anunciadas en "Bringing It All Back Home". El respaldo sonoro es inmejorable; junto a Tom Wilson en la producción, excelentes y proactivos músicos como Al Kooper en órgano y Mike Bloomfield, en guitarra, participan en el registro, colaborando con Dylan con respecto a la mejor manera de sustentar sus nuevas canciones. Musicalmente el álbum es inmejorable; una fina y áspera mezcla de blues, folk y country con un trabajo melódico del músico mucho más maduro. El tema que abre la nueva obra del juglar más desopilante del mundo actual, es "Like a Rolling Stone", despiadada mofa de la soberbia y comodidad burguesa, y a la caída en picada de quien otrora lo tenía todo y se ufanaba de esto. *"Hubo una vez en te vestías bien, lanzabas una moneda de diez centavos a los*

⁷ Jesús Ordovas: "Bob Dylan"

⁸ Michael Krogsgaard: "Positevely Bob Dylan"

vagabundos en el primor de tu vida, ¿no es así? La gente te prevenía: 'Cuidado muñeca te vas a caer' Pensabas que sólo te estaban jugando una broma. Te acostumbraste a reírte de todos los que estaban tirados; ahora ya no hablas tal alto; ahora ya no pareces tan orgullosa de tener que mendigar tu próxima comida. ¿Qué se siente? Tener que valerte por ti misma; vivir sin un hogar, como una completa desconocida. Como una piedra rodante". Otra canción memorable es "Ballad of a Thin Man", en tono de blues cadencioso con una espectacular sección de teclados a cargo de Kooper. En los temático, Dylan ataca a los flemáticos e hipócritas hombres de poder que no comprenden nada de lo que está ocurriendo por entonces.

"Te paseas por la habitación con un lápiz en la mano. Ves a alguien desnudo y te preguntas, ¿Quién es ese hombre? Intentas porfiadamente pero no puedes comprenderlo, tendrás que decir algo cuando llegues a casa. Porque algo está ocurriendo aquí, pero no sabes lo que es, ¿No es así Señor Jones? Levantas la cabeza y preguntas, ¿Está esto donde corresponde? Y alguien te señala, es suyo; y tú dices qué es mío; ya alguien más dice ¿Dónde está qué? Y tú dices, ¡Oh, Dios mío! ¿Estoy completamente solo?... Tiene mucha influencia entre los esbirros del sistema, los que te apoyan cuando alguien ataca tu imaginación. Sin embargo, nadie te respeta excepto si haces lo que se espera de ti, y das un cheque con descuentos para organizaciones de caridad. Has estado con profesores y a todos les gustan tus opiniones. Con grandes abogados has discutido acerca de leprosos y criminales; conoces bien los libros de F. Scott Fitzgerald. Eres un buen lector, es bien sabido".⁹

Con su segundo disco eléctrico, Dylan se convierte en el artista más influyente sobre sus contemporáneos, ya no sólo en el aspecto temático sino en el desafío que entroncó dejar atrás la cómoda coyuntura de cantor folk con el fin de hallar un espacio de desarrollo artístico más profundo. Su música áspera y tormentosa, incentiva a sus congéneres a apostar por nuevos horizontes más arriesgados e innovadores. En sus conciertos, Bob Dylan debe enfrentar con gran aplomo a una concurrencia que aún no acepta su cambiado repertorio y que, por ende, atacaban con virulencia desmedida el rostro modificado del poeta "pop".

La culminación del perfeccionamiento lírico y del despliegue musical de Bob Dylan, tendría su exégesis en el álbum "Blonde on Blonde", fechado en mayo de 1966. Mientras el perfil sonoro de sus predecesores era, con bemoles, homogéneo, "Blonde on Blonde", fue la obra más preciosa y cuidada producida jamás por Bob Dylan, atravesando un crisol

⁹ "Ballad of a Thin Man"

de acicalamiento melódico, lo que exhibe una menor aspereza en las intenciones del artista, quien dedica gran parte del disco ha esbozar situaciones cotidianas desde un tono más contemplativo y apacible. Sus riegos estáticos son mayores, soltando un más libre conjugación de arreglos y matices, sobre la base del soul, country, folk y blues de antaño, pero con un sentido más relajado y tenue. A pesar de este énfasis afectivo, la obra comienza con una invectiva demoledora sobre la corrosión determinante de la sociedad sobre los individuos, parapetándose en los prejuicios y en las cerrazones absurdas: *“Rainy Day Women 12 & 25. “Bien, ellos te golpearán cuando intentes ser tan bueno, te golpearán tal como dijeron que lo harían; te golpearán cuando intentes volver a casa, te golpearán cuando estés allí completamente solo; pero no me debería sentir tan solo. Todo el mundo debe ser golpeado”.*

Más correspondiente con la dirección surrealista y coloquial de la obra global es *“Visions of Johanna”*, una de las baladas folk más hermosas compuestas por Dylan. *“No hay nada como la noche para hacer trampas precisamente cuando tratas de estar tranquilo. Estamos aquí desamparados, haciendo todo lo posible por negarlo. Y Louise coge un puñado de lluvia induciéndote al desafío. Las luces parpadean en el desván del enfrente; en esta habitación la calefacción sólo tose. La estación de música country toca suavemente, pero no hay nada, realmente nada que apagar; sólo Louise y su amante entrelazados, y las visiones de Johanna que conquistan mi mente”.*

Con *“Blonde on Blonde”*, Dylan cierra la etapa más brillante de su carrera y de paso, uno de los episodios más notables de la música contemporánea. El influjo de Bob Dylan sobre su contemporaneidad y los años posteriores, será incalculable. Bob Dylan fue el primer músico en proveer a la canción popular de un rango de interpretación sociocultural extraordinariamente complejo y revelador; vidente catrastofista y al mismo tiempo esperanzador; su música fue un vehículo de cambio y un impulso icontrarrestable a crear un espacio de reflexión desde un género que conquistaría la potestad de arte desde la profanidad de lo masivo e inmediato. No era poesía sino sólo una canción de rock. Esto y nada más. ¿No fue suficiente?

Los Ángeles y su Escena: Folk Rock y Eclecticismo

La primera ciudad en desarrollar una cohorte de bandas de rock con un sonido definible y evolutivo fue Los Angeles. Dentro de los Estados Unidos, la ciudad californiana fue el más temprano foco de expansión de nuevas tendencias, ya que desde 1965 fue cuna del célebre movimiento de folk rock. Este estilo, adelantado por los trabajos más atrevidos de Bob Dylan, pretendía fusionar la música folk, su tono, su acusticidad, y su espíritu denunciante, dentro de las coordenadas más virulentas del rock. Por lo mismo, este mejunje inédito -la primera gran simbiosis de la década- se transformó en un potente receptáculo de todas las iniciales innovaciones de distintos músicos de la zona. Quienes se posesionaron de este subgénero con mayor propiedad y atractivo fueron los Byrds, por muchos méritos la gran banda norteamericana de folk rock de los sesenta, y quizá de todos los tiempos.

El folk-rock de Los Angeles no se circuncribió a la sumatoria de rock con elementos del folk contestatario, sino que se adentró en todas las músicas tradicionales de la Gran América, como el country, el bluegrass y otra aún más recónditas, sin olvidar el ya omnímodo blues. Asimismo, Los Ángeles permitió la consecución de otros derroteros complementarios y más exóticos, que incluían el barroquismo, la música étnica de Oriente y Latinoamérica, el jazz y el rock ácido. Los Angeles fue sinónimo de una absoluta vanguardia jamás entrelazada en una red promocional y cultural tan elaborada -para bien o mal- como la de su vecina San Francisco, habitantes que despreciaban a una urbe fétida, decadente y multirracial; estos epítetos sí eran aplicables a una inhóspita ciudad víctima de la polución moderna. No obstante, su vocación experimental, y caleidoscópica, no tuvo parangón alguno con otra ciudad de Estados Unidos. Por cierto, la dispersión social, la entropía de su erigimiento, posibilitó en un sentido dialéctico la amargura, el resuello en las catacumbas que concedía la supervivencia a los músicos del sector.

En un próximo capítulo, indagaremos en los actos más descabellados de la psicodelia angelina. Mientras tanto, se abren los legajos de la historia de su folk rock y otras sugerentes sorpresas.

Quinta Dimensión: Los Byrds y la Exploración Cósmica del Folk-Rock

“Ocho millas de altura cuando aterrizas, hallarás que el extraño que conocía, refrenda en la calle que dice hacia dónde vas. Está en alguna parte siendo su propio dueño. Nada de allí encontrará la tibieza, entre el miedo de perder el control. Lluve gris en el pueblo que se conoce por su sonido, en lugares donde las pequeñas caras se desatan”. *Eight Miles High* – The Byrds 1966

Aparte del desarrollo de Bob Dylan, la primera gran banda de folk-rock en surgir en Estados Unidos en los años sesenta, fueron los Byrds. No sólo dentro del subgénero del folk-rock, sino convirtiéndose en la primera respuesta concreta e importante a la invasión británica, a principios de 1965. La música del grupo nació como el engarce simbiótico entre el folk norteamericano y el ritmo beat instituido por la banda de Liverpool. El ejecutante de banjo Roger McGuinn, al graduarse de su escuela secundaria ubicada en la ciudad de Chicago, se traslada a Los Ángeles donde consigue trabajo como músico de acompañamiento con el conjunto folklórico Limitiers. Durante los primeros meses de 1963, McGuinn participa con el grupo de folk tradicional, pero a mediados de año viaja a Nueva York para instalarse en Greenwich Village, donde interpreta un repertorio estándar de folk en los clubes de aquella zona.

Una experiencia fundamental en la vida artística de McGuinn, se produjo en febrero de 1964, cuando ve por televisión el show ofrecido por los Beatles en el programa de variedades del presentador Ed Sullivan. “Fue impactante, incluso en medio de los gritos de todas las muchachas. Al instante comencé a tocar en Greenwich Village canciones de folk con el patrón beat debajo”, explica Roger McGuinn.¹⁰ Nuevamente, McGuinn, quien ya había dejado el banjo por una guitarra acústica de doce cuerdas, regresa a Los Ángeles. Allí entabla amistad con Gene Clark y Davis Crosby, dos jóvenes con alguna experiencia en grupos de folk como vocalistas, pero casi ninguna en el terreno instrumental. Los tres están motivados por el espectacular descubrimiento de los Beatles y las expectantes posibilidades sonoras que se abren con el engarce del estilo folk. Bajo el nombre de Jet Set, el trío comienza a recorrer algunos clubes de música vernácula, en los que se exhibe la curiosidad de ser un grupo de base beat tocando sin equipamiento eléctrico. Dos nuevos miembros se suman al trío: Chris Hillman, también banjista, y Michael Clarke, ejecutante de congas.

¹⁰ Darrell McNicholls: “The Folk-Rock Movement”

Los nuevos integrantes, sobre la marcha, aprendieron a tocar el bajo y la batería respectivamente. Según David Crosby y Roger McGuinn, otro momento extraordinario en la singladura de la banda lo constituyó la película “A Hard Day’s Night”, protagonizada por los Beatles y que narraba las rocamolescas avetnuras del cuarteto en un día de sus agitadas existencias. La contemplación del filme los incentivó a emprender con aún mayores bríos su deseo de formar una banda de rock. Por entonces, consiguen una sesión de pruebas con el sello Elektra, con el cual graban material original y versiones en un estilo fuertemente influido por los Beatles. Se alcanza, inclusive, a publicar un disco sencillo sin ninguna repercusión.

Un cambio instigado por “A Hard Day’s Night” tenía que ver con el tipo de guitarra que usaba Roger McGuinn; en la película George Harrison utiliza un guitarra eléctrica modelo Rickenbacker de doce cuerdas. El guitarrista de los ahora bautizados como Byrds, se deslumbra con la sonoridad y cambia su instrumento acústico por una modelo idéntico al del beatle George. Este hecho marcaría formidablemente el derrotero de uno de los grupos más sobresalientes del período psicodélico. Con un representante llamado Jim Dickinson, los Byrds se abocan a gestionar algún contrato discográfico, el cual es finalmente obtenido gracias al sello Columbia. Sobre el material que el grupo grabaría como primer adelanto, McGuinn rememora. “Jim Dickinson habló con algunos productores acerca de una canción que Bob Dylan había desechado, o por lo menos no usaría como disco sencillo, ya que alguien había cantado en ella fuera de tono. Así que Dickinson le escribió al editor de Dylan en Nueva York y le pidió que le enviara un demo de ‘Mr Tambourine Man’ a California”.¹¹

Hacia febrero de 1965, los Byrds tenían en su poder “Mr. Tambourine Man”, mientras Dylan resolvía a última hora incluirla en “Bringing It All Back Home”. Al oír por primera vez la canción en su versión original, la reacción de David Crosby fue sumamente negativa. La consideraban una canción folk horrible sin ningún potencial melódico y demasiado larga; McGuinn reconocía esta complicación pero creía plausible adaptar a la cadencia beat en tiempos de 2/4. “Mi idea para salvar ‘Mr. Tambourine Man’, consistía en tocar con mi Rickenbacker unos acordes tipo Bach, al comienzo, y cambiar la canción al estilo beatle”, acota McGuinn. El tintineo oscilante y filoso de la guitarra de McGuinn, de acordes extraídos de Johann Sebastian Bach, se convertirían en el sonido registrado de los Byrds y, por extensión, en uno de los más emulados en los años siguientes. El sonido

¹¹ Jesús Oerdovas” El Rock Acido de California”

Byrds sería llamado jingle-jangle, en alusión a uno de los versos incluidos en la canción que dio vida a la primigenia banda de folk-rock.

La otra gran pátina de los Byrds fueron sus dulces y oscuras armonías vocales. Todos los miembros del quinteto, exceptuando a Michael Clarke, cantaban al unísono en tonos una octava menor o mayor que los demás, obteniendo una deliciosa conjunción vocal, inédita para la aspereza de las voces provenientes del folk. En abril de 1965, Columbia lanza el primer sencillo de los Byrds, el cual rápidamente llega al número uno de las listas norteamericanas. Es más: “Mr Tambourine Man”, versión Byrds, entronca un paso cualitativo hacia delante en el camino de evolución iniciado por el género del rock, ensayando con éxito una mixtura estilística que daría múltiples reverberos en lo venidero. Cuando Bob Dylan escuchó el tratamiento renovado de su tema, dijo que resultaba posible bailar con ella. Una de las peculiaridades en el registro de la canción fue que sólo Roger McGuinn tocó en el estudio, siendo acompañado sólo en voces por sus compañeros de grupo. Esto se debió a que la compañía no estimó los suficientemente competentes a los integrantes de la banda para tocar en una grabación profesional. El resto de los instrumentos fueron cubiertos por músicos de sesión.

Bautizado de forma homónima, en julio de 1965 se publica el primer elepé del conjunto, el cual se basa en canciones de Bob Dylan y de otros cantores folk como Pete Seeger. Aplicando el mismo filtro jingle-jangle, los Byrds publican uno de los debuts discográficos más contundentes de la historia, creando toda una escuela de seguidores y una repercusión que llegaría incluso a los mismísimos Beatles. Según McGuinn, nunca se intentó conseguir un sonido o estilo nuevos; todo se remitía a aplicar el patrón *beatle* mezclándolo con material de ascendencia folk.

Durante el segundo semestre de 1965, los Byrds editan un nuevo y espectacular sencillo, “Turn, Turn, Turn”, composición de Pete Seeger. Asimismo, un nuevo disco homónimo –ya completamente ejecutado por la banda- se lanza al mercado en noviembre de 1965. A pesar de ser un poco inferior en calidad a la primera entrega de la agrupación, ésta se sostiene como uno de los proyectos más vanguardista de la escena de la época. Como se dijo en líneas anteriores, los Byrds fueron una de las pocas bandas en influir directamente sobre los Beatles, así lo ratifica Roger McGuinn. “George Harrison le dio una cinta con la canción ‘If I Needed Someone’ al periodista encargado, Derek Taylor, quien nos la entregó antes de que la canción se publicase junto con una explicación sobre cuál de nuestras canciones había motivado a George”.¹² Otro guiño a los Byrds se percibió en

¹² Darrell McNycholls: “The Folk-Rock Movement”

la funda interior del álbum “Revolver”, en el que aparecen los Beatles usando las gafas Ben Franklin, otra marca registrada del vestuario de Roger McGuinn.

La Experiencia Psicodélica Según los Byrds

“¡Oh!, cómo sería si pudiese salir de aquí y mantenerme flotando; y nunca apretar el botón salvo para seguir descendiendo, justo para relajarme y poner atención. Mis dos limitaciones dimensionales se han ido; las perdí de mala manera. Vi por medio de su desmoronamiento, pensé que estaba muerto. Sin embargo, encontré aún funcionando mis sentidos y continuo cayendo a través de un hoyo. Halle a mi alrededor toda la inocencia de la alegría, permaneciendo silente mientras lo siento alrededor tuyo”. *Fifth Dimension* – The Byrds 1966

Ya desde fines de 1966, algo en gran medida incentivado por el descubrimiento del LSD y por el flirteo con diversas música, los Byrds pasan a ser uno de los sostenes y máximos exponentes del proceso experimental en que ingresa el rock a partir de las postrimerías de 1965. El primer gran punto aparte del grupo fue “Eight Miles High”. Los primeros bocetos de esta canción datan de diciembre de 1965, en los cuales ya se bosqueja la dirección musical prevista por el conjunto. Son bastante claras las relevancias alucinógenas del grupo, implícitas en la letra de la canción de una forma un tanto vedada. En lo musical, el trabajo de guitarra de McGuinn es mucho más frenético y escarpado que lo hecho hasta ahora, intentando abstrusos solos que refrendan la condición pionera del tema. En palabras de McGuinn, existía una influencia muy trascendente del saxofonista de jazz John Coltrane, cuyos solos McGuinn buscó imitar con su guitarra. Dentro de una atmósfera misteriosa y aletargada, con una gran sección de bajo a cargo de Chris Hillman.

No obstante “Eight Miles High” fue prohibida en varias radios locales por polémica inspiración, el tema trepó entre los veinte de las listas de éxitos. La canción fue el preludeo del tercer disco de estudio de los Byrds “Fifth Dimension”, publicado en mayo de 1966. Desde la portada, en que se veía a los miembros del grupo sobre una alfombra voladora, se revelaba el nuevo espíritu explorador y enigmático de la banda. Tanto en las temáticas, herméticas y alucinógenas, como en una música más disonante y densa, se comprueba el fascinante giro dado por la banda. Ya no es sólo su célebre interpretación folk-rock lo que deslumbra, sino su agregación de jazz, country y música oriental, lo que sorprende por sus finos arreglos y su hermosura vocal. Entre las canciones más memorables se

encuentran “John Riley”, “I See You” y “Wild Mountain Thyme”, aparte de la apuntada “Eight Miles High”. Al tiempo de la publicación del superlativo “Fifth Dimension”, Gene Clark –quien hasta antes del álbum escribía la mayor parte de las composiciones originales del grupo- deja la banda esgrimiendo la presión insoportable que significa pertenecer a una agrupación de rock. Inversamente proporcional a su maduración estética, la banda progresivamente a abandonar las listas de los más vendidos.

Con “Fifth Dimension”, los Byrds se hacen partícipes fundamentales de la indagación sonora, misión que es continuada en el siguiente disco del grupo: “Younger Than Yesterday”, publicado en marzo de 1967. Como segunda obra maestra consecutiva del grupo, en este disco se enfatiza el uso de nuevas texturas ya presentadas en “Fifth Dimension”, como las complejas secciones de guitarras a cargo de McGuinn. Por cierto, el trabajo de producción alienta el desarrollo estructuras aún más radicales en el seno del grupo, como se demuestra en la canción “C.T.A –102”, homenaje de McGuinn a su predilección por la astronomía. *"C.T.A -102, año tras año recibíendote, hay señales que nos dicen que ustedes están allí; podemos escucharlos fuerte y claro. Sólo deseamos alquilar los que ustedes conocen, cuando estemos listos para marcharnos. En el universo no importa, quien esté primero. Con un telescopio encendido, la ciencia nos dice que existe la posibilidad de vida en otros mundos"*.

Tanto David Crosby como Chris Hillman, éste con un destacado trabajo en el bajo eléctrico, asumen gran parte de la composición del álbum legándole a Roger McGuinn una labor de arreglista. Prueba de la destacada participación de David Crosby es una de las canciones más metafísicas del período, "Mind Gardens", en que se utiliza el ya conocido recurso de la inversión de pasajes de guitarras tocados por McGuinn, en una melodía extática y etérea. *"En otro tiempo hubo allí un jardín en una alto cerro, verde y floreciente cerca del mar; Allí el sol aparece y la lluvia cae torrencialmente; el jardín crece lozano y salpica colores en el suelo, necesitando la forma y simetría de toda la vida en su derredor. Sin embargo, vienen los vientos impelidos y aullando, y construyo un muro y otro techado, grueso y fortificado; y lo resgurado de hondas y flechas ultrajantes, el frío asesino no podrás entrar. Pero, cuando el sol y la lluvia primaveral vienen, ellos no podrán alcanzar el jardín detrás de aquellos muros"*.

A mediados de 1967, Crosby abandona el grupo debido a los fuertes conflictos de egos dentro del grupo, friccionado por las ambiciones artísticas de McGuinn, Crosby y Hillman. Durante la segunda mitad de aquel año, los tres integrantes que permanecen en el grupo preparan un nuevo elepé, el cual puede unirse como la obra más sobresaliente

lograda por los Byrds, cenit de la labor experimental emprendida en "Fifth Dimension". El despedido guitarrista, sólo aparece en un poco menos de la mitad de las composiciones del álbum "Notorious Byrd Brothers", publicado en enero de 1968.

La obra es concebida como un transcurrir conceptual, en el cual se articula un temática aún más agresiva y contingente con sucesos como la guerra de Vietnam; así ocurre en la canción "Draft Morning". *"El sol calienta mi rostro, te escucho allá abajo moviéndote lentamente en la mañana. Me tomo mi tiempo esta mañana, sin prisa para aprender a matar y tener la voluntad de hacerlo frente a caras desconocidas. Hoy fue el día para la acción; dejé mi cama para matar. ¿Por qué debe ocurrir?"*. A pesar de que el disco expone el sonido más abigarrado obtenido jamás por la banda, las letras son más veristas y comprometidas con una pulsión de cambio ausente, o por lo menos más vedada, que en sus producciones anteriores. *"El cambio es ahora, el cambio es ahora, las cosas que aparentaban ser sólidas ya no lo son. Todo es ahora, todo es ahora; el tiempo que tenemos para vivir. Recojamos todo lo que podamos, permanezcamos en armonía con los dulces planes de amor. La verdad es real, la verdad es real, y lo que no es real no existe. A la vista y oculto en el carrusel. Bailemos cuando el miedo se haya ido"*.¹³

Musicalmente el disco más cohesivo y estimulante de los Byrds, utilizando profusamente recursos electrónicos, como los primeros y primitivos sintetizadores existentes, desfasadores, o con diversos tipos de distorsión en el sonidos de las guitarras. La producción queda a cargo de Gury Usher, un eximio cerebro detrás de suculentos proyectos de laboratorio del período. En "Notorius Byrd Brothers", los Byrds extravían el sonido jingle-jangle amén de una heterogeneidad textil que apuesta mucho más. Gracias a este disco fue posible patentar el término country-espacil, considerando las evenescentes mezclas ideadas por el grupo.

Después de la publicación de "Notorius Byrd Brothers", el grupo se relaciona a proyectos de country-rock ortodoxos, perdiendo la edulcorada sinuosidad de los Byrds por antonomasia. Indudablemente, el legado de los Byrds e uno de los más palpables en el trazado del rock desde los años sesenta hasta nuestros días.

¹³ Letra de "Change is Now"

Cambios Pepetuos: El Barroquismo Existencialista de Love

"Sentado en la ladera, mirando a la gente morir, me siento mucho mejor en el otro lado; daré un paseo. ¿Por qué creo en la magia? Porque es tan rápida. No necesito el poder cuando estoy hipnotizado, mira mis ojos. Qué estás viendo, qué veo, ¿cómo te sientes? Me siento tan farsante cuando mi nombre es Phill, ¿o era Bill? La vida continúa aquí, día tras día; no sé si vivo o presumo que soy. A veces mi vida es tan extraña y si piensas que soy feliz, píntame blanco. Estuve aquí una vez, estuve aquí dos veces. No sé si la tercera, la cuarta, o la quinta se arreglará. En ocasiones trato con números, y si deseas contarme, no me incluyas". *The Red Telephone* -Love 1968.

Junto con los Byrds, una de las bandas egregias del movimiento de folk-rock nacido en Los Angeles, fueron los Love surgido a fines de 1965. La banda estaba liderada por el afrolatino Arthur Lee, Bryan McLean en guitarra, Ken Forssi en bajo, Alban Pfisterer en batería, y el afroamericano Johnny Echols en guitarra. Si la música del grupo se ha revelado como un espacio de creación increíble, también el aura maldita que rodeó su devenir es no menos interesante de analizar. Los comienzos del grupo los colocaron con la primera gran banda de relevo después de la bombástica aparición de los Byrds. Su líder Arthur Lee, influido escénicamente por Mick Jagger, puso a su proyecto con los más intenso y espectacular del circuito de clubes de música popular en la ciudad californiana. Lee usaba un traje militar, con unas chillonas gafas, y realizaba una extravagante actuación en la que interpelaba a los concurrentes con agresivas frases mientras se contorneaba nudosamente. La música del grupo, en su génesis, mezclaba una ruidosa base tipo Rolling Stones con toques melódicos de compositores de música "easy listen", o de fácil audición como Burt Bacharach o Ennio Morricone.

La dialéctica estética de Love, partía en la relación entre Lee y su segundo de abordó, Bryan McLean. Éste tenía un fuerte influencia de la música docta, el "easy listen" y algo inclusive de la música orquestal tipo Broadway. Por cierto, McLean fue durante algunos meses parte del equipo de montaje de los Byrds. El reconocimiento temprano al estilo de Love, derivó en que el sello Elektra les ofreciese el primer contrato oficial de grabación a una banda de rock, ya que hasta entonces la compañía sólo registraba discos de jazz.

En apenas tres días de grabación se da forma al primer disco de Love, homónimo, el cual exhibe la capacidad creativa del tándem Lee-McLean, y la aspereza lírica de Arthur Lee, quien poco a poco se convierte en un extraño en medio de la eferevescencia hippie californiana. Como ejemplo está "Mushroom Clouds", apocalíptica pieza de agorero tono "*Las nubes de hongos se están formando, y el cielo es oscuro y gris. Los niños mueren en*

la era del odio y la guerra. Podemos amar nuevamente; sólo Dios sabe cuando podrá ayudarnos con nuestros problemas. No necesito que me molestes y no me puedes decir que soy libre. Las nubes de hongos se forman, y el cielo es oscuro y gris". Otra canción "Signed D.C", aludía al consumo de drogas desde la perspectiva de un amigo de Lee, que había sido parte de la banda en sus etapa más primigenia. Esta fue una las primeras canciones en explicitar descarnadamente las vicitudes de la adicción a los estupefacientes, en este caso a la heroína. *"A veces me siento tan solo; mi descenso me asusta; he agujereado mi piel de nuevo, Señor, a nadie le importa lo que me suceda. Mi alma le pertenece a un traficante. Él mantiene mi mente acondicionada, yo desempeño el papel del libertino. A nadie le importo. Presta atención Joe, estoy cayendo. No puedo desplegar mis brazos y tengo un pie en el cementerio".*

Además de la base musical ya reseñada, se percibe en el disco debut de Love una clara influencia byrdiana, lo que indica la inmadurez obvia de un grupo que paulatinamente formará su estilo propio. Hasta entonces el grupo es un cúmulo de intenciones dispersas no muy definidas, folk-rock, pop, garage, pero con un resuelto carácter en cuanto al manejo temático de Arthur Lee. Sin una estupenda respuesta comercial, el disco alcanzo a estar apenas entre los cincuenta más vendidos, Love se granjeó un culto intestino y marginal tremendamente poderoso. Sus presentaciones eran álgidas y rudas, afines con la personalidad de Lee. "Si Arthur era el líder del grupo, fue precisamente por su matonesco carácter; por ser el más violento del barrio", aseveró Bryan McLean.¹⁴

Para su segundo disco, titulado "Da Capo" y lanzado an mayo de 1967, Lee añade al baterista Michael Stuart, y desplaza a Alban Pfisterer a congas y teclados; además añade una sección de bronces a cargo de Tjay Cantrelli. Como segundo álbum, "Da Capo, es mucho más ecléctico y maduro que su predecesor y también menos angustioso. Exceptuando "7 and 7 is" -el sencillo mejor ubicado del grupo, con un número 33-, una rabiosa y frenética canción de rock ácido, el resto del álbum es una apacible remanso de jazz, influencia latinas , bucólico folk-rock y algo de barroquismo docto. Es un extraño tinglado el que Lee y sus adlétares persiguen, robustecido por la calidad melódica de las composiciones. *"Cielos anaranjados, carnavales, algodones de azúcar y tú; y te amo, tú lo sabes. El ruiseñor es más bello que cualquier otra cosa en el mundo, y te amo*

¹⁴ Jim De Rogatis: "Kaleidoscope Eyes"

*tú lo sabes. Tú me haces feliz, riendo y lleno de regocijo, y si no lo has intentado, nena, ven naturalmente hacia mis brazos".*¹⁵

Al mismo paso que Love se hallaba como una de las bandas pivotaes del movimiento psicodélico de Los Angeles, su fortuna comercial iba en franco descenso, ya que otros grupos de inferior talento pero de mayor suerte, como los Doors, les arrebataron el gusto de un público no muy lúcido al momento de evaluar la calidad de uno u otro artista. No obstante, la fama de Love al otro lado del Atlántico comenzó a crecer, generándose un fervoroso aprecio por Lee y los suyos. Lamentablemente el grupo jamás pudo capitalizar el abono inglés, ya que la personalidad de Lee lo encerró cada vez más en sí mismo, y nunca quiso realizar una gira fuera de California. Desde agosto de 1967, Love comenzaría a preparar su obra maestra y, por añadidura, uno de los elepés más formidables del período y de la historia del rock: "Forever Changes". Bajo la producción del ingeniero Bruce Botnick y del propio Arthur Lee, love produce una auténtica sinfonía psicodélica, plagada de un sentimiento oscinalante entre las marchitas esperanzas de un descreído y la certeza de un terror inminente. El propio Arthur Lee devela su estado emocional en le momento de grabr su obra cumbre."Para el tiempo de Forever Changes pensaba que iba a morir en una circunstancia especial, así que me sentí escribiendo mis últimas palabras. Siempre tuve esta sensación de muerte flotando alrededor mío o, por lo menos, de un deterioro físico".¹⁶

El disco casi en su totalidad en acústico, con el apoyo de nutridas secciones de bronces con sólo algunas ráfagas eléctricas esporádicas. La capacidad melódica de Lee es impresionante y su manejo letrístico lo es aún más, relatando agudos y surrealistas cuantos sobre la tumultuosa sociedad. *"En mi casa no existen cadenas, puedes venir y mirar si gustas; en las salas verás las capas donde las luz brilla opaca a tu alrededor; y las calles está pavimentadas con oro y si alguien te pregunta, puedes llamarme. Eres sólo un pensamiento que alguien, en alguna parte y de algún modo sintió que debías estar aquí y de veras, para tocar, oler, sentir, y conocer donde tú estás... Por el tiempo en que canto, las campanas de los colegios tañerán; más confusión, transfusiones sanguíneas. Las noticias de hoy serán las películas de mañana, y el agua se hará sangre; si no lo crees ve y abre la llave de tu bañera, y se mezclará con barro. Verás como se pondrá gris".*¹⁷

¹⁵ Letra de "Orange Skies"

¹⁶ Mark Linn: "The Love Society"

¹⁷ Letra de "A House is not a Motel"

La extraordinaria conjunción músico-temática de "Forever Changes", se basa en bellos y majestuosos arreglos -en que no escasean los cuartetos de cuerdas-, sustentan una tórrida y atormentada cosmovisión, proveniente de un cerebro plagado de imágenes divergentes y extravagantes. Asimismo, Bryan McLean tiene un espacio para dos bellas composiciones que apaciguan el torbellino sensígeno provocado por Lee. Una de estas es "Old Man". *"Una vez conocí a un hombre, que había estado en todos los sitios del mundo; me dio una diminuta bola de marfil y dijo que me traería bien: Nunca lo creía hasta que te amé. Querido anciano, vio la mayoría de las cosas, me dio un buen consejo que me haría bien. Nunca lo aseguré hasta que te amé. Ahora parece que las cosas no son tan extrañas, puedo ver con mayor claridad; repentinamente encontré mi camino y sé que el anciano reiría. El habló de los dulces días del amor en su elocuente manera".*

Sobre la importancia de Bryan McLean para la banda, se refiere el co-productor Bruce Botnick. "Bryan trajo otra sensibilidad, muy profunda casi tanto como la de Arthur pero en otra dirección. Byran estaba influido por su religiosidad, se había convertido al cristianismo. Era un tipo muy sensible". En tanto, sobre Arthur Lee comentó. "Pienso que sus letras, sus descripciones, de lo que hablaba, indicaron que provenía de otro lugar. Eran muy divertidas. Su sentido del humor y sus letras. El nunca habló sobre cosas como 'chica voy a amarte' o 'tú eres lo más entretenido que ha pasado en mi vida'. Jamás usó la palabra nena; venía de otro sitio.¹⁸

Otra de las canciones querefleja la apreciación sociopolítica de Arthur Lee, es "Live and Let Live", una de las escasas piezas que contiene pasajes de guitarras eléctricas. *"El moco se ha pegado en mis pantalones, convirtiéndose en cristal. Hay allí un pájaro apoyado en una rama, atino a tomar mi pistola que ya tengo en mi mano, porque está en mi tierra. Sí, te vi sentado en el sofá, reconocí tu artillería. Te he visto ya muchas veces, desde el tiempo en que fui un indígena y estaba en mi tierra; por qué no puedes entenderlo. Servido mi tiempo, bien servido; mi alma está hecha un calabozo. Escribe las reglas en el cielo, pero pregunta a tus líderes por qué".*

Publicándose definitivamente en febrero de 1968, "Forever Changes" pasó prácticamente inadvertido en su época dentro de los Estados Unidos, salvo un destacable éxito obtenido en Inglaterra. Después de la edición del álbum, las relaciones al interior del conjunto se deterioran a tal medida que hacia mediados de 1968, toda la banda en pleno renuncia excepto Lee, quien se quedaría en su poder con el nombre de pila de la

¹⁸ Richie Unterbeger: "The Folk-Rock Movement of 60's"

agrupación, y lanzaría un par de discos bajo el epíteto de Love durante los años posteriores.

Ya fuese por los difíciles problemas con el consumo de drogas por los que atravesaba el cerebro de Love, su insoportable carácter y la dificultades insuperables para trabajar con armonía, uno de los proyectos más atractivos del rock psicodélico claudicaba en medio del más ruin de los soslayos. Sólo el paso de los años, la vindicación de músicos contemporáneos y una crítica especializada más inquieta han rescatado la obra de un grupo peculiar, liderado por una de las personalidades más enigmáticas de la escena psicodélica.

Mañanas de Gloria: La Alternativa de Tim Buckley

“No recuerdas qué decir, no recuerdas qué hacer; no recuerdas adónde ir, no recuerdas qué elegir. Tus giros, tus hurtos, tus sentidos, tus genuflexiones. Toda esta gente fría, caminando en torno de licores y ropas cristianas; no puedo titubear y no puedo esperar por la calle agradable. El brillo del sol te trae a la memoria los cielos concretos: Piensas que hubiste volado, pero abres los ojos y te encuentras cayendo de vuelta en las mentiras de ayer. Hola, calle agradable, sabes que ella está de vuelta” *Pleasant Street* –Tim Buckley 1967

Surcando un camino inicial parecido al de Bob Dylan y Roger McGuinn, circulando en sus primeros escauceos por los clubes de música folk de Los Angeles, el músico Tim Buckley pasó a ser uno de los artífices del florecimiento psicodélico del folk-rock desde 1966 en adelante. Más cerca de Arthur Lee, en cuanto a sus temáticas y ambiciones estéticas, que de McGuinn o Dylan, Buckley se alineó con la franja revisionista del rock norteamericano, remiso y oscuro, fuera de la euforia contestataria compartida por muchos de sus congéneres. La figura del cantautor explotó en 1966, por medio de la ayuda prestada por el baterista de Mothers of Invention, Jimmy Carl Black, grupo que acompañaba al escandaloso músico Frank Zappa (de quien se hablará en los capítulos siguientes). Mientras Buckley cantaba con éxito en clubes de la zona, el representante de la banda zappiana, Herbie Cohen, le consigue una sesión de ensayo donde cron apneas una guitarra acústica, el músico de solo veinte años sorprende por su extraordinario registro vocal y por su versatilidad estilística. Durante sus primeras peripecias en el rock, Buckley se hacía acompañar por el también músico Larry Beckett, quien habla sobre las características de su camarada. “Lo importante del austo se centraba en la voz de Tim; él tenía una increíble, brillante, ascendente poderosa, cautivando absolutamente con su voz tenor. No importaba el tipo de canciones que interpretase, siempre sorprendía por su carisma vocal”.¹⁹

Contratado por el sello Elektra, y bajo la producción del ingeniero Jack Holzman, Tim Buckley graba sus primeros sencillos en junio de 1966, cambiando su a priori faceta de músico folk, y avanzando hacia actos eclécticos más arriesgados, en los cuales fundaba un refinado sonido mezcla de pop, jazz, folk y atrevimientos psicodélicos, cubierto por los soberbios efluvios vocales de Buckley. Considerando que el sello Elektra recién daba sus primeros pasos dentro de la música rock, el disco debut de Tim Buckley –quien sólo interpreta guitarra acústica, ya que él no es un instrumentista demasiado

¹⁹ Richie Unterberger: “Turn! Turn! Turn!: The 60's Folk Revolution

competente- contempla la colaboración de notables sesionistas de jazz como Lee Underwood en guitarra eléctrica, Jim Fielder en bajo y Jerry Jester en percusiones varias. En el músicos destacan las habilidades compositivas, sus letras un tanto angustiosidad y desoladas, escritas en algunos casos a medias con su antiguo condiscípulo Larry Beckett. “Bien, yo era más literario que Tim, y usaba más guiños literarios. En cambio, Tim era más persistente en cuanto a aarra restados personales, surrealistas, que referían a sus eventos amorosos”, explica Larry Beckett.²⁰

El poeta y músico norteamericano Van Dycks Parks –quien trabaría amistad con varios artistas angelinos de la época- toca el clavecín en el álbum de Buckley, el cual es finalmente el promisorio estreno de un músico que descollaría, además, por su fuerte crítica a los medios de comunicación y a la industria musical, y por su aciago destino. En 1967, Tim Buckley encuentra su momento más inspirado, en el cual produce uno de los discos más extáticos, quizá a la para de “Forever Changes” de Love, y atronadores del engarce folk-psicodelia norteamericano. El superlativo régimen de producciones norteamericanos, dentro de un sistema de grabaciones mucho más capacitado y de mayor tradición que el británico, permitió la consecución brillanate de elevados y multiformes discos como “Goodbye and Hello”, grabado en entre junio y agosto de 1967 en los estudios del sello Elektra en Los Ángeles.

El cultivo incubado en su primera entrega discográfica madura en su zaga, en la cual el manejo melódico serpenteante y emotivo de Buckley cuaja en la adición de percusiones latinas, congas y marimbas, arreglos clásicos de cuerdas, de jazz y folk, tamizado bajo una sonoridad etérea y prístina, oscura e incorpórea. Acerca del acercamiento de sus letras, conviven críticas acerbas a la distorsió mediática de los conflictos bélicos, que provocan la absoluta despersonalización de la sociedad sobre una conflagración, condenando a un descarnamiento ingonot únicamente a quienes luchan en una guerar en particular. “Toda Norteamérica estaba obsesionada, y especialmente nuestra generación, que honestamente estaba contra la guerra, y entonces nos presionaban... Pero, ¿adónde estaba la guerra real? Dónde nadie tenía una dirección, en aquel sitio del cual nunca se hablaba en la TV; todos las cifras, todos lo recuentos manipulado al antojo de las autoridades”, habla Tim Buckley en un entrevista concedida a la revista Rolling Stone en 1971.

“Las fotografías de pistolas y llamas; calaveras escarlatas y juegos distantes, bayonetas y la sonrisa de la jungla: Las pesadillas soñadas por los hombres sangrantes,

²⁰ Richie Unterberger: “The Folk-Rock Movement”

el vigía temblando en la orilla. Sin embargo, ningún hombre encontrará la guerra. Las cintas registran los gritos, y las órdenes vuelan como corrientes de balas. Tambores y cañones ríen en voz alta, silbando desde la mortaja desvaído. Conduciendo al mundo al desastre rugiente, pero ningún hombre encontrará la guerra".²¹

Aparte de las reflexiones contingentes que Buckley se interna en situaciones más íntimas, coloquiales y subjetivas, en las que narra con enfática melancolía sus propios avatares. *"Sólo ayer pude verte caminar, cuando me apresuré para cogerte, desapareciste y la calle se volvió gris. El cirio muere y ahora estás ausente ya que la llama fue demasiado brillante, ya no estás. Escucho tu risa, tu sonrisa dorada; cuando te pedía ayuda el silencio retornó y el aire se puso frío. El castillo siente tu ausencia"*.²²

El elepé "Goodbye and Hello", le granjea a Tim Buckley la admiración por parte de sus colegas de California, no así de un público masivo que, por lo demás, nunca buscó con demasiado ahínco. "Nunca nos preocupamos demasiado por cuestiones como la fama o la fortuna, o golpear con un número uno, bueno cosas como éstas. El hecho fue que nuestra relación con el sello nos permitía una libertad creativa importante. Para grabar el álbum nos dirigimos a una granja en el norte de California, donde durante tres meses concebimos el disco. Todo el control estético quedó en manos del artista; fue algo mucho más aventurados en cuanto a producción y composición", acota Larry Becket.

La relación musical del tándem Buckley-Beckett, tremendamente fructífera hasta entonces, se disuelve ya que el último debe enrolarse en el ejército norteamericano. La carrera artística de Buckley, en cierto paralelo a la de otros músicos de la época, se torna aún más centrífuga y crepuscular, incomprensible incluso para la crítica más avezada. Su primer disco enmarcado en radicalizada dirección fue "Happy Sad", un álbum quebradizo, menos amable que las anteriores producciones de Buckley, con un énfasis aún más jazzístico. Es más, Buckley comienza a experimentar libremente con escalas vocales, cuestión que implica un auténtico atentado contra cualquier iniciativa medianamente comercial. La voluntariosa evolución de la música de Buckley, puede comprenderse desde una creciente inconsistencia creada por una adicción a drogas pesadas como la heroína, costumbre que le costaría la vida en 1974.

Como sucediese con otros músicos notables de la música popular de los años sesenta, Tim Buckley perteneció a una galería de artistas oscuramente brillantes, a horcajadas de su momento, que permanecieron en un plano de incomprensión

²¹ Letra de la canción "No Man Can Find the War"

²² Letra de "Hallucinations"

precisamente porque su contexto los relegó a un segundo plano debido a la tormentosa de sus propuestas. La calidad indiscutible de sus obras ratifica el componente marginal, contracultural en síntesis, de gran parte de la música más extraordinaria compuesta en la década de los sesenta.

Héroes y Villanos: Los Beach Boys y su experiencia lisérgica

“Enciende la lámpara y el suave fuego, oportunamente dirá hola la esencia de la cabaña, acogiendo al tiempo para un cambio. Los objetos perdidos de allí que aún recuerdas; hallarás un campo lleno de pequeñas semillas. Te daré un hogar en la montaña. ¿Quién cabalga el caballo de hierro? ¿Quién cabalga el caballo de hierro? Deseo ver tu rostro azotado por el viento. El trigo se ondula por tu abrazo, y tus compañeros cantan una canción en la granja”. *Cabinessence* –Beach Boys 1966

Siendo en sus primeros tiempos uno de los grupos más exitosos del primer lustro de los sesenta, los Beach Boys –recordados en muchas oportunidades por su pueril adaptación de la música surf-, dieron un paso gigantesco desde la comodidad de una música jovial aunque perecible hacia un estadio de investigación y grandilocuencia estética inédito en la música contemporánea. Fue la liberación creativa de su mentor y cerebro, Brian Wilson, la que produjo parte de la música más magnificentes del período psicodélico, convirtiéndose en legados influyentes tanto en su coyuntura como en el desarrollo ulterior de la música pop.

Hacia mediados de 1965, los Beach Boys –grupo vocal integrado por los hermanos Dennis, Carl y Brian Wilson, más su primo Mike Love y Al Jardine-, daban sus primeros pasos hacia la consecución una obra más compleja, trascendente y plagada de espectacularidad. Durante 1965, los Beach Boys publican dos álbumes “Today”, y poco después “Summer Days and Summer Nights”. Ambos rotaban todavía en torno a la base surf-pop de sus trabajos iniciales; no obstante Brian Wilson comenzó a trabajar sobre arreglos un poco más diversos y rimbombantes, sobre todo aprovechando las enseñanzas de su maestro en la producción musical, el norteamericano Phill Spector quien había ideado el sistema de la “muralla de sonido”.²³

Asimismo, la motivación fundamental para que Wilson se propusiese emprender una obra determinante en la evolución de la cultura contemporánea fue, primero, su acercamiento constante al consumo de drogas y, derivado de esto, las experiencias auditivas que tuvo bajo el influjo del LSD. En agosto de 1965, Brian Wilson consumió por primera vez LSD producido en los laboratorios de Augustus Owley. Este acontecimiento marcó poderosamente la inestable mente de Wilson, quien tenía una personalidad

²³ La muralla de sonido consistía en la superposición continua de varias capas instrumentación, preferentemente orquestal, sobre un fondo sonoro de mayor amplitud y reverberación. Esto le concedía a las obras una sustancia enrevesada, carnosa y de un vasto espectro sonoro. Spector, uno de los productores de por más célebres de los años sesenta, puso en práctica estos principios con grupos vocales afroamericanos, a los cuales apadrinó.

averiada por su timidez y la represión sufrida de manos de sus padre, quien oficiaba de representante del conjunto. “Nunca había escuchado la música de una forma tan tangible y pletórica, eran los sonidos más densos y pesadas que jamás oí en alguna vez. Las imaginé vadeando a través de un río, hasta que me sentí consumido por ella”, relata Brian Wilson su primera ingestión de LSD²⁴

En una de sus cada vez más rutinarias “voladas” con marihuana, Brian Wilson oyó el disco “Rubber Soul” de los Beatles, quedando estupefacto por las nuevas sonoridades con que comenzaba a trabar la banda inglesa. “Me dio un fuerte golpe, y entonces decidí hacer un disco que fuese tan inasible como el gas”²⁵. En las postrimerías de 1965, Wilson envía de gira a sus hermanos y permaneció encerrado en su casa ensayando y probando diversas texturas y sonidos con los cuales se pudiese trabajar. Durante este período de incubación, Wilson probó nuevamente ácido lisérgico, padeciendo de forma extrema los efectos del alucinógeno. Un fragmento de la biografía de la banda escrita por el periodista Setevan Gaines, relata el momento en que Wilson le explica a sus esposa Marilyn lo que acababa de experimentar. “Cuando Marilyn vio a Brian el día después de su viaje, el parecía reducido y exhausto. ‘Nuca lo volveré a hacer’, lo juro. ‘Pero, ¿qué sucedió?’ Ella le preguntó. Las lágrimas cayeron de los ojos del músico, y repentinamente empezó a decir entre sollozos. ‘Vi a Dios y mi mente explotó.’”

Ya en 1966, Wilson está abocado plenamente en la grabación de su nuevo elepé, el cual es una absoluta experiencia omnívora musical. Con el apoyo de una gran cantidad de instrumentistas, y la inclusión de instrumentos no tradicionales, lo que involucraba rudimentarias percusiones caseras como botellas de Coca Cola por ejemplo, Brian Wilson desarrolló en los primeros cuatro meses de aquel '66 uno de los discos más suntuosos y exultantes producidos jamás por un artista de rock. Wilson, ya fuese por sus extremas visiones inducidas por LSD y la competencia que deseaba emprender con los Beatles, pretendió realizar una obra maravillosa repleta de amor que según sus palabras, llenase de amor a quien lo escuchase y lo condujese a una sanación completa. Lo cierto es que si el consumo de drogas había influido en muchos músicos de la época, como la adopción de una mayor conciencia social y una perspectiva más existencialista, Wilson fue atrapado en un cigoto de amor puro e incontenible el cual vertió diáfananamente en cada surco de su extraordinaria creación.

²⁴ Steven Gaines. “Heroes and Villains”: The True Story of the Beach Boys

²⁵ Steven Gaines. “Heroes and Villains”: The True Story of the Beach Boys

Publicado bajo el título de "Pet Sounds" en mayo de 1966, este disco representa el primer punto aparte en la producción de discos de la música contemporánea. Brian Wilson tuvo el control total sobre cada uno de los ostentosos y brillantes arreglos del disco en los cuales confluye un indivisible engrudo de cuerdas, percusiones, teclados, efectos de consola, guitarras acústicas de estilo hawaiano; arropados por la escalofriante belleza vocal de los Wilson y sus compañeros. Todos en "Pet Sounds" rezuma una profunda paz y una espiritualidad armónica, lo que se expresa en rotundas melodía y letras alusivas a extáticos instantes de amor. Así, como muestra, está "God Only Knows". *"Quizá no te ame siempre, pero mientras las estrellas brillen sobre ti, tu nunca deberás dudar y yo me asegurare de hacerlo. Sólo Dios sabe que haría sin ti. Si debieses dejarme, aunque la vida continuaría, créeme que el mundo ya no tendría nada que mostrarme, y qué sería del sustento de mi vida. Sólo Dios sabe qué haría sin ti"*.

La publicación de una obra que en primer término colocaba a los Beach Boys en un impensabel lugar de avanzada entre los proyectos de la época, y sorprendía por su notable calidad musical, trocó a "Pet Sounds" en quizá el álbum más analizado por músicos y críticos en 1966. Si 1967 fue el año de Sgt. Pepper con respecto a impacto cultural, "Pet Sounds" mereció un comentario de todos o casi todos quienes se involucraban en el campo de la música contemporánea. Las ventas del disco fueron inferiores a las de otras producciones más del grupo, su fiel público adolescente no los entendió demasiado, pero en retribución ya habían ganado el respeto y la admiración - traslucida en no pocos casos en homenajes discográficos- de su directa competencia creativa. No es de extrañar que Paul McCartney obtuviese el gran impulso para concebir el "Sgt' Pepper" de la audición de "Pet Sounds", ensayando una obra cúlmine que respondiese a la propuesta de Wilson.

¿Te Gustan los Gusanos?: El Abortado Proyecto "Smile"

"Amo las coloridas ropas con las que ella se viste, ya la forma en que el brillo del sol relleja sobre su pelo. Escucho el sonido de una amable palabra. En el viento que alza su perfume a través del aire. Recojo buenas vibraciones, ella me excita; buenas, buenas, buenas vibraciones". Good Vibrations -Beach Boys 1966

Los meses siguientes a "Pet Sounds" hallaron a Brian Wilson en un proceso interno de frenesí creativo, y asu vez en sus habituales remolinos psíquicos provocados por las alteraciones gentileza de uso de marihuana. Durante el segundo semestre de 1966, Brian Wilson se une con el poeta y músico Van Dycks Parks, con quien colaboraría en la concepción de su próximo y truncado proyecto musical. Si "Pet Sounds" fue la primera gran apuesta de Wilson, probándose como un creador de alto alcance, su trabajo siguiente debía der la plamación definitiva de au arte, sino una interpretación crucial de la cultura contemporánea. En un comienzo, Wilson bautizó provisoriamente su megalómano proyecto como "Una Sinfonía Adolescente para Dios", la que se dividiría en dos suites. La primera narraría la historia de los Estados Unidos desde la llegada de los inmigrantes primigenios a bordo de la fragata *Mayflower* hasta los eventos actuales, la vida moderna de los norteamericanos. La segunda parte versaría sobre los cuatro elementos de la naturaleza, dedicando un segmento de esta suite a la tierra, agua, fuego y aire.

"Siento que la música pop debe ser más espiritual, apuntar a canciones de fe. No en el aspecto de asistir a las iglesias sino remitiéndose a la esencia de todas las religiones. Hace algo más de un año tuve una experiencia religiosa. Consumí LSD, una gran dosis, y más tarde, en otro momento, tomé un pequeña dosis. Entonces aprendí un montón de cosas, como la paciencia, la comprensión. No puedo enseñarte o decirte cómo funciona, qué y cómo se aprende. Así y todo, lo considero una muy religiosa experiencia", se explica Wilson acerca de sus propósitos artísticos.²⁶

La primera posta de esta ambición wilsoniana, se cumplió cabalmente con la publicación, en octubre de 1966 , del sencillo "Good Vibrations", un nuevo punto aparte en la evolución del grupo y un nuevo golpe de mesa en la carrera por la excelencia musical. Los Beach Boys desechan el formato de canción como medio de plasmar su música; ahora son pequeñas suites lo que peesigue constuir Brian Wilson, fiel a su desmarcada capacidaed melódica, pero volcando en sus temas uun inmenso caudal de posibilidades. En "Good Vibrations" se incluye una bizarra sección de theremin -históricamente la

²⁶ Domenic Priore: Look! Listen! Vibrate! Smile!

primera vez en que se usó el estrafalario artificio en una grabación seria de rock- aparte de rupturistas intercalaciones de etéreas orquestaciones de cuerdas, clavecines y otros; los mantos musicales escogidos por Brian Wilson pertenecen al mismo sendero de "Pet Sounds", pero con un trabajo aún más experimental y divagatorio. No obstante, durante sus cuatro y picos minutos de duración "Good Vibrations" cautiva por sus ejemplares arreglos y el cualitativo progreso de un compositor que sigue sorprendiendo a la comunidad de su época.

Prosiguiendo con su desmesurado proyecto musical, Wilson ávidamente registra un gran y heterogénea cantidad de material en el tono de "Good Vibrations" o incluso más caótico. Sus primeras dificultades las tuvo con sus compañeros de grupo, con los cuales Wilson no acostumbraba discutir las direcciones estéticas que tuviese en mente. Ninguno de sus deslavados socios comprendían, ni tampoco lo deseaban, los propósitos de su creador ni menos que un poeta psicodélicos se colaborase con ellos. Los retazos iniciales de "Smile", nuevo y definitivo nombre de la obra, no tenían parangón con ningún otro trabajo de música contemporánea.

A todo el montaje musical esplendoroso, otrora cálido y apacible, era reutilizado en función de un sonido tormentoso, oscuro, disonante. Incluso las prístinas voces de los Beach Boys eran parte ahora de un amalgama de delirantes y cuasi esquizoides secuencias, las cuales permitían observar la condición revulsiva de la música de Brian Wilson. Por otra parte, Van Dyck Parks, atinaba con caliginosas letras, llenas de figuraciones lisérgicas o de profundos estados de desolación. Nadie precisaba las consecuencias de un acto de exorcización tan descarnado como iba demostrando ser "Smile" y no pasaría mucho tiempo hasta que el proyecto fuese completamente abandonado.

Una de las canciones más estrafalarias, lo exacto sería referirse a auténticos opus, concebidas a lo largo de las sesiones de "Smile", fue "Do you like Worms?". Esta narraba ciertos tópicos transversales a la historia norteamericana con una poética fragmentaria. *"Rock, rock and roll, Plymouth Rock, rueda Rock, rock and roll Plymouth, rueda ciclista, mira lo que has hecho. De la Iglesia de los indios americanos... Rock, rock and roll Plymouth, roll over Rock"*. La canción "Wonderful", quizá una de las pocas piezas lacónicas, pero una de las más bellas, reza: *"Ella pertenece allí, ausente con su libertad; nunca conocio como un descreído. Ella sonríe y permanece en lo maravilloso. Ella supo como cosechar en el bosque, cuando Dios alcanzó suavemente su cuerpo. Un dorado*

relicario, casi totalmente joven, y amando a sus padres. Allá abajo el camino es un misterio".

El sello Capitol ya había adelantado con la publicación de "Good Vibrations", un material desplegable extensivo acerca de "Smile", sus componentes e historia. A juicio del público, la salida al mercado de la obra -en que Paul McCartney, de viaje por Los Angeles, participó en algunos coros- se presumía inminente. Sin embargo y a despecho del enorme volumen de grabaciones entre temas acabados, instrumentales vaporosos, y breves interludios aún no muy concretados, Wilson entró en una fase de desvanecimiento y nulidad perplejas.

Muchos rumores, algunos no más que vulgar comedillo, intentan explicar la ruina de la obra más absurdamente intrincada emprendida por un músico pop. Una de las más recurridas, refiere la tercera y última experiencia con LSD, en la cual habría remontado todos los males escondidos en su inconsciente y descubrió que su música se hacía cada vez más dañina, por lo cual decidió abortar "Smile" cuanto antes. Enseguida, durante abril de 1967 se produjeron cuatro incendios consecutivos en la zona aledaña al estudio en que se encontraba el grupo. Mientras tanto, Wilson registra el delirante instrumenyal "Fire" una heterofónica pieza en que sobresalía un violín asemejando la sirena de un carro bomba. Wilson quemó alguna cintas de la grabación, aseverando que su maldita música había influido en los siniestros colindante. Sin embargo, la explicación más sensata considera que Wilson, por causa de su indisciplina, inconsistencia y desequilibrios psicológicos, fue incapaz de unir todas las grabaciones dispersas dentro de una estructura cohesiva. Se había grabado mucho, pero muy distante se estaba de conseguir el perfil conceptual que el mismo Wilson anhelaba.

Con el anuncio del abandono de "Smile" por parte del sello, comenzó una de las mitología y cacerías más abundantes, convirtiendo al disco truncado en quizá la más legendaria obra jamás realizada de la historia de la música rock. Es infinita la cantidad de versiones piratas que ha sido publicadas, eytrayendo de las cintas originales o de copias de segunda mano todo el inabarcable material grabado por uno de los músicos más brillantes de los últimos tiempos. En lo concreto, una mezquina y edulcorada versión de "Smile" fue publicada por Capitol en junio de 1967 bajo el nombre de "Smiley, Smile".

Brian Wilson fue presa de sus tormentos psicológicos y dejó por largos períodos la actividad musical, regresando intermitentemente a dirigir a sus playeros muchachos. En 1968, los Beach Boys editan "Friends", un adorable y pacífico álbum que podía intepretrse como una desintoxicación sonora después de la batahola de los dos años anteriores

Los Doce Sueños del Doctor Sardonicus: El Lúcido Eclecticismo de Spirit

"Tienes el mundo en la punta de tus dedos. Nadie podría hacerlo mejor que tú; tienes el mundo en la punta de tus dedos. Sin embargo mira lo que le has hecho a la lluvia y al sol, tantos cambios que están comenzando, ya sé que para cosechar estás dormido. Levántate con la esvática taponada en tu ropa, vistiendo ropas de envidia en tus pantalones. Nad que soportar en la curva de la cima, excepto las creencias o los desafíos. No tenemos nada que ocultar". *Nothing to Hide* -Spirit 1970

No muchas bandas en la historia de la música rock han conseguido un fino y abrasador eclecticismo como sí lo logró la banda californiana Spirit en su corta pero monstruosa trayectoria entre 1967 y 1970. De manera algo implícita en este texto, Los Angeles son el fértil terreno para sobresalientes proyectos de fusión psicodélica, perdonando la redundancia, y entre éstos Spirit ocupa un lugar preeminente. Como ha quedado claro en la mayoría de los músicos introducidos, como verdadera contracultura, el éxito comercial y la comprensión de sus coetáneos estuvo muy lejos de materializarse. Este es también el caso de Spirit; nunca abrazó la repercusión comercial. Su música se desarrolló en los intersticios de las verdaderas vanguardias, cuidadosos a la inmortalidad de las grandes obras pero ajenos a las puntualidades antojadizas del gusto masivo.

En 1966, el guitarrista Randy Wolfe de apenas quince años se traslada con su familia desde su nativa Los Angeles hacia Nueva York, donde el imberbe músico conoce a Jimi Hendrix y éste lo invita a integrar su primer grupo profesional, los Jimi James & The Blue Flames. No paso mucho tiempo para que la vituosidad de Hendrix se destapase y Chas Chandler lo llevase a Inglaterra. Wolfe, quien adaptó el mote de California dentro de la banda por consejo del mismo Hendrix, ni viajó primero por la negativa de Chandler - observando que la tremenda calidad de California pudiese opacar a Hendrix-, y por la negativa de los padres del púber para permitir su viaje.

De vuelta en Los Angeles, California junto a su padrastro Ed Cassidy, eximio baterista de jazz que había tocado con músicos tan notables del género como el pianista Thelonius Monk o el saxofonista Cannonball Adderley, forman una nueva banda surgida de las cenizas de los Red Roosters. Estos estaban formados por Jay Ferguson en guitarra y voz, Mark Andes en bajo, John Locke en piano y el alopésico Cassidy en percusión. Siendo en los concreto un banda de r&b, la llegada de el hijastro de Cassidy afirmó la intención de todos los músicos de ensayar una base musical más informe y de múltiples referencias. Bajo el nombre de Spirit, extraído de la novela "Espíritus Rebeldes" de Kalhil Gibrán, el quinteto se enclaustra junto con sus respectivas familias en un casa del sector

de cañón Tompanga, en Los Angeles. El grupo viviría comunitariamente entre febrero de 1967 y mayo de 1970, fecha de disolución del conjunto.

Hasta mediados del '67, el grupo desarrolla un estilo partiendo de una sustancia combinatoria de jazz, blues, rock ácido, música caribeña y influencia arreglistas doctas. Gracias a Lou Adler, productor del sello Epic y verdadero mecenas de Spirit, la agrupación tiene la oportunidad de grabar un material de prueba y poco tiempo después de registrar una grabación inaugural definitiva. El disco homónimo de Spirit, grabado en noviembre de 1967, es uno de los álbumes más trascendentes, eruditos y finos grabados durante el período aquí reseñado. Claramente descuellan la capacidad instrumental de todos los músicos, inmejorable, y la pertinencia absoluta de cada uno de los arreglos que oscilan entre una gama impresionante de texturas estéticas, acompañadas por una envidiable destreza melódica. Dentro del formato de una canción, Spirit inserta pasajes influidos por el blues, jazz, experimentación lisérgica, percusiones latinas, con fluidez pasmosa.

Indudablemente, el tono improvisativo y aleatorio del conjunto -sostenido por las magistrales ejecuciones de Cassidy, California y Andes- seduce por su naturaleza divagatoria. Otro de los grandes logros de "Spirit", publicado en enero de 1968, fue instituir el término jazz-rock no explícitamente pero sí históricamente. Cabe recordar que desde campo del jazz, recién en 1969 se fechan las primeras incursiones eléctricas de artistas como Miles Davis.

Transformándose en uno de los discos más brillantes del rock norteamericano, no obstante Spirit sólo alcanzó una apreciación subterránea. Su música jamás fue críptica o estéril, pero sí esra movible y angulosa y esto requería una disposición extremadamente consciente por parte del público melómano. Establecidos en el club The Ash Grove, Spirit forjó una reputación incuestionable que se legitimaría con su siguiente disco "The Family Play Together", publicado en septiembre de 1968. Si su debut en ocasiones se resquebrajaba por su desmesura, el segundo intento de la banda está absolutamente controlado y calibrado de punta a cabo. Las armonías vocales son aún superiores, el trabajo melódico -dentro de estructuras más cercanas a suites que a canciones- y la polivalencia instrumental también continúan asombrando. Los músicos expanden su ya elástica estética hacia el soul y el folk. El elepé contiene el único tema de la banda, "I Got a Line On You", compuesto por Randy California, situado entre los treinta primeros puestos de una lista de éxitos. California se destaca como compositor haciendo una música de acentuados riffs de guitarra, menos ornamentales que las canciones tipo de la banda.

Durante este tiempo, Spirit compone la banda sonora de la película "The Model Shop" del director francés Jacques Demy ; Jay Ferguson incluso tiene una pequeña participación en el filme cuando un amigo le pregunta acerca de su banda de rock y la suerte que ha corrido. Parte de la sofisticada música incidental será parte del próximo disco del grupo "Clear Spirit", editado en abril de 1969. En este disco el peso de la composición, que recaía fundamentalmente en Jay Ferguson, se traslada a Randy California quien tiene un énfasis mucho más duro y visceral en su música. Como tercer larga duración del grupo el disco sigue siendo tan estimulante y sólido como sus anteriores producciones, eso sí el avance de los años coloca el sonido del grupo en un umbral de mayor fiereza. La significancia musical de Spirit, por sobre su infortunio comercial, queda claro en la siguiente declaración del periodista Jim Washburn del periódico LA Times. "Los Doors no eran malos, pero para muchos fanáticos del rock de fines de los sesenta, la banda que realmente importaba era Spirit. Esto fue incuestionable".

El grupo recibe una invitación de los organizadores del Festival de Woodstock, para telonear la actuación del viejo amigo de Randy, Jimi Hendrix. Extrañamente, Spirit rechaza la convocatoria ya que prefiere continuar con su propia gira ya establecida. Para muchos el mejor disco del grupo, "Twelve Dreams of Dr. Sardonicus", el cuarto y último álbum de Spirit, fue el intento más explícito del grupo suavizar su sonido haciéndolo un poco más accesible para un público profano. Una de las relevancias del disco, publicado en marzo de 1970, es la inclusión de John Locke de primitivos sintetizadores, los cuales serían parte consustancial del rock de la década de los setenta. Con un nuevo productor, David Briggs, buscaba un sonido un con una producción más elaborada y no tan cruda como en sus predecesores. Sin embargo, el álbum sorprende por la intacta capacidad de conseguir una música lúcida y arriesgada.

Al ser editado el disco, Spirit se halla en un proceso de disolución, sobre todo por los conflictos suscitados entre California y Ferguson sobre la dirección musical del grupo. El primero fue partidario de mantener el flujo improvisativo de otrora, y Ferguson creía idóneo el camino emprendido como "Twelve Dreams of Dr. Sardonicus".

Otras joyas de Los Angeles

Cerrando este capítulo general dedicado al desarrollo del rock en la ciudad de Los Angeles, es válido mencionar otros tres proyectos que bien merecen una mención mayor por su legado musical. Primero, los Buffalo Springfield, una de las bandas más recordadas del movimiento de folk-rock californiano, sobre todo por el pedigrí de sus integrantes más connotados: Stephen Stills y Neil Young, dos músicos bastante influyente tanto en sus filiaciones grupales como en sus trayectorias individuales. Los Buffalo Springfield partieron como un banda de folk-beat, con un estilo no muy definido a media aguas entre la influencia del eje Byrds-Beatle, lo que se trasluce en su primer y sólo correcto disco homónimo, publicado en noviembre de 1966. No obstante, este álbum contiene no sólo una de las mejores canciones de la banda, sino un auténtico himno contracultural de los sesenta, "For What It's Worth". *"Algo está ocurriendo aquí, no está muy claro de qué se trata. Hay un hombre armado más allá diciéndome que me ande con cuidado; creo que es el momento de detenernos, chicos, ¿Qué sonido es ese? Todos miran lo que está sucediendo. Se trazan líneas de batalla; nadie tiene razón si todos están equivocados. La gente joven dice lo que piensa y encuentra mucha resistencia desde atrás. Creo que es el momento de detenernos, hey... Vaya calor para un día de campo, un millar de personas en la calle cantando canciones y portando carteles; la mayoría dicen, hurra por los nuestros...."*

Ya en 1967, entre medio de tensiones provocadas disputas internas, el grupo comienza a grabar un accidentado no obstante elogioso disco titulado "Again". Dentro de las sesiones que duraron casi siete meses, Young y el bajista Richard Furay abandonaron en el ínterin dos veces la banda, el grupo de forma dispersa consiguió reunir un excelente puñado de canciones, en las que conquetean con fondos orquestales cuasi-épicos, joviales, canciones de folk-jazz y country-rock, y estándar de rock ácido. El sostén musical de Buffalo Springfield fue a lo largo de la corata carrera del grupo, el guitarrista Stephen Stills, instrumentalmente más bragado y compositivamente más consistente que sus compañeros de banda. Las insufribles fricciones internas, provocaron la ruptura definitiva a mediados de 1968, pero dejando un disco póstumo que incluye todos los temas compuestos después de la consecución de "Again".

Una segunda banda que no podría quedar al margen de una alusión a su interesante obra, son los Beau Brummels. Creados en torno al músico Ron Elliot, la música de la banda surgió a fines de 1965 como una respuesta no muy efectiva y un poco más comercial del sonido primario de los Byrds. Sin embargo, hacia 1967 Elliot se

desmarca y asume el control absoluto sobre su obra. Su primer gran esfuerzo fue el primoroso e inesperado "Triangle", un aplicación de los principios orquestales del "Sgt' Pepper" a la música country. Innovador, sofisticado y exquisito, "Triangle" es una obra repleta de barroquismo, cuerdas, clavecines y una medida trompetería, digna competidora de discos como "Forever Changes" y "Goodbye and Hello". Continuando la veta experimental desde el country, en 1968 aparece "Bradley's Barn", menos exuberante y suntuoso que "Triangle", los clavecines dan paso a los banjos y guitarras eléctricas, y más perfilado en una línea de country-rock. De todas formas, "Bradley's Barn" es un muy buen elepé basado en las características reseñadas.

Por último, Kaleidocope fue quizá el grupo más erudito y excéntrico surgido en Los Angeles en la segunda mitad de los años sesenta. Sus raíces estéticas nos remontan a al folk bretón, al vodevil, folk-rock, músicas del oriente medio, jazz, blues, y diversa variaciones de la música rural norteamericana. Todo esto llevado, sincréticamente, al mundo de la cultura pop y por ende al rock. Entre 1967 y 1968 Kaleidocope produjo dos discos. El primero, "Side Trips" es lo que podría denominarse como una obra maestra. Un sobresaliente dispositivo de las influencias señaladas, lo que involucraba un riguroso dominio de instrumentos como banjos, salterios, violines, violas, sítars, y mandolinas. "Había una gran cantidad de información. Deseábamos buscar un nuevo sentido a esas músicas que cultivábamos cada uno de los integrantes por separado. Yo escribía gran parte del material que grabábamos. Desde el principio queríamos ser eclécticos; involucrar la música oriental con el rock & roll. Eso sí, partíamos del supuesto de que éramos un banda de rock, con los requerimientos y desafíos que esto implica: hacer canciones lo suficientemente consistentes, para que en tres minutos y pico cupiese una gran parte de nuestras referencias", explica Chris Darrow, guitarrista -entre otras cosas- y fundador de Kaleidocope.²⁷

Su segundo disco, "Beacon from Mars", incluía una sección tocada en vivo -las presentaciones del grupo consideraban la participación de bailarines-, con extensas improvisaciones sin carecer de distorsiones de guitarras, efectos vocales, y cambios de tiempo. Con esto, el grupo buscaba reflejar en vivo las sensaciones ascendentes que producía el consumo de alucinógenos.

²⁷ Richie Unterberger: "Unknown Legends of Rock & Roll"

No Olvides Llevar Flores en el Pelo: La Escena Psicodélica de San Francisco

"Es un tiempo salvaje. Veo a toda la gente de alrededor cambiando sus rostros; es un tiempo salvaje, veo el amor todo el tiempo. Hago cosas que aún no tienen nombre. Necesito amor, tu amor y no importa si llueve o brille el sol. Estoy aquí para ustedes y el pasado se queda aquí, recreándose aquí, hagan un lugar por ustedes mismos. Quiero estar contigo, no importa lo que haga, que no cambie la manera en que hoy te siento". *Wild Time* -Jefferson Airplane 1967

San Francisco fue durante los años sesenta, tal vez la ciudad más famosa del mundo, la más controversial, la más atacada y, por qué no decirlo, la más manipulada. De alguna secreta forma, San Francisco -la ciudad en los beat casi un decenio atrás vivieron y dieron sus primeros pasos- se llenó de jóvenes y personajes extravagantes que hallaron en la costera ciudad una reservación para el desefreno vitalista más que para el retiro en busca de generar nuevas propuestas culturales o espacios de reflexión, en cuanto a una juventud de la zona que parecía más consciente que la del resto del orbe con respecto hacia dónde debía transitar la sociedad contemporánea. El tiempo revela que lo sucedido en San Francisco responde menos a la generación de una contracultura que a la manipulación medial y publicitaria del fenómeno, y por otra parte, al hedonismo inarticulado de jóvenes atrapados en la sobreestimulación de un entorno que los circunscribió a crear un reino de amor y felicidad, precisamente como reducto inoculado por el propio sistema social.

Precisamente, lo que hizo que el movimiento de San Francisco cayese destruido en muy poco tiempo, fueron su naturaleza exhausta de perogrullos, y la explicitación sistémica de un castillo en el aire. "Las contraculturas se construyen no en una fijación geográfica delimitada, no en la edificación de escuálidos preceptos sociales o de un ideario colectivo. Este fue el pecado de San Francisco: postula un sistema sólo diferente el impuesto en los contenidos, pero propugnando un símil estructural. Persiguió un objetivo político, lánguido sin duda, y que los absorbió en la vacuidad absoluta de sustancia contestataria, manteniéndolos en lo pintoresco.

No obstante lo señalado, el movimiento de rock generado en San Francisco sobrepasó la inmediatez de su contexto, nutriéndose de éste, pero yendo un poco más allá en la corroboración de una interpretación social. La música de San Francisco era naturalista, terrosa en su construcción expansiva y de largo aliento, pero desprovista de grandes artificios. El hippismo y el consumo de LSD generaban estímulos que buscan la alucinación por medio de una música apegada a los criterios del hippismo: ecologismo,

intimación con el entorno. Los músicos de San Francisco, con algunos bemoles, fueron airados defensores de su generación (Jefferson Airplane), pero tuvieron la lucidez de desmarcarse del embotamiento ideológico que también los afectaba (Country Joe & The Fish).

En cierto paralelo con la música hindú, que pervive en lo espontáneo y se manifiesta físicamente por medio de ragas de intertemporal duración, la música de San Francisco sólo tenía sentido en su elección directa, en su plasmación aquí y ahora. La grabación de discos no fue más que la seducción por los comercial por el justo interés de ganar dinero la actividad que se realiza.

Los Iniciadores de la Orgía: Great Society

La banda seminal rock psicodélico San Francisco, y una de las pioneras a nivel nacional, fue Great Society. El grupo estaba liderado por los hermanos Slick; Darby, Jerry y Grace, la auténtica musa del rock californiano. La banda evolucionó -de manera similar al camino emprendido por los Yarbids en Inglaterra- integrando matices de música orientales en sus temas de corte rythm & blues, de los que el ejemplo más palpable se halla en sus dos disco sencillos que publicaron entre noviembre de 1965 y febrero de 1966. Ambos destacan un aleatorio ejercicio vocal de Grace Slick y un sección de guitarras tremendamente innovativa, emulando las ragas indias efectuadas en sítars.

Sin embargo el mayor legado del conjunto, antesala de la llegada de Grace Slick a los históricos Jefferson Airplane, se halla en sus registros en vivo, compilados en diversas ediciones de recitales durante mediados de 1965 en el teatro Matrix de San Francisco. En estas actuaciones la banda intercaló extensos pasajes improvisativos acompañados por atmosféricas ejecuciones de oboes sobre canciones alusivas al consumo de LSD, como "White Rabbit"; este tema sería llevado por Grace Slick hacia su más renombrada banda un par de años más tarde, convirtiéndose en un absoluto clásico del período. Las ejecuciones de Great Society destilan un aire naif digno de una banda que aún marchaba a tuestas, pero en indudable e inusitado sentido exploratorio, probado en aquellas mixturas entre rock, jazz y música étnica, en el umbral del despegue psicodélico. El conjunto se disuelve a mediados de 1966, cuando Darby Slick -principal compositor y arreglista del grupo- se marcha al Medio Oriente a estudiar música, y Grace se cambia a la acerda de enfrente para enrolar en Jefferson Airplane.

Voluntarios de América: Jefferson Airplane y la Virulencia Hippie

"Tú eres la corona de la Creación y no tendrás lugar adónde. Pronto alcanzarás la estabilidad por la que tanto te esfuerzas, con la condición de que estés entre los fósiles de tu tiempo . En lealtad con su clase, no podrán tolerar nuestras mentes. Siendo leales con nuestra clase, no toleraremos su obstrucción. La vida está cambiando, cuáno diferirá de las piedras que vi en sus métodos, demasiadas para mi gusto. Obtendremos un nuestro mundo. Mi vida sobrevivirá y estaré vivo para ti" . *Crown of Creation* -Jefferson Airplane 1968

Casi sin dudas, el proyecto musical relevante aparecido en San Francisco en el período psicodélico fueron los Jefferson Airplane. Tanto en música como en temáticas, esta pionera banda sintetizó la rabiosa denuncia de la pudrición social junto con la ingenuidad de quien se siente capaz de desbancar un sistema político por otro imposible de descifrar desde la consustancial miseria humana. Como se podría aseverar, inveteradas críticas y una autocompaciente posición que finalizaría sepultando el entorno en que se desarrollaron estos, no obstante, notables músicos.

Cómo se señaló en las líneas introductorias, la música de San Francisco se desdobló del hedonismo coloquial de los parroquianos de la zona, musicalizando enfática y tensionadamente los conflictos insolubles dentro de las sociedades modernas como mayor lucidez. Lamentablemente, San Francisco se convirtió en un sitio impenetrable para el resto del mundo contracultural, cayendo en el esnobismo insano y más aún convirtiéndose en un ideología dogmática y tan precaria como cualquier otra.

Así y todo, Jefferson Airplane surgieron a mediados de 1965 como la banda más prometidora, y mejor auspiciada, de la zona de la Bay Area, consiguiendo un adelanto por veinte mil dólares para la producción de su primer álbum. Quien fundó el grupo fue vocalista Marty Balin, quien tenía experiencia como cantor del folk -otro más- pero tenía serios estudios en pintura y diseño publicitario, lo que aprovechó para dirigir por su propia cuenta las campañas promocionales de su nuevo grupo. Siendo nativo de Milwaukee, se mudó en su infancia a San Francisco por las bondades del clima marítimo que mitigaban su asma. Aquí, ya en 1965, trabó amistad con los guitarristas Jorma Kaukonen y Paul Kantner, ambos integrantes de un grupo de blues de la zona.

Los últimos integrantes en sumarse al nuevo conjunto fueron Jack Cassady y Alexander Spence, en la batería. Entre los músicos, sólo Spence tenía una competencia instrumental lo suficientemente sólida, pero así y todo el grupo ganó una gran cantidad de adeptos en su primera época, teniendo inclusive la posibilidad de montar un club llamado "Matrix", el cual al poco tiempo sería un punto fundamental en el circuito de recitales de

las bandas californianas. Hacia diciembre de 1965, Jefferson Airplane publica su primer disco sencillo "It's No Secret/ Runnin' Round This World", por medio del sello RCA. Éste omitió la cara B, por sus más o menos vedadas referencias a la experiencia con LSD; paradójico fue durante la carrera de Jefferson Airplane, que una de las bandas más gresivas del rock norteamericano estuviese fichada en uno, si no el más, de los sellos más conservadores entre las empresas discográficas estadounidenses.

Hacia enero de 1966, Jefferson Airplane publica su primer álbum "Takes Off", grabado en apenas tres días, una interesante amalgama de folk-rock a lo Byrds, con algunos esporádicos visos de una música más ruda y galopante. Para este disco, una vocalista fue incluida en la banda, Signe Anderson, la cual casi no tuvo oportunidad de destacar sus cualidades a lo largo del disco. La publicación de "Takes Off", fue un auténtico suceso en la escena musical de San Francisco. Muchos sellos, amén del entusiasmo generado por los Airplane, comenzaron a contratar a otros incipientes conjuntos que a inicios de 1966 no tocaban más que blues, country de manera bastante novata. Los Jefferson Airplane participan en los primeros eventos multimediales "psicodélicos" producidos en San Francisco por los "Family Dogg", un colectivo promotor de recitales y reuniones heterogéneas de literatura, música, shows de luces estroboscópicas, danza y otros artefactos artísticos. Balin se esmeró en repartir entre los asistentes cartillas y chapas que rezaban la leyenda "Jefferson Airplane te ama". Ya a fines de año, Signe Anderson abandona el grupo y es reemplazada por Grace Slick, proveniente de los Great Society. Con la llegada de Slick, quien tendrá una mayor preponderancia en lo vocal y compositivo dentro del grupo, Jefferson Airplane consolidará un estilo que los transformará en uno de los grupos más reconocidos del rock de la "West Coast".

El primer gran salto de la banda se produce con "Surrealistic Pillow", publicado en marzo de 1967, una de las obras más célebres y citadas del período. Con este disco, Jefferson Airplane obtendría todo los éxitos posibles: un rotundo suceso comercial, un despliegue musical envidiable y la colocación de dos filosas canciones entre las más solicitadas en las radios norteamericanas. Para muestra, "Surrealistic Pillow" es una demostración pendenciera y vital de un mejunje de folk y blues bajo la interpretación áspera y lisérgica inusitada. Grace Slick trajo dos temas de su anterior banda: "Somebody To Love" y "White Rabbit", adaptada a la pulsante y quebradiza base de su nueva agrupación. Otro logro innegable de este segundo disco, fue colocar ambos temas entre los primeros diez de las listas. El mérito de esto no yacía en la cantidad sino en el perfil de

ambas canciones, de las cuales sobre todo "White Rabbit" -escrita por Grace Slick- apologaba la ingestión de LSD (su letra está explicitada al principio de uno de los capítulos de este trabajo). Otros temas como "3/5 of a Mile in 10 Seconds", tratan sobre la nueva generación naciente y su conflictiva relación con la añosa que aún se mantiene agitando sus brazos; este tema, junto a la apologación del LSD, serán los tópicos habituales en la música del grupo. *"Hazlo afuera con gente que estalla mi mente, hazlo afuera con gente que desperdicia mi precioso tiempo. Llévame hacia un lugar simple, donde fácilmente pueda ver mi rostro, quizás chica te diré que fuiste amable. Sabes que te amo. Hazlo afuera con gente que se ríe de mi cabello. Hazlo con gente que se encumbra por sobre mis prédicas; llévame hacia un tienda circense, donde fácilmente pueda pagar mi renta y otros raros compartirán mis preocupaciones"*.

Marty Balin explicaba el valor de la música de su grupo, por medio de su belicosa intención, con bastante desenfado. "Lo que pienso está influido por lo que soy; por mis amigos, el círculo social en que me muevo y todo eso, y tenemos un cierto tipo de música que nos diferencia de los adolescentes que escuchan y bailan a los Beach Boys, y se creen todo lo que se les dice. Son idealistas y románticos, pero después van enriqueciendo su mundo propio y llega un momento en que a los veinte años quieren algo más. Nos gusta el rock fuerte y excitante y por esto, intentamos siempre crear algo nuevo. Sentimos y creemos en la música que estamos haciendo cada vez que salimos a tocar".²⁸

Con "Surrealistic Pillow", el conjunto californiano afirma su sonido, sustentado en el binomio vocal Balin-Slick, el primero de voz dulce y atiplada, la otra potente y fiera. En lo instrumental, el nuevo baterista de la banda Spencer Dryden -aún más bragado que su antecesor- impone una mayor solidez rítmica, sobre la cual Kaukonen y Cassidy ejercitan libres, erráticos pero de igual manera seductores, y ruidosos juegos de bajos y guitarras. El próximo disco de Jefferson Airplane, se lanza en noviembre de 1967 y es el fruto de cinco meses de laboriosa grabación ya que el grupo se deslumbra con las posibilidades de producción e intentan construir una obra más ambiciosa y compleja que sus anteriores entregas. El resultado se llamó "After Bathing At Baxter's" y predeciblemente no tuvo el apoyo multitudinario de "Surrealistic Pillow". Su estructuración era más inhóspita, sobre la base de suites entrelazadas, crudas y atiborradas de desvanecientes efectos de producción. La polémica permanecerá sobre el real éxito de esta nueva propuesta de la banda; cierto es que su hermetismo, y en ocasiones su excesiva inconsistencia, complicó

²⁸ Jesús Ordovas: "El Rock Acido de California"

su estimación pero, a su vez, la energía desbordante del combo sigue presente y atina en muchos casos con bellas melodías dentro de su más rimbombante álbum.

Los Jefferson Airplane son a esta altura uno de los grupos de rock más politizados del orbe, si no el más, y declaran abiertamente su posición ante la discriminación racial, Grace Slick pintó su rostro de negro en una presentación televisiva, la cotumaz conducta del gobierno norteamericano frenó a la guerra de Vietnam, y en otras disputas de carácter ético. La banda realzaba un lado progresista que, obviamente, incordiaba a su casa discográfica y a las autoridades pero, patéticamente, todo se mantenía tal cual por las aún excelentes ventas del conjunto.

Su próximo disco "Crown of Creation", compite por el palmarés entre los mejores registros del grupo, siendo la obra más oscura y refinada concebida por los californianos. Existe en "Crown of Creation" un mayor uso de la electrónica, la cual se conjuga con un tratamiento de guitarras menos crudas y más experimentales. Las letras del grupo demuestran la crisis interna y revisionista sobre una postura que exhibe grietas de inconsistencia. Por lo mismo, se percibe un intimismo surrealista y crepuscular que incluso flirtea con la ciencia ficción y una salida extraterrenal a la lucha social por ellos motivada. Una de las composiciones sobresalientes de álbum, "Lather", compuesta por Grace Slick patentiza la nueva exploración del conjunto. *"La espuma tiene hoy treinta años. Ellos le arrebataron todos sus juguetes; su madre le envió recortes de periódicos acerca de sus viejos amigos terminaron de ser niños. Allí está Harwitz Green, doblando los 33, su silla de cuero le espera en el Banco; y el sargento Dow Jones, 27 años, comandando su propio tanque de guerra. Sin embargo la espuma aún encuentra bellas cosas que hacer, yacer desnudo en la arena, dibujar retratos de montañas que lucen abolladas, y golpeando al aire con sus manos. Pero espera, tú sabes lo fértil que es la espuma, ésta produce el mejor sonido, colocando palillos de tambor en cada lado de sus nariz, resollando con la mejor lengua del barrio. Sin embargo, ya está todo acabado"*

Asimismo, temas como "Crown of Creation" aún destilan el furibundo aroma Airplane, desafiando el esclerotismo institucional y proponiendo un nuevo orden, no muy reconocible, que debería funcionar mejor que el primero. El hippismo norteamericano demostraba una ambición sistémica, abarcativa, tan fuerte como la del poder en funcionamiento y es, precisamente, la imposibilidad de subordinar ese orden a uno nuevo y propio lo que agota sobremanera la cosmovisión de este tipo de subculturas. Con diferencia a otros núcleos contraculturales que propendían a una mirada renovada desde y hacia los aspectos más coloquiales de la vida social, el hippismo creaba nuevas

sociedades buscando un mayor perfil político, pero sin tener la capacidad política de ordenar de mejor manera sus pretensiones. Los Jefferson Airplane fueron idóneos para transmitir una legítima aspiración generacional, cumplida cabalmente, pero también eran en ciertas ocasiones apresados por la desmesura indulgente del hippismo con el cual mantuvieron amplios lazos que los llevaron a la aceptación no demasiado consciente de preceptos ideológicos como el comunismo.

El último disco de Jefferson Airplane, antes de ceder absolutamente a la voracidad del cliché, fue "Volunteers", sin duda una de las últimas obras maestras del período psicodélico. Es claramente una pieza desesperada, agria, que presiente la caducidad de ese ideario de amor y paz creado en San Francisco. A los faros de la vieja Norteamérica no les costó demasiado devastar a los amables hippies de aquella ciudad, y de paso transformar a la otrora sofisticada "Frisco" en un hervidero de decadencia y drogadicción embrutecedora. "Volunteers" da cuenta de esta realidad, dolorosa desde luego, y entona una música álgida, temblorosa y épica que pretende convertirse, en definitiva, en el último manifiesto de un sueño que nunca se materializó. Por ejemplo, se halla "We Can Be Together". *"Podemos estar juntos, ah, tú y yo, deberíamos estar juntos. Todos somos unos bandidos frente a los ojos de América. Para sobrevivir robamos, estafamos, mentimos, falsificamos, escondemos y traficamos. Somos obscenos, desenfrenados, horribles, peligrosos, repugnantes, violentos y jóvenes. Sin embargo, deberíamos estar juntos, vamos, todos ustedes que vagan por el mundo: Nuestra vida es demasiado valiosa par dejarla morir, y podemos vivirla juntos"*. Además del tono responsorial del elepé, en lo musical es un disco variopinto que cita influencias entre todas las músicas populares estadounidenses, como folk, country, blues y soul, interpretados por el retumbante rock y la entereza de un grupo que daba sus últimos estertores.

Los Jefferson Airplane fueron una banda increíblemente valiosa dentro del ámbito del rock psicodélico. Frente a los experimentos etéreos y manieristas de la psicodelia de otros lares, opuso un verismo y una rudeza demostrativas de que la psicodelia musical no solamente era plausible en el barroquismo y en la sobrecarga, sino en una actitud visceral por más desnuda que ésta se ofreciese. No menos cierto es que los Airplane sufren la vil incriminación por su dogmatismo temporal, pero del mismo modo sus letras revelaron inmejorablemente la convulsión de su época y, por cierto, fueron capaces de ser puntas de lanza en la defensa a rostro descubierto de temas tan espinosos como el consumo de drogas, haciéndolo con propiedad y elegancia. Un arrojo que no cualquiera lo tendría ni entonces ni ahora.

**Me Siento Cavando un Hoyo para Morir: Country Joe & The Fish y la Vertiente más
Corrosiva de San Francisco**

"Vengan todos ustedes, hombres fuertes y grandes. El tío Sam necesita su ayuda una y otra vez, se he metido en un tremendo lío allá en el lejano Vietnam. Así que dejen a un lado sus libros y cojan un arma, vamos a pasarlo muy bien. A la una, a las dos y a las tres, ¿Para qué estamos peleando? No me preguntes, me importa un bledo y la próxima parada es en Vietnam. A las cinco, seis y siete abran las anacaradas puertas, bueno, no hay tiempo para preguntar nada, ¡Yupiii! Vamos a morir". *I Feel Like I'm Fixing To Die* -Country Joe & The Fish 1967

El músico Country Joe McDonald fue el artista más cáustico y existencialista proveniente de la avanzada de grupos de rock de San Francisco. Joe McDonalds partió como tantos en el dominio del folk contestario, trasladándose a Los Angeles y luego a San Francisco en 1965, donde se ganó la vida en sus primeros tiempos como cantante de música blues y country. Por esta época, McDonalds decide formar un grupo, originalmente de folk, conformado por el guitarrista Barry Melton, el organista y también guitarrista David Cohen y al bajista Bruce Barthol. El nombre de la banda sería extraído de unos ensayos que McDonalds leyó acerca de Mao-Tse-Tung, quien instaba a sus guerrillas a moverse con la misma agilidad de un pez en el agua. Además, se rumorea que el apodo de Country Joe lo extrajo del pseudónimo que el mismísimo Joseph Stalin tenía en sus primeras incursiones en la política rusa.

Con esto el nombre de la banda quedó en Country Joe & The Fish, pero aún no se definía cuál era la dirección musical por la que McDonalds desería transitar. "La guerra vietnamita estaba en sus momentos más álgidos y el gobernador Ronald Reagan acababa de ser elegido por una clase media asustada que quería mano dura contra los estudiantes y los hippies. Dylan se había esfumado después de su accidente en moto (1966), y el futuro del movimiento músico-político era de lo más incierto".²⁹

McDonalds colaboraba por entonces con un periódico marginal iconoclasta llamado "Rag Baby", en el cual el músico escribía artículos bastante encendidos acerca de la contingencia. Fue por medio de algunos contactos relizados desde este medi escrito, por los que Country Joe y sus psacados pudieron grabar sus primeras sesiones en estudio. En abril de 1966, se distribuye caseramente un disco sencillo del grupo incluyendo su más rotundo himno, demoledor contra la guerra de Vietnam, llamado "I Feel

like I'm Fixing to die" en estilo folk. Tres meses después, se publica un EP a través del sello Vanguard, conteniendo las canciones "Love", "Superbird" y "Section 43". Estas canciones prefirieron el sonido de la banda caracterizado por un chirriante órgano Farfisa, distorsionadas y filosas guitarras, atmósfera idónea para los mordaces textos de McDonalds. Su estilo combinaba duras aleaciones de blues, folk, ragas orientales y expansivas estructuras correspondientes con las incendiarias letras acerca de críticas sociales, apologías líricas y depresivas confesiones.

Grabado entre enero y febrero de 1967, la banda lanza "Electric Music for Mind and Body" en marzo de 1967, transformándose en uno de los más virulentos debut de la historia del rock. Citaremos tres canciones que manifiestan las corrientes de pensamiento apostadas en Country Joe & The Fish. Primero "Flyin' High", alusiva a la alienación social de un transplantado y al consumo de drogas como único modo de evadir y soportar la incompreensión de su entorno. *"Estoy atascado en una autopista de Los Angeles, con la lluvia mojando mis zapatos. Mis dedos de la manos estan congelados, y tampoco siento los de los pies; me siento un tanto desamparado. Las ruedas de los autos me tiran agua en todas partes y el señor Jones no me tendería un mano. dos gatos a bordo de una Cadillac y dice '¿por qué no saltas hombre?' Entonces vuelo alto, vuelo alto hasta el fin".*

En segundo término, "Superbird" es quizá la primera letra de rock en atacar desveladamente a la autoridad de un Presidente de la República, en este caso a Lyndon Johnson. *"Miren allá lejos en el cielo, ahora, ¿qué es lo que imploro? Es un pájaro, es un aeroplano, es un hombre demente, es mi Presidente LBJ. El vuela alto en el cielo como Superman, pero tengo un poco de kriptonita, sí lo traeré de vuelta a la tierra. Di, asómate Lyndon con tus manos hacia arriba, deja caer tus pistolas, chico, y alcanza el cielo. Te tenemos rodeado, no tienes oportunidad, te enviaré de vuelta a Texas, a trabajar a tu rancho. El puede llamar a Supermujer y a los Superperros... Lo pondremos fuera de su puesto y limpiaremos la tierra, sí, tendremos un totalmente nuevo día".* Por último "Death Sound Blues", como su nombre lo anuncia, una cruda y devastante crónica de sobre la degradación de un individuo. *"Escucho el sonido de la muerte, chica, como un eco en mi cerebro. bien, es un parte de nuestra muerte; tú sabes que las cosas nunca serán lo mismo, ah, nunca serán lo mismo. Siento ahora los negros clavos machacando dentro del ataúd de nuestro amor, como un negro y amortajado cazador, no sabes que tuv que matar a una paloma blanca como la nieve. Las arenas del tiempo siguen cayendo, hacia nuestros últimos días".*

²⁹ Jesús Ordovas: "El Rock Acido de California"

Sólo comparable con Bob Dylan, Joe McDonalds es un músico contradictorio, polivalente, inasible, con el don de confundir a sus auditores entre setimientos rayando en el entusiasmo social y, a su vez, lanzado vituperantes y desenperanzados cantos acerca del fracaso y naufragio humanos. su letra son los más tremendista escrito en las inmediaciones de San Francisco, y la música de la banda es lo idealmente agobiante, extensa, para sustentar la carga lírica de McDonalds. No obstante un nominal filiación ideológica, las temáticas del líder del conjunto demuestran una versatilidad y amplitud de análisis -transida por un mortíferra ironía- desdoblada de cualquier proselitismo anterior.

En junio de 1967, la actuación de Country Joe & The Fish en el Festival de Monterey debe ser, en lo estrictamente musical, la más abstrusa para una audiencia que estaba preparada más para el esnobismo que para la apertura estética. Para agosto de 1967, el grupo viaja a Nueva York para registrar su segundo elepé "I Feel Like I'm Fixing To Die", en honor al tema que abre el disco, con una nueva versión eléctrica en humorístico estilo vodevil. La historia señala al segundo disco de la banda como un inferior ensayo frente a su deslumbrante predecesor. Sin embargo, el álbum sigue manteniendo las virtudes de aquél, llegando más allá en cuanto a la producción y teniendo mayores matices, si bien sus melodías no fueron tan contundentes como en "Electric Music for Mind and Body".

El disco es atravesado por un clima d profunda desolación y melancolía, según el propio McDonald por la terrible expericnia de grabar en uina ciudad tan hostil como Nueva York, adversa para cualquier persona proveniente de la calurosa y dulce California. Asimismo, no se deen descartar los conflictos entre MCdonalds y el resto del grupo, que no se sentía muy cómodo bajo las voluntariosas temáticas que el compositor integraba en sus canciones. Una de las canciones más memorables de este segundo álbum es "Who Am I?", auténtico exorcismo psicológico de Joe McDonalds. *"¿Quién soy? Para estar aquí pegruntando y esperando, mientras las ruedas del destino hacen polvo mi vida. ¿Quién soy? Hubo algunas cosas que amé en un tiempo, pero los sueños se han acabado, los que pensé eran míos; y las lágrimas escondidas que una vez cayeron, ahora arden dentro de todos mis pensamientos. Años desperdiciados, años de crimen, pasiones de un corazón tan ciego. Sólo pensar en ello, incluso estando al descubierto, los sentimientos que tengo me hacen llorar dentro de los ecos de mis soledad"*.

En 1968 el grupo sufre su primer quiebre apenas superado para la grabación de un nuevo disco que refleja el desbandamiento musical del grupo. Después de esto Country Joe & The Fish será historia. "Country" Joe McDonalds volvería a la canción

activista y de paso, montaría un sello discográfico en el que grabaría innumerables iniciativas de índole étnico a lo largo del mundo. Sin ir más lejos, en 1970 viajaría a Chile con el equipo del cineasta nacional Raúl Ruiz y apoyaría a los Jaivas en sus primeras sesiones de grabación profesionales. El atrabiliario legado de Country Joe & The Fish, como parte del rock más consciente y desgarrado de su época, confirma la indómita competencia de aquella música popular para instalarse entre las cerrazones sociopolíticas y abrir un nuevo sendero de libertad pensante y seductor arte.

Himno del Sol: Grateful Dead y el Hippismo Masturbatorio

"La fría agua de la montaña, la hija de la mujerzuela comerciante. Montañas de la luna. El arco de Electra me dobla. Adelante, la carroma de los cuervos no podrá descifrar el acertijo. Adelante, la carroña del cuervo y el arco que me dobla. Hey, Tom Banjo, hey una laurel, más que un laurel que dijiste sembrar, más que un laurel quizá sembraras. Hey, el laurel, hey la ciudad en la lluvia. Hey, hey, hey, el trigo salvaje ondeándose en el viento". *Mountains of The Moon -Grateful Dead 1969*

Una de las bandas más reseñadas en las investigaciones y catálogos de rock psicodélico, cita a Grateful Dead como uno de los representantes máximos y más longevos del hippismo llevado a música, siendo quizá el grupo más ducho en cultivar un divagatorio estilo entroncado en las intimaciones más profundas de sus auditorios con las drogas. Los primeros antecedentes de los Grateful Dead se encuentran en los Warlocks, una banda de blues integrada por Jerry García y Bob Weir en guitarras, Bill Kreutzmann en batería, Phil Lesh en bajo y voz, y Ron McKernan. El quinteto tenía una formación musical disímil y sumamente rica, lo que se tradujo rápidamente en el híbrido mutable que fue la estética de Grateful Dead en su período más notable. En 1965, cuando el grupo aún se llamaba Warlocks, participaron como banda soporte de los esperpénticos Acid Tests organizados por Ken Kesey en San Francisco. "Kesey nos dijo, '¿por qué no armamos una gran fiesta y ustedes traen sus instrumentos y tocan mientras nosotros llevamos magnetófonos y material, y nos colocamos?'. Con él toso dependía de quién eras tú cuando estabas allí. Todo estaba abierto, como un tamiz, un mandala, una alfombra. tomabas LSD y de repente te encontrabas en otro plano, en miles de planos. Había que intentar probar algo nuevo, alejarse de lo viejo y lo conocido", explica Jerry García.³⁰

No siendo aún más que una pulida banda de blues, el entrar en contacto con Kesey y sus arreboladas costumbres les dio un impulso determinante en cuanto a la motivación que guiaría su desarrollo musical.

Cuando los Acid Tests concluyeron por causa de la ilegalización del LSD en los Estados Unidos, en noviembre de 1966, y la consecuente prisión para Kesey, los ahora ya Grateful Dead empezaron a frecuentar todos los festivales a la intemperie realizados de allí en más en la Bay Area, como modo de reclamo contra las conductas represivas impuestas por las autoridades. Su estilo musical, exploratorio sobre estructuras de jazz y blues, encantaba a una multitud que pasaba sus viajes en drogas con una música acorde con los efectos ascendentes y descendentes provocados por los alucinógenos. El nombre

³⁰ Jesús Ordovas: "El Rock Acido de California"

Grateful Dead, fue extraído de unas lecturas esotéricas referidas a la religión en el Antiguo Egipto. Mientras García fumaba DMT, una droga similar al opio, se asombró con las palabras "muerto agradecido", sólo por su sonoridad y no por reflexiones soterradas.

Ya en 1967, la reputación del grupo le permite conseguir un contrato de grabación con el sello Warner Brothers, con los cuales graban su primer disco -registrado completamente en directo en dos sesiones en marzo de 1967-, publicado en abril de aquel año. A diferencia de otras bandas de San Francisco que manufacturaron sendos estrenos, el primer acercamiento discográfico de Grateful Dead es una fallida y errática amalgama de blues "ácidos", pero sin la brillantez demostrada en vivo por la banda. el grupo se sintió incómodo atrapado en la concisión de una grabación de estudio, corsé lejano a la disipación emancipada con que la agupación ejecutaba en vivo. Por lo menos, en su primer disco Grateful Dead estuvo distante de recrear el mágico envolvimiento de sus bucólicos recitales.

Durante esta época, el grupo se traslada a vivir comunitariamente en una casona ubicada en la legendaria calle Haight-Ashbury, y son aquí asediados constantemente por la policía, la que pretende sorprenderlos consumiendo drogas y así detenerlos. La persecución se estigmatiza en Grateful Dead y éstos responden en una entrevista realizada por el S.F Chronicle "Los arrestos han sido hechos bajo los términos de una ley que clasifica a los fumadores de marihuana entre los criminales, asesinos y ladrones. Cualquiera que haya analizado los efectos de la yerba sabe perfectamente que física y psicológicamente es la droga menos dañina de todas las que se usan en el mundo actual, y más si se le compara con el alcohol. Sin embargo, las leyes siguen tratando a los fumadores de marihuana como asesinos".³¹

Bajo un clima de profundo estado paranoico, el conjunto resuelve grabar su segundo disco, la más ambiciosa producción firmada alguna vez por Grateful Dead. Desde febrero hasta julio de 1968, el grupo registra varias actuaciones en vivo que formarán parte del nuevo álbum. La idea subyacente se propone intercalar pasajes en vivo y directo y en estudio, no como dos segmentos separados sino dentro de las progresiones misma de una canción; una complejísima obra que desafiaba el ingenio y astucia de productores, músicos y estudios de grabación. Este frangollo psicodélico dio vida a "Anthem of the Sun", el mayor testamento discográfico de Grateful Dead. Con sólo cinco canciones, compuestas como embrolladas y extendidas suites, el grupo forma una de las obras más carismáticas del rock de los sesenta no sin algo de cripticidad, dado su

³¹ David Womack: "Aesthetics of the Grateful Dead" 1992 Flying Public Press

inusual concepción. En "Anthem of the Sun", Grateful Dead construye la visión musical más cercana a la experiencia lisérgica, pasándose por su erudito bagaje, el cual sintetiza el blues, el jazz, y el folk en un abrazo circular y vaporoso. Las temáticas del grupo, no concuerdan con el aire pendencioso e irascible de sus compañeros de armas, sino que se entronizan en pasajes surrealistas, hermosas viñetas pastoriles y místicas, incluso con un fuerte carácter mitológico.

"Las últimas hojas caen desnudas a la tierra, cuando el pasto nace. La Negra Madonna y las dos águilas cualegan contra una nube. el sol surge de un rojo sangriento y el viento aúlla entre las piedras. Todos los preciosos instrumentos son conocidos. Cuando todas las ventanas están rotas tu amor se convierte en una desdentada arpía. cuando las voces de la tormenta suenan como una multitud. La mañana invernal despunta y tú estás solo. Los ojos estás ciegos, visiones azules: Todo vidente puede; y lo conmovedor hace clamar fuerte la carne. Este es el suelo en el cual la semilla del amor se plantó. Todos los instrumentos son conocidos".

El nuevo año, 1969, encuentra al grupo en su aléctica situación con respecto a su sello. Las ventas de "Anthem of the Sound" no son particularmente buenas, y el sello les arrostra una fuerte deuda producida por los excesivos gastos de producción incurridos en sus dos primeros discos. Un nuevo álbum "Aoxomoxoa", tampoco alcanza un nivel de ventas que permita disminuir el endeudamiento con su casa discográfica. Sin embargo, es la obra más acalada y comedida del período descomunal de Grateful Dead, menos intenso y pletórico que "Anthem of the Sun", pero mejor cuidado en sus bordes de pacífica psicodelia, a medio camino entre el blues, el folk y el jazz, y algo de barroquismo, sobre suaves melodías tejidas con el sello improvisativo inmanentes al grupo. A mediados de año, se publica "Live Dead", actuación que vivo que por su formato captura inmejorablemente el despensivo estilo de Grateful Dead. Ya fuese por la necesidad de superar sus inconvenientes económicos, o por la intención de dirigir sus esfuerzos en una línea más cohesiva, el derrotero musical de Grateful Dead se afincó en la explotación, culta y elaborada, de la música típica de Norteamérica sin mayores devaneos intelectuales y dentro de un campo constumbrista. Bajo esta premisa consiguió el mayor éxito comercial y, de paso, obtuvo una favorable crítica la cual le fue renuente años atrás.

El grupo sobrevivió hasta los años noventa, más como una profesión de fe que por un aporte y evolución positivos en su música, hasta la muerte de su líder natural, el guitarrista Jerry García. Durante más de dos décadas, fueron capaces de atraer tras sí a

una apretada cohorte de viejos seguidores, sin necesidad de superar el espacio de la vida comunal por la que siempre optaron.

Las Felices Huellas: Quicksilver Messenger Service y su Psicodelia Épica

"Puedes escucharlo en la mañana, cantando la dorada canción. Lo vi siempre moviéndose en fuga, desde y hacia un sonido único. Ingresando y evacuando, girando en espirales ascendentes, nunca hacia abajo. Maravillas, maravillas que vagan, amantes, afectuosos amantes. Si lo de arriba es cierto, si la vida es profunda y lenta, el amor es vida. Es amor, es amor". The Fool -Quicksilver Messenger Service 1968

Otra banda que bien merece una detallada mención en este apartado es Quicksilver Messenger Service, uno de los conjuntos en que el uso de la guitarra eléctrica alcanzó límites extraordinarios, de la mano del exuberante guitarrista John Cipollina. Hacia 1965, el ya citado Cipollina junto al también guitarrista Gary Duncan formaron Quicksilver Messenger junto al artista de folk Dino Valenti, que ya tenía una interesante carrera del lado acústico y buscaba un proyecto más crudo en el lado del rock. La banda se completaba con Greg Elmore en batería y Dave Freiberg en bajo. Como casi todas las bandas de sector, su reputación eminentemente instrumental se forjó en los infinitos recitales en descampados y en la concurrencia a clubes como el "Avallon". Valenti, quien supuestamente compondría gran cantidad de material para su nuevo proyecto, recién en 1969 podría integrarse al grupo. Esto, ya que en 1966 fue encarcelado por consumo y tráfico de drogas.

Limitados a un cuarteto, tributario de la música de Bo Diddley, el grupo participa en un documental sobre el estilo de vida de San Francisco, en el que músicos y corrientes paseantes se exhibían sobre materias como sexo, religión, política, drogas y filosofía. La filmación se tituló "Revolution" e intentó aprehender la atmósfera libertaria de la ciudad occidental. Los Quicksilver tuvieron una participación como invitados a opinar, y también fueron filmados en plena algarabía de sus recitales en 1967. El estilo de la banda se fundaba en el colérico duelo de guitarras entre Cipollina y Duncan, quizá la dupla más explosiva de la costa oeste norteamericana.

El grupo no mostró demasiado interés en firmar un contrato de grabación, presumiendo que su moderada versión en estudio no alcanzaría la potencia arrolladora de sus presentaciones de directo, en las cuales la música -como sucedía con otras agrupaciones similares- podía disfrutarse como una orgía sonora. En agosto de 1967, Quicksilver es contratado por el sello Capitol y graba en diciembre del mismo año su elogioso primer disco homónimo. La banda supera el temor al síndrome "Grateful Dead", y entrega una elevadísima obra, auténtica teología del "Sonido San Francisco". Largas secciones improvisativas, hurañas melodías y exploratorias secuencias a cargo de la fuerza guitarrística de los cabecillas del grupo. Con una intención más templada que en

sus manifestaciones vívidas, el grupo cuaja un determinante debut en cuanto al desarrollo de la guitarra dentro del campo del rock, labor pionera que sería ampliamente aludida por la música popular de la siguiente década.

Al igual que Grateful Dead, Quicksilver grabaría su segundo disco llevando el equipamiento fonográfico hacia su hábitat más cómodo e indóneo: el escenario del teatro Fillmore de San Francisco. Durante seis actuaciones efectuadas en septiembre de 1968, el grupo seleccionó los mejores episodios y los reunió en un disco titulado "Happy Trails", uno de los más deslumbrantes ejercicios de una banda de rock actuando con la crudeza de un recital en vivo. El álbum contiene sólo cuatro canciones, divididas en dos extensas interpretaciones de veinte y pico minutos -versiones de su admirado Bo Diddley- y dos lacónicas canciones de reminiscencia country compuestas por toda la banda en pleno.

Es indudable que "Happy Trails" representó la apuesta más radical hecha por una banda de California, y de todo el orbe, atreviéndose a producir un disco sin el mínimo de producción, rescatado de la energía más primitiva de un grupo de rock. Psicodelia primigenia y gutural. Con el tiempo, aquel elepé se transformaría en uno de los retratos más apreciados y certeros de la fuerza musical de San Francisco y en un referente absoluto de superlativos solos de guitarra.

El pianista británico Nicky Hopkins se alista en la banda en 1969 y el ahora quinteto produce "Shady Groves", una dignísima vuelta a los estudios aunque opacada por la magnificencia de su anterior registro. Los Quicksilver Messenger Service fueron la banda más purista y fundamentalista del sonido de su comunal ciudad, y su destemplada propuesta fue uno de los puentes más transitados entre la década que concluía y la que se aproximaba.

El Gran Circo Metafísico: Los Marginales de la Psicodelia Norteamericana

"¿Qué es lo que hay allí que merezca la pena? ¿Quién necesita el cuerpo de paz? Pienso que me separaré; me iré a San Francisco, me compraré un peluca y dormiré en el suelo de Owsley. Pasé por el local de pelucas, bailé en el Fillmore. Estoy completamente drogado. Soy hippy y estoy viajando, y soy todo un gitano; estaré una semana, pescaré cangrejos y tomaré un bus de vuelta a casa. Soy un farsante pero perdónenme, estoy drogado. Todas las ciudades deben tener un sitio donde los hippies impostores se conozcan. Calabozos psicodélicos crecen en todas partes". Who Needs the Peace Cops? Frank Zappa & The Mothers of Invention 1967

Esparcidos como parias, dispersos a lo largo y ancho de Norteamérica, surgieron una cohorte de acólitos de la vehemencia desde las marismas del rock, sin pretender nada de la sofisticación, jovialidad o pacifismo del "flower power" estadounidense; ni sus supuestos, sus mítines, o sus sueños de edificar una sociedad más limpia y saludable compartieron aquellos viperinos especímenes de las catacumbas de la psicodelia. Nadie reparó demasiado en su existencia y trabajo en su momento; sus propuestas se atragantaron en las estrechas conciencias de públicos complacientes que no comprendieron el cincismo hiriente de quienes no creyeron en nada más allá que el legítimo poder del arte para echarlo todo abajo y sentarse a ver como despiden sonidos las ruinas.

Asimismo, mucho -todo verdaderamente- de los que en los últimos veinte años ha sido parte de la vanguardia más oscura del rock tuvo su correspondiente influencia y antecedente primero en este puñado de valientes gestores de disonancia, inarticulación y desopilante crítica. Sus excesivas alquimias mezclaron lo que parecía desdoblarse el campo del rock, pero todo fue posible para los desequilibrados y lúcidos cerebros que concibieron la música más bizarra de la década de los sesenta. Hoy es hora de la imperiosa rememoración.

La Muerte del Angel Negro: Velvet Underground y la Asfixia Nihilista

"No sé bien adónde voy, pero voy a tratar de llegar al reino, si puedo, porque hace que me sienta como un hombre. Cuando me meto un pico en la vena y les digo que las cosas ya no son iguales; cuando estoy subiendo y me siento un hijo de Jesús, y supongo que no sé, y supongo que no sé. He tomado una gran decisión, voy a intentar anular mi vida. Porque cuando la sangre empieza a fluir, cuando sube hasta el cuello de la jeringa, estoy cercado a la muerte. Ustedes no pueden ayudarme, muchachos, ni todas las chicas con su dulce conversación. Todos puede irse a dar un paseo; y supongo que no sé, y supongo que no sé". *Heroin* -The Velvet Underground 1967

Una facción no menor del rock psicodélico norteamericano gustó de recrear ominosas experiencias en música; sus "malos viajes" con drogas, convertirlos en tortuosas y agobiantes texturas sonoras, plagadas de guturales construcciones. Especialistas en la cacofonía sublimada fueron los Velvet Underground, quizá la banda más reconocida en los últimos años por su vital influencia y a quienes su propia oscuridad les negó mejores horizontes en su época. Los Velvet Underground participaron de la revolución estética más dolorosa y destructiva del rock psicodélico, comenzando con la opción por drogas mucho menos alucinógenas y expansivas, la heroína, como el LSD. Una cosmovisión basada en la claustrofobia paranoica de la heroína, consumida en la vastedad intimidatoria de una gris metrópoli como Nueva York, influía en la gelidez fúnebre que transformaría al grupo neoyorquino en puntas de lanza de las experiencias más desesperanzadas.

El compositor principal del grupo, el fáustico músico Lou Reed, antes de formar el grupo ya tenía una carrera mediocre como compositor de un pequeño sello de música surf y beat, Pickwick, en Nueva York. Reed había sido guitarrista de rock & roll durante su permanencia en la Universidad de Siracusa donde había hecho migas con el también guitarrista Sterling Morrison. Ya hastiado con su restrictivo papel de compositor de temas radiables, grababa hasta dos canciones por noche, convence a su casa discográfica de poder grabar algún material propio un poco más atrevido que lo hecho hasta entonces; corría el año de 1964.

El productor encargado del proyecto de Reed, comenzó la búsqueda de músicos idóneos para acompañar al guitarrista. Entre los convocados para el registro se hallaba John Cale, virtuoso músico galés que, con apenas 24 años, poseía un amplísimo bagaje en música docta y recién recientemente una incursión en los trabajos experimentales de los

músicos John Cage y más estable con La Monte Young y su proyecto Dream Syndicate. Cale rehuía de la música clásica, percibiéndola "insegura y demasiado rígida", limitando la labor del instrumentista a los dítamenes del director de la orquesta. Por lo mismo, se interesa en trabajos que impongan un mayor perfil improvisativo.

El galés era un eximio ejecutante de viola y piano, la que utilizó en su colaboración con el músico La Monte Young, quien había conocido la propuesta del alemán Karl Heinz Stockhausen. A diferencia de éste, que pregonaba una construcción basada en parámetros matemáticos, Mont Young predisponía al desarrollo inmanente al devenir musical. Por esto, el colectivo en que participó Cale podía mantener un acorde por más de diez horas, lo que provocaba una percepción sensorial mutable en los oyentes como explica el propio Cale. "Muchas veces venía gente presentarnos quién tocaba la flauta o la trompeta, pero en realidad no había ni flauta ni trompeta; de hecho eran alucinaciones creadas por ellos mismos tras escuchar el mismo acorde durante un montón de tiempo".³² Cale conformó la teología de Velvet Underground, su espacio creativo máximo, complementando perfectamente la convulsión depresiva de las letras de Reed, pero aún faltaba un poco para la plasmación ideal de la banda. Cale junto a Reed y un par de músicos más formaron a los Primitives, quienes grabaron unos cuantos temas y efectuaron algunos conciertos a principios de 1965, sin mucha fortuna. No obstante, la relación de Cale con Reed sentó los cimientos de una colaboración muy estrecha; al primero le fascinó el trabajo letrístico del otro, pro sobre su calidad compositiva que aún no se hallaba totalmente refrendada. Con la agregación del conocido de Lou Reed, Syterling Morrison, y la hermana de un amigo de ambos en la Universidad de Siracusa, Maureen Tucker, en batería, los Velvet Underground ya estaban definidos como materia prima.

Dos guitarras, una batería sin caja, y una viola eléctrica constituían la base del combo. El nombre, acorde con la naturaleza conchambrosa de su música, fue extraído de un novela versada acerca de una relación sadomasoquista del escritor Michael Leigh. "Queríamos que el grupo tuviera un don especial. La idea era que la habilidad lírica y musical de Lou pudiera combinarse con algunas de mis ideas musicales para crear un espectáculo donde no nos repitiéramos. Con Lou contábamos con un entendimiento básico: nos parecía más importante ser diferentes que tener un éxito fácil e inmediato. Queríamos tener una personalida propia", acota John Cale.³³ Con estes paradigma, el

³² Gerad Malanga y Víctor Bockris. "Up Tight: The Velvet Underground Story"

³³ Gerad Malanga y Víctor Bockris. "Up Tight: The Velvet Underground Story"

grupo se instala en un tugurio llamado "Café Bizarre" donde toca todas las noches moldeando su estilo que nacería de la naturaleza crispada e incoercible de Cale y Reed. Este tenía sus mayores antecedentes artísticos fuera del rock, más precisamente de la poesía de autor Delmore Schwartz, poeta de infausto destino y no menor catastrófica obra. Hacia noviembre de 1965, el grupo es contactado por el periodista Al Aronowitz -uno de los críticos más renombrados de la escena y que contó entre sus logros el reunir a Bob Dylan con los Beatles en un hotel de Nueva York en 1964- y éste les propone ser su representante, lo que en ningún caso podía ser malo para las pretensiones del conjunto. Es ahora cuando entra en el libreto el artista pop por antonomasia Andy Warhol.

Warhol fue la expresión perfecta de la sociedad de consumo expoliada en el arte. Fue parte de su exceso fatuo, la apología de la sofisticación burda y el denunciante más lúcido, y decadente, desde su arte gráfico de la enajenación social de las manufacturas culturales del siglo XX. Un artista disperso, inaprehensible, de un espíritu agónico y revelador al mismo tiempo. Un colaborador ideal para el volcanismo fraguado por Velvet Underground. La concidencia que tuvieron el uno del otro, se produjo gracias a que uno de los asistentes de Warhol, el bailarín Gerald Malanga deseaba promocionara junto a su camarada un club de música, como una de las tantas actividades culturales que desarrollaban con más o menos éxito.

Malanga fue convidado a Café Bizarre, y observó a un cuarteto de jóvenes vestidos por completo de negro, con gafas oscuras y descerrajando sus instrumentos con una furia inédita. No pasaría mucho tiempo entre la visita de Malanga y el encuentro de Warhol, entusiasmado después de verlos en uno de sus recitales, con la banda en el que decidieron trabajar juntos acoplándose a un nuevo proyecto multifacético que el albino publicista concebía a principios de 1966. El grupo abandona el desaseado local que Aronowitz les había conseguido, de paso despachan al periodista, y se instalan en la Factoría Warhol con un sitio para ensayos y en el club Dom, como nuevo lugar de conciertos. La banda experimenta irrefrenablemente; la baterista Maureen Tucker desmonta su batería limitándose al uso de una pandereta, bombo y un tambor, con el propósito de percutir de una menra tribal y monocorde sobre los matos de atonalidad y distorsión tejidos por Cale y su viola, junto a las guitarras de Reed y Morrison.

El Inevitable Plástico Explosivo y la Banana

El nuevo proyecto de Warhol, el cual combinaría proyecciones cinematográficas, danza y los Velvet Underground retumbando como trasfondo, se llamaría Plastic

Inevitable Exploding. La experiencia de este hiperkinético show, lleno de luces estrambóticas, inarticulación sonora, espamódicos bailes, y obscenos cortometrajes fue el estallido cultural más comentado en Nueva York durante 1966. Demasiado ácido, complejo y aturdiendo para audiencia que sólo comenzaba a enterarse de forma somera sobre las profundas renovaciones culturales que se estaban produciendo. El show montado por Warhol, con su naturaleza holística, era el primero en su género, eso estaba absolutamente claro. Una de las peticiones más difíciles de aceptar por parte de la agrupación, es la imposición de una vocalista la cual pretendía ser la cara amable de un símbolo terrorífico. A regañadientes, la modelo alemana Nico -una de las nuevas musas de Andy Warhol- es incluida en la banda, y Reed debe componer canciones acordes con una veta melódica más convencional. La espigada y rubia maniquí a pesar de interpretar tres temas del primer álbum del grupo, jamás será considerada como una integrante sino como el campricho impuesto por el ojo comercial de Warhol y adlétaires.

Si Nueva York apenas soportó el impacto del tinglado del plástico explosivo, la gira efectuada a California en abril de 1966 fue honestamente antológica. En el debut de Velvet Underground, la banda fue antecendida por Frank Zappa and The Mothers of Invention, quienes al ser nativos de Los Ángeles fueron intensamente aplaudidos por el público, no obstante el crudo sarcasmo de Zappa. La presentación de Reed y compañía no pudo ser peor; tuvieron que retirarse antes de tiempo bajo un rechifla extraordinaria. Sabido fue el profundo desprecio que Lou Reed tuvo por Frank Zappa y su obra, cuestión que puede remontar sus causas hacia ese recital en 1966. Con disímil actitud, los periódicos de la zona describieron la atmósfera creada por los neoyorquinos. "Sus temas fueron perversos, desesperados y de muerte. En lugar de celebrar viajes psicodélicos nos enseñaron el poder devatador, el horror y la falsa trascendencia de la adicción a la heroína... En un tiempo en que la música de los hippies estuvo atontando con las espontáneas jam-sessions, la música de Velvet era cerebral, estilizada. Mantuvieron una conmovedora tensión irónica entre la apretada estructura formal de las canciones y sus estallidos de sonidos crudos, entre su alto ingenio y su nivelado contenido, entre el fatalismo y la revelación", publicó el Los Angeles Magazine.

La crítica, con excepciones, reconocía en la banda una perspectiva antónima de todo lo que el rock norteamericano había concebido hasta entonces; más violento, demencial y oscuro que cualquier proyecto puesto en escena. La música del conjunto, amplificada al máximo y llena de simples acordes de grotesca resolución no era más

válido que la música californiana, sino sólo diferente y es en esto donde yacía el quid de aquéllos.

Mientras permanecen en Los Angeles, el grupo graba en unos estropeados estudios de Hollywood su primer disco bajo el nombre de Velvet Underground. En sólo tres días, graban once canciones constitutivas del más disonante y entrópico sonido cuajado por una banda de rock hasta la fecha. Ultramplificando las guitarras y bajos, y limitando la guitarra a un mero y primitivo artilugio de percusión monótona y primitiva. Un acto de minimalismo claro está. La viola adquiere un protagonismo morboso, rasgando sus cuerdas en un tono ominoso, insano sobre las compulsivas melodías escritas por Lou Reed. La participación de Nico fue el punto más conflictivo de las sesiones; la modelo no tenía absolutamente nada que ver con la edificaciones esquizofrénicas de la agrupación, y estorbaba el normal desarrollo de las grabaciones. Así y todo, Reed compuso tres canciones para que fuesen cantadas por la teutona, dos de ellas vampirescas baladas que en la poco flexible y fría voz de Nico sugerían menos ternura y más histeria. Aparte de "Heroin", declaración de principios de Lou Reed, luce con especial holgura "Venus in Furs", la cual versaba sobre una relación de esclavitud y sadomasoquismo. *"Botas de cueros brillantes, la chica del látigo en la oscuridad; viene con campanillas tu sirvienta no le abandone. Querida, azótale y cura su corazón. Blandos pecados de fantasías de luz callejera, rastrean los disfraces que llevará; pieles de armiño la adornan imperiosa. Severino, Severino, te espera allí. Estoy cansado, estoy aburrido; podría dormir por miles de años. Miles de sueños podrían despertarme, diferentes colores hechos de lágrimas".*

Si la música es de una estridencia irracional, las letras son un compendio de las experiencias más sórdidas y degradantes del ser humano. Por ejemplo, "I'm Waiting for the Man" ilustra la patética relación entre el ávido comprador de heroína y el periplo realizado en pos de obtener la mercancía del traficante. *"Estoy esperando a mi hombre, 26 dólares en la mano. Subo al 125 de Lexington; me siento sucio y enfermo, más muerto que vivo. Estoy esperando a mi hombre. ¡Hey chico blanco! ¿Qué haces en esta parte de la ciudad? ¡Hey chico blanco! ¿Estás persiguiendo a nuestras mujeres? ¡Oh disculpe señor! Nada más lejos de mis intenciones; sólo busco a un querido amigo mío, estoy esperando a mi hombre. Aquí llega totalmente vestido de negro; zapatos portorriqueños y un gran sombrero de paja. Nunca llega temprano siempre tarde. Lo primero que tienes que aprender es que siempre deberás esperar. Estoy esperando a mi hombre".*

Reed, en cierta concordancia con Bob Dylan, es un perverso cronista de los submundos donde convive drogadictos, depresivos, desesperados, enojados, y toda la

corte de miserias urbanas. En "All Tomorrow's Parties", cantada por Nico, se expresa un mirada no compasiva sino de lastimosa burla hacia el desposeimiento y el desamparo. *"¿Y qué traje se pondrá la pobre chica para todas las fiestas de mañana? Un vestido de segunda mano de quién sabe dónde, para todas las fiestas de mañana. ¿Y adónde irá y qué hará cuando llegue la medianoche? Se convertirá de nuevo en el payaso del domingo, y llorará detrás de la puerta".*

No estaba todo dicho en cuanto a fiascos se refiere. En mayo el itinerante montaje se posa en San Francisco, ciudad que aún no prendía como la capital mundial de la psicodelia florida, y los habitués de clubes y conciertos todavía no superaban el estado imberbe de oyentes distraídos. Allí las reacciones fueron más adversas. Durante varias actuaciones en el Fillmore East, el grupo recibió en una ocasión la visita al escenario de un miembro del público quien grito por uno de los micrófonos "esto es horrible hasta en ácido". Revistas como Rolling Stone los consideraron una copia espantosa y muy poco creativa de las bandas que ya merodeaban por Frisco. Si esto es lo que América está esperando, como manifieta uno de los managers de Warhol, nos vamos a morir de aburrimiento ya que esto no es más que una celebración de la estupidez de los cafés de sociedad de los neoyorquinos". No podía haber nada tan dispar como la música de San Francisco y la de cuatro voluptuosos de las cloacas de Nueva York. Mientras la una buscaba un expansión flácida, armoniosa, eterna de la sublimación lisérgica, la otra era insoportablemente angustiosa y frígida como un sepulcro, ahogada en la disfunción racional del ser humano.

El grupo comienza a buscar compañías discográficas que se interesen en su disco, el cual fue producido y financiado por los integrantes de la banda. Ninguna estaba dispuesta a publicar un disco tan desmedidamente pedregoso y sombrío como el de los neoyorquinos. Sólo Tom Wilson, productor del cual ya se ha hablado en capítulos anteriores, compró los derechos del álbum con el fin de comercializarlos por medio del sello MGM y su subsidiaria Verve, otrora ortodoxo sello de jazz y que desde 1966 comenzó a grabar grupos de rock. No todo estaba dicho, lamentablemente para el visionario conjunto. Como primer lanzamiento en el ámbito del rock, Beber optó por el disco debut de Frank Zappa & The Mothers of Invention, quienes tenían poseían relaciones más fluida con el circuito universitario californiano y, por ende, eran mayores las posibilidades de que vendiesen una para nada despreciable cantidad de discos. La publicación del disco es aplazada indefinidamente provocando la desolación del grupo, que inmediatamente buscó culpable de este atropello. Zappa fue el objeto de la némesis

de Lou Reed y Andy Warhol también fue criticado por su falta de apoyo a la banda, lo que era cierto. Warhol iba de un proyecto a otro sin demasiado apego a los que iba dejando en el camino; los Velvet Underground fueron puntal de una de sus interminables iniciativas. El hiperactivo cerebro de Andy Warhol se abocaba de lleno al cine, filmando películas experimentales de gusto disímil.

No pasó mucho tiempo para que se terminase la relación entre la Factoría y la agrupación, ambas sin ningún interés en mantener un vínculo que no reportaba ni mayor promoción para el conjunto, ni encajaba en los nuevos proyectos impulsados por el multifacético artista. Este finiquito involucraba la devolución de Nico a los brazos de Warhol. La última colaboración de Warhol con Velvet Underground fue la carátula del elepé que acabó de publicarse recién un año después, en abril de 1967 bajo el título de "The Velvet Underground & Nico". La histórica ilustración serigráfica de una banana, a la cual se le han otorgado una serie de connotaciones tan variadas como disparatadas, dibujada y firmada por el artista en un fondo blanco. Debido a problemas legales con el arte del disco, Verve descatalogó el álbum apenas dos meses después de publicarlo; con dos meses de intervalo lo reeditó pero el fracaso comercial no pudo ser remediado con tan desacertadas decisiones. Los críticos avalan la calidad y explotación inéditas del álbum, como lo expresa una crítica escrita por el periodista inglés Damián García Puig. "Después de oír The Velvet Underground & Nico, y no es más que una opinión personal, uno se da cuenta que ni los Beatles con su Sgt' Pepper's ni los Rolling Stones con su Their Satanic Majesties Request, aparecidos los dos más o menos en la misma época, tenían la menor idea de lo que podía ser una concepción verdaderamente progresiva, realmente ácida del rock".³⁴

Ya sin el sustento, diríase virtual, de Warhol y sus acólitos, el grupo entra nuevamente a los estudios para grabar, con la producción de Tom Wilson, su segundo disco: la incursión más destructiva y lóbrega de una banda de rock en plena efervescencia de la psicodelia barroca. Titulado "White Light/White Heat", sólo se dispusieron de cuatro días para su registro, y casi todo el material fue improvisado en el estudio. "Al principio componíamos constantemente y ensayábamos todos los días, hasta que empezamos a espaciar los ensayos y a drogarnos más a menudo, y a cansarnos los unos del rollo de los otros. Era insoportable. Lou cada día trabajaba menos y, en general, teníamos muy pocos temas compuestos. Cuando la MGM nos dijo que sólo disponíamos de tres días para grabar en el estudio, tuvimos que alargar improvisadamente los temas

³⁴ Gerad Malanga y Víctor Bockris. "Up Tight: The Velvet Underground Story"

con los amplificadores a tope de volumen y con la gente de la cabina de sonido, locos e histéricos, hartos de recoger todas nuestras malas vibraciones", comenta John Cale sobre el proceso de concepción del disco.³⁵

Radicalizando los momentos más agrios y rechinantes de de sus debut, "White Light/White Heat", es una demencial e irrespirable sublimación del caos, trabajado con absoluta libertad y sin ninguna intervención del productor que aceptó las desastradas intenciones de la agrupación. El álbum refleja las tensiones entre Reed y Cale, entablando un duelo por medio de la trastornada evolución del álbum. Como ejemplo "Sister Ray", fue una canción trabajada sobre la marcha, a la que Lou Reed le agregó las letras en el estudio -el músico tenía la capacidad de improvisar e inventar letras, e incluso cambiáreselas en el transcurso de una presentación en vivo. La canción irrumpe con diecisiete minutos de deliberado ruido indistinto entre zumbantes teclados, chirriantes guitarras y matillante *beat* de la reducida batería. "Hubo un gran esfuerzo de interpretación por parte de todos e intentamos hacer, sin que nadie protestase , todo lo que Tom Wilson creyó en ese momento. El papel del órgano en la canción es de una importancia vital; John empezó a tocar un solo hasta que quedó totalmente extenuado y el final estalló en mil carcajadas. No podía más, estaba en otra galaxia. Nosotros siempre tocábamos de una manera muy fuerte, queríamos conseguir un sonido épico, sinfónico; pero esa intensidad no le quitaba claridad al resultado final", asevera Sterling Morrison.³⁶

"Duck y Sally están dentro cocinando para los cinco deprimidos. Quién está mirando a la señorita Rayon. Quién está lamiendo la pocilga; estoy buscando la vena para inyectarme. Dije que no puedo pincharme de lado. Ah, como la Hermana Ray decía. Rosie y la señorita Rayon esperan su inyección que acab de llegar de Carolina, dice que no le gustaba el clima. Esperan a su chulo que se se sienta y les pellizca el hígado, acaba de llegar de Alabama. Quiere sabe cómo ganar un dólar, busco mi vena para inyectarme; dije que no podía pincharme de lado. Ah, como la Hermana Ray decía".³⁷

En las letras, "White Light/White Heat", una canción de estilo surf pasada por el tamiz psicótico de la banda, es una viñeta sobre los efectos de la inyección de heroína. *"La luz blanca me altera la mente ¿No sabes que va a dejarme ciego? Oh, el calor blanco me cosquillea hasta los dedos de los pies. Oh, ¡por Dios, ten piedad luz blanca! La luz blanca me va a alterar el cerebro. Oh, la luz blanca va a volverme loco. Oh, el calor blanco me cosquillea hasta los pies. Oh, al luz blanca ¡Dios mío! Oh, me encanta verla entrar*

³⁵ Jorge Arnaiz y José Luis Mendoza: "The Velvet Underground"

³⁶ Jorge Arnaiz y José Luis Mendoza: "The Velvet Underground"

como un torbellino; mira eso, mira eso. Va a matarme con tanto brillo. Es como una mujercuela caminando por la calle".

La publicación del disco, en diciembre de 1967, representa un nuevo rotundo fracaso para el grupo que incluso pierde el apoyo de su sello en cuanto a una mejor distribución de los ejemplares del álbum. Poco tiempo después John Cale es despedido del grupo por Lou Reed, amén de la insostenible competencia creativa y de egos entre ambos. Con esto, la música de Velvet Underground se transformaría absolutamente. Ya fuese para bien o para mal, el connoto perdió el carácter hiriente y experimental que poseyó mientras Cale permaneció en la banda y quien oficiaba como el principal arreglista del grupo y motor de su convulsiva música. La ignominiosa salida del bajista y violista le dio la libertad necesaria a Reed para desarrollar una música más complaciente y menos destemplada. Los dos discos siguientes de Velvet Underground, publicados ambos en 1969 aún sitúan a Reed como un excelente letrista, pero el sustento sonoro es flácido y carente del sobrecogimiento espeluznante de sus obras más reputadas. El testamento estético de Velvet Underground, su macabra constitución e ineludible extremismo quedó sellado con el intempestivo retiro de John Cale.

³⁷ Letra de "Sister Ray"

El Retorno del Monstruo Magnético: Frank Zappa y sus Madres de la Invención

"¿Cuál es la parte más repugnante de tu cuerpo? ¿Cuál es la parte más repugnante de tu cuerpo? Algunos dicen tu nariz, algunos dicen los dedos de tus pies; pero yo creo que es tu mente. Todos sus hijos son pobres y desafortunadas víctimas de sistemas más allá de su control. Una plaga sobre su ignorancia y la gris desesperación de sus horribles vidas. ¿Dónde escarbó Annie cuando fue a la ciudad? ¿Quiénes son todos esos adefesios que vienen alrededor suyo? Todos sus hijos son pobres y desafortunadas víctimas de mentiras en las que ustedes creen. Una plaga sobre su ignorancia que impide a la juventud conocer la verdad que se merece" *What's The Ugliest Part of your Body?* -Frank Zappa & The Mothers of Invention 1967

Uno de los compositores más prolíficos, escandalosos, lunáticos y extravagantes de toda la historia del rock, creador de una incansable cosmogonía de cínicas y agresivas mofas de todo el sistema que sustenta la cultura occidental; por lo menos, la descripción anterior alcanza medianamente a adjetivar la importancia seminal del músico norteamericano Frank Zappa. Su obra, tal vez la más ambiciosa jamás acometida por un músico de rock, es también un vasto y heterogéneo catálogo de los impulsos irrefrenables de un melómano impenitente. Sólo una parte de esa imponente obra -la más succulenta a juicio de quien redacta estas líneas- es la que compete a este trabajo; más precisamente las piezas publicadas durante su militancia con las Mothers of Invention.

Cómo se comprenderá en el despliegue de este capítulo, las raíces de los músicos aquí convocados desborda el campo de las influencias afroamericanas, teniendo estrecha relación con la música docta o el jazz. Zappa cabe perfectamente en el estereotipo del músico que arribó al rock después de una inspiración y permeación exhaustiva con la música docta contemporánea; su compositor bienamado fue el compositor polaco Edgar Varese, pionero en el campo de la disonancia. Zappa recuerda cómo se topó con Varese, por medio de un anuncio publicitario. "En los cincuenta leí un artículo en la revista 'Look' que hablaba del gran comerciante que era Sam Goody, tan bueno que podía vender cualquier clase de discos. Y para dar un ejemplo, la revista decía que era capaz de vender hasta un álbum llamado Ionisation, lleno de tambores batientes, y describía el álbum en términos bastante negativos. Cuando leí aquello, descubrí que era exactamente el tipo de disco que quería oír, pues tocaba la batería. Entonces, durante un par de meses

busqué el álbum, y cuando lo encontré y lo llevé a casa, era lo único que quería oír y tocar".³⁸

Desde mediados de los años cincuenta, Zappa participa activamente en proyectos de R&B en su escuela secundaria y, paralelamente, cultiva su gusto por los compositores doctos vanguardistas. Ya en 1960, la capacidad pasmosa del veinteañero Zappa se expresa en la composición de bandas sonoras para pésimas películas de corte *western*, y caseras sinfonías desarrolladas con un narrador invitado, su amigo y músico Don Van Vliet, conocido años más tarde por el nombre de Captain Beefheart. Durante el primer lustro de los años sesenta, Zappa -establecido en Los Angeles- emprende delirantes y sórdidos proyectos como la composición por encargo de bandas sonoras para películas pornográficas, lo que le valió ser detenido y acusado por "conspiración para realizar pornografía", en 1965. Por entonces, su música no excedía el campo de las orquestaciones con matices de música concreta, o sea experimentación electrónica en el campo de lo docto, con una perspectiva un poco más esperpéntica.

En 1965, Zappa se decide reciclar en el rock todo su enorme aprendizaje melómano, apasionado del doo-wop, el R&B y excentricidades como la polka. En su cerebro cabía todo lo que tuviese que ver con el sonido. Hacia esta época forma en la Universidad de California a The Motherfuckers. Con un nombre tan irreverente, su representante Herb Cohen les aconseja reducir el nombre sólo a Mothers. El sostén universitario del grupo, incluido por cinco polivalentes y virtuosos músicos, les permitió firmar un contrato con Verve y contar con Tom Wilson para la producción de su primer álbum, el cual sería nada menos que un disco doble. Wilson aconseja nuevamente cambiar el nombre de la banda, alargándolo a Mothers of Invention. Grabado en abril de 1966, "Freak Out!", apropiado nombre de colocar a un grupo de músicos verdaderamente desbocados, demuestra la extraordinaria competencia del núcleo creativo de la agrupación. Éste estaba integrado por Frank Zappa, como director musical y guitarrista; Ray Collins en primera voz y harmónica; Jim Black en batería; Roy Estrada en bajo y guitarra; Elliot Ingber en guitarra rítmica. Asimismo, en todos los discos producidos por Zappa y sus madres, aparecía una larga lista de colaboradores en bronce, percusiones, cuerdas, y vibráfonos.

En su primer disco, el monstruoso "Freak Out!", Zappa y sus secuaces se pasean por una gama infinita de estilos, partiendo en el R&B, orquestaciones, garage, y derivando hacia otros terrenos, inclusive la electrónica, utilizando primitivos osciladores en el

³⁸ Alain Dister: Frank Zappa & Mothers of Invention

esquizoide tema "The Return of Monster Magnet". Muchos consideran a "Freak Out!" el primer álbum de rock psicodélico, y sí es posible que lo sea. Por pocos meses adelanta otros fundacionales discos, y su construcción demuestra la profundidad y solidez del grupo, que parecía tener demasiado claro qué es lo que se proponía hacer con el rock. Locura desatada, elegancia y pomposidad, rudeza y virulencia, son los calificativos apropiados para el estreno de Zappa ante el ambiente del rock.

Un punto aparte es el trabajo temático de la banda. Desde este disco, Zappa arremetía con particular saña contra el sistema de vida norteamericano y sus estupideces, no con una ira paternalista y ejemplarizador, sino con un aire bufonesco. Zappa ponía por delante su entronizado sentido del humor negro, antes que una búsqueda de soluciones a los problemas de su entorno. Era descarado, pero a su vez terriblemente gracioso en sus ajusticiamientos musicales.

"Señor América, pequeño actor, tus colegios ya no enseñan. Señor América, actor secundario, las mentes que no serán completas. Señor América intentas esconder la futilidad que llevas dentro; cuando hallas la manera de mentir y todos tus trillados trruiocos, no se aticiparán a la marea de los monstruos hambrientos de papis. Ellos no irán por nada más. La gran tienda de ferretería del medio oeste, la filosofía se aleja; desde aquéllos que no tiene miedo decir lo que hay en sus mentes; (los rezagados de la gran sociedad). Los monstruos hambrientos de papis".³⁹ La excelente distribución de la obra, ya fuese por la inversión del sello o la pertenencia del grupo a las aulas académicas, posibilitaron las decentes ventas de un disco poco menos que antisocial. El grupo figuró a la cabeza de varios conciertos de la zona, destacando su calidad instrumental, pero resultando demasiado abstrudos y sarcátricos para un público un poco acostumbrado a los dobleces del discurso.

En 1967, el combo prepara un segundo elepé, con un mayor énfasis improvisativo e instrumental, uno de los pecados de Zappa fue el abuso de su virtuosismo con la guitarra, sin abandonar la fricción de sus letras. El álbum "Absolutely Free" aparece en marzo de 1967: la idea de disco provino de una comedieta musical montada por la agrupación en los primeros meses de 1967. Desde julio del año reseñado, Zappa & Mothers comienza a grabar la obra más memorable lograda por Zappa en los años sesenta, una obra conceptual -como las dos anteriores- que atacaba con delirante sarcasmo a toda la subcultura hippie y clichés como "el verano del amor", personalizando estas situaciones en el "Sgt. Pepper" de los Beatles. Sobre la banda inglesa, Zappa tenía una

³⁹ Letra de "Hungry Freaks Daddy"

particularmente ácida opinión. "Sólo saben hacer canciones grasientas de un sentimentalismo cretino". Extremadamente risible fue la parodia de la portada del célebre álbum; en vez de las estrellas de la cultura pop del siglo XX, aparecían malentes con los ojos censurados; en el lugar ocupado por los Beatles vestidos con sus trajes militares, estaban Zappa y sus Mothers ataviados con ropas de jovencitas, y simulando una invalidez en silla de ruedas; el nombre del grupo -en lugar de las flores que formaban en Beatles- los formaban reventadas y podridas calabazas.

El disco, titulado "We're Only In It for The Money", sólo pudo publicarse en febrero de 1968, ya que el equipo leguleyo de la banda británica demandó a la banda por su ofensiva mofa de una obra que ya en su época tendía a sacralizarse en demasía. Zappa erige la crítica más sangrienta y devastadora de la cultura hedonista del consumo de drogas, a las que siempre estuvo opuesto por su despersonalizante efecto en la gente. El músico expone que es la propia sociedad enferma y siniestra, que desea manipular a sus integrantes, la que ha creado esta mixtificación llamada hippismo, manteniendo a la juventud en un estado soporífero desvinculados de la realidad, anestesiados con LSD, marihuana y el artificial "rollo" psicodélico. Zappa se apropia de todos los manierismos de la música de la época, los cubre en chanza, agregándoles su inigualable y denso sentido irónico; además hay tiempo para experimentaciones electrónicas, de las cuales el grupo tenía conciencia a través de sus flirteos de la música docta contemporánea.

Excesivo, corrosivo, disparatado, son epítetos exactos para narrar los cuarenta y pico minutos cubiertos por el disco más valiente y arriesgado de su trayectoria. *"Concentración lunar sobre el campo en el valle. Concentración lunar me gustaría volver al valle con todos mis amigos, pero siendo libre; el pelo saliendo de cada uno de mis agujeros. Estilo americano, ¿cómo empezó? Miles de melenudos muertos en un parque al estilo americano. Intenta explicar la costra de una nación conducida a la locura. No llores, digamos adiós. Repentinamente, un policía asesina a un melenudo, pow, pow, pow".*⁴⁰

Zappa disecciona a la sociedad norteamericana, su frialdad, alienación y represión que influye en el absoluto naufragio de la juventud. *"¡Mamá! ¡Mamá! Alguien dijo que hicieron algunos ruidos. La policía le disparó a varios chicos y chicas; tú estarás sentada en casa y beberás toda la noche. Lucían muy extrañamente... les servirá de lección. ¿Has tenido alguna vez un minuto para mostrar una verdadera emoción mientras te aplicabas la crema húmeda y la loción facial aterciopelada? ¿Le has dicho alguna vez a tus hijos que está feliz de que puedan pensar? ¿Les has dejado ver tu bebida? ¿Te has preguntado por*

⁴⁰ Letra de "Concentration Moon"

qué tu hija lucía tan triste? Es lastimoso amar a unos padres de plástico. Tú hija fu muerta hoy en el parque. La policía la acbilló mientras estaba plácidamente tendida junto a unos melenudos que conocía. A ella también la mataron".⁴¹

La controversial publicación del álbum, le granjeó excelentes ventas, siendo el álbum mejor vendido por Zappa a lo largo de toda su carrera. Frank Zappa disolvería su grupo e iniciaría una carrera solista aún más extravagante, en momentos, que lo hecho hasta la fecha. Sus infinitos recursos, sus a veces pedante virtuosismo, lo llevaron a incursionar en todos los géneros existentes en el compendio de música contemporánea. Singularmente, Zappa jamás alcanzaría la fresca y diáfana agudeza obtenida en sus primeras muestras discográficas. En pocos años, el músico fue atrapado por los requiebros de la forma, por la excelencia en la ejecución más que por la ontología de la obra. No obstante, la causticidad de su legado primigenio fue vital para despercutir un cierto establishment musical que se apoderaba de la escena psicodélica de los sesenta. Por otra parte, su brutalidad poética fue quizá demasiado lúcida al contemplar que los orondos jóvenes que retozaban alegres en las campiñas y su solapada represión, fueron síntomas de una sociedad increíblemente erosionada. El sueño se había acabado.

⁴¹ Letra de "Mom and Dad"

La Copia de la Máscara de la Trucha: Captain Beefheart y sus Mágicos

Encantos

"Canta de tu parte a la mía, coge fácilmente los rayos; grita la verdad páficamente. Electricidad. El hombre del alto voltaje besa la noche que traerá la luz a aquéllos que necesitan esconder sus acciones en las penumbras. Ve dentro del brillo, halla la luz, y entérate que a tus amigos no les importa cómo crezcas. El cowboy de medianoche se manchó de negro y lee en la oscura carretera sin un mapa. Fue libre buscando electricidad."
Electricity- Captain Beefheart 1967.

Compañero de ruta de Frank Zappa y por deducción uno de los animales musicales más estrafalarios de la historia del rock, Don Van Vliet, cambiando su nombre original al de Captain Beefheart por sugerencia de su amigo Frank, concibió una de las música más bizarras de su época, mezcla de tormentosos blues, agresivo garage, experimentación atonal, y free jazz; esto fue la base estética que sustentó la carrera de Captain Beefheart. Compañero de enseñanza secundaria de Zappa, a mediados de los años cincuenta, Beefheart integró varias bandas de R&B en que ofició de vocalista, mientras su condiscípulo tocaba la batería. Por cierto, Beefheart participó en los proyectos orquestales y bandas sonoras que Zappa compuso para películas de bajo presupuesto.

Ya a mediados de los sesenta, y situado en Los Angeles, Beefheart consigue un contrato con el sello A&M con el fin de grabar un disco sencillo. Como tema principal, el músico escoge el viejo tema de R&B "Diddy Wah Diddy". El disco no tiene ninguna repercusión. La versión asusta a los representantes de la compañía, ya que Beefheart canta o entona las frases con gruñidos rasposos y su postura es tremendamente colérica. Se decide rescindir el contrato cuando Beefheart propone un segundo tema, ya de cuño propio, como posible sencillo. La canción se titula "Electricity" y, tanto por su desarticulada melodía y la no menos extraña letra, provoca el rechazo de la directiva de la empresa que la catalogan como "demasiado negativa".

Sin casa discográfica, el músico recalca en la casa discográfica más prosaica de la costa oeste norteamericana: Buddah Records. Este se especializaba en la publicación de bandas tipo garage de bajísimo nivel y producción, llamados despectivamente como bandas "Bubble-Gum". La necesidad tiene cara de hereje y Beefheart lo sabe, acepta la proposición de Buddah y se incorpora a sus filas a comienzos de 1967. Por aquel tiempo ya ha formado una banda con el púber guitarrista Ry Cooder, quien tendría una interesante carrera solista vinculado al country y al blues; John French en batería; Jerry Handely en bajo; y Alex St. Clair en segunda guitarra. Junto a esta formación graba su primer disco, sin contar algunas dispersas sesiones publicadas por su sello anterior años

más tarde, llamado "Safe As Milk". Grabado de forma oprobiosa, primero con un inexperto productor que destrozó el registro, y después con un segundo encargado, Richard Perry, quien salvó las cintas y pudo sacarle algún partido a la grabación.

A pesar de los obstáculos, "Safe As Milk" es uno de los debut más esperpéticos de la historia del rock, colocando a Beefheart como cabecilla de una nueva veta explorativa. Su fracturada, angulosa y perversa mixtura de country, blues y extremadamente raras armonías. No obstante, lo que sostiene al disco es la bronca y gutural voz de Beefheart, inaudita y nunca antes escuchada con tal nivel de vehemencia. El sonido del disco, turbio y precario es por defecto ideal para las rabiosas pretensiones de la obra. Las letras de Beefheart tan o más delirantes que su música, como en la nombrada "Electricity". Este, uno de los temas más emblemáticos de la carrera de Captain incluyó una perturbante sección de theremin. El álbum no corre la misma suerte comercial que las producciones de su socio del desquiciamiento Frank Zappa. Durante el resto de 1967, Beefheart permanece ensayando con su banda nuevas y más arriesgadas apuestas influidas por el atonalismo y el mayor acercamiento al free jazz. El músico comienza a ejecutar de forma absolutamente informal un saxofón de plástico, idéntico al usado por el jazzista Ornette Coleman. De estas violentas reclusiones, se publicarían un par de años más tarde un compendio de las mismas titulado "Mirror Man". Aquí aparecen largas y divagantes estructuras de blues-jazz-psicodélico-experimental, en las que destaca la canción "Safe As Milk". *"Bien mi cigarrillo murió cuando lavé mi cara cayendo algunos y entrando en un cenicero, golpéandolo en un lugar equivocado. La mujer está en la persiana mirando las arañas girando en líneas. Es inocuo como la leche, inocuo como la leche. Nunca lo escuché aplicar a tal grado el método. La figura en la que estoy ya se marchó."*

En 1968, Beeheart graba las maquetas de un nuevo disco. Mientras se encuentra de gira, el sello termina la producción de la pieza por su cuenta -agregando y colocando según su amaño- y publica en julio de 1968 "Strictly Personal". Un buen disco en su médula, pero destruido por la descuidada y ruinosa producción que quiso sonvertir la dureza rumbosa de la música de Beefheart en un pastiche psicodélico adornado con todos sus clichés en cuanto a los efectos de mesa. Este irrepentoso hecho mueve al Capitán a dejar el sello, emigrando hacia la casa discográfica que Frank Zappa ha montado con el nombre de Bizarre. Con este sello, Zappa deseaba grabar la música más demencial del mundo con absoluta libertad. "Fue la primera vez que tuve el control absoluto sobre mi trabajo. Frank me dijo que entrase en el estudio y que hiciese y

colocase exactamente lo que tenía en mente",⁴¹ explica Captain Beefheart sobre la consecución de sus álbum "Trout Mask Replica", apogeo de la progresión experimental del músico. Una de las obras más abstrusas y atrevidas del rock psicodélico, concebida como un continuo ejercicio de emancipación sonora; polirritmias, síncopas, quiebres de ritmos, improvisación infinitas.

La leyenda negra tras le álbum reclama que el disco contiene tan nivel de desfase en los tiempos por causa de que los músicos ejecutantes fueron novatos, y porque todo el material se grabado se creó en el estudio. La realidad indica todo lo contrario. Beefheart vigiló cada uno de los arreglos del disco, supervisó el desarrollo y conclusión de la pieza y sólo unos músicos de sobrada experiencia estarían capacitados de comprender la veleidosa del disco, una versión de rock del free jazz más radical. Sólo es posible apreciar la exuberancia de "Trout Mask Replica" mientras el oyente pueda acostumbrarse al "caos organizado" transversal al álbum. Sobre las bases instrumentales, Beefheart compuso las letras sobre la marcha, las cuales fueron surreliastas y disparatadas, describiendo situaciones reñidas con la cotidianidad. *"La luz de luna de Vermont los afecta a todos, incluso a Mrs. Wooten y así también la pequeña estúpida. Aún la boya viviente flotante, mostrando su pequeña pistola; acarreando su pequeña pistola. De esta forma acudiré a la exhibición de lo que la luna puede hacer; no más puentes entre jueves y viernes. Todos ausentes en la alta sociedad; espero que pierdan la cabeza al asomarse dentro de un yacaré. Alguien dejó maní en los bordillos".*⁴²

La obra maestra de Captain Beefheart, su más virulento tratado de dadaísmo aplicado al rock, fue seguido de otros interesantes discos durante la década de los setenta, hasta que a fines de aquella década dejó definitivamente la música para dedicarse a la poesía, publicando continuamente hasta hoy interesantes poemarios.

⁴¹ Alain Dister: "Fran Zappa & Mothers of Invention"

⁴² Letra de "Moonlight on Vermont"

Deslízate dentro de Casa: La Lisérgica Propuesta de 13th Floor Elevators

"Finalmente encuentras tu desvalida mente atrapada dentro de tu piel. Quieres dejarla, pero crees que no podrás regresar. Sólo sabes que debes acudir pero aún no puedes escapar; intentas e intentas, mueres y mueres. Te detienes por tus propias dudas. Reverberación, reverberación. No encuentras paz, no cesará, es una irritación mortal; te mantendrá ciego, está detrás de tu vacilación. Posee tus pensamientos, tu mente está atrapada en constante fascinación. Piensas que morirás, es sólo una mentira. ¡Es la regresiva elevación!".
Reverberation -13th Floor Elevators 1966

Hito dentro del submundo del rock alucinatorio,. Los 13th Floor Elevators, nativos de la castradora ciudad de Texas, son reivindicados no sólo en su generosidad musical sino en sus explícitas alegorías farmacológicas, como la primera banda en apropiarse el epíteto de “psicodélicos” para denominar un disco de rock. Por otra parte, ya en 1965 los Elevators propugnaban el consumo amplio e indiscriminado de sustancias alucinógenas de cualquier especie. En 1965, Roger “Rocky” Erickson es expulsado del Travis High School de Austin, Texas, por llevar el cabello del largo de sus ídolos máximos: los Rolling Stones. Rocky de dieciocho años y proveniente de una familia con antecedentes musicales, inicia su carrera musical como vocalista de la banda de garage “The Spades” con quienes compone una extravagante canción titulada “You’re gonna miss me”.

A fines del '65, Erickson ya convertido en un increíble consumidor de estupefacientes, se une al guitarrista Stacey Sutherland, al bajista Benny Thurmann, y al baterista John Ike Walton, para formar un incendiario combo llamado, extrañamente, “El elevador del piso trece”. Este nombre no era pasara nada azaroso ya que en todo el Estado de Texas no hay un solo edificio que cuente con el piso trece, cuestiones de superchería sureña. Además, -aunque este guiño es no poco más rebuscado- la letra “M” de marihuana se ubica en el lugar decimotercero dentro del abecedario. Por tanto, con aquel subversivo nombre los “colocados” muchachos liderados por Erickson cumplían su principal deseo: ser diferentes a todo lo conocido hasta entonces.

Para completar los integrantes del grupo, Rocky llama al estudiante universitario Tommy Hall, quien antaño fue un asiduo concurrente a recitales de poesía beatnicks y era también, por cierto, un denodado apologista de los escritos sobre experiencias con drogas psicodélicas de Aldous Huxley y Timothy Leary. Hall no llegó a la banda ni a cantar ni menos a tocar algún instrumento convencional, sino que trajo consigo una jarra de whiskey – “el jug”- como las del lejano oeste para percutirla. Al tocar el canto del artefacto se producía un peculiar e hipnótico gorgoteo, similar al sonido del agua hirviendo. La

reputación de los Elevators, ya en 1966, se forjó en sus poderosas presentaciones en vivo y en la abierta y deliberada defensa del consumo de ácido lisérgico que Erickson y los suyos hacían a través de los medios de comunicación. Como anécdota al respecto, en cierta ocasión el presentador norteamericano Dick Clark –en charla con los Elevators- le consultó a Rocky acerca de quién era el cabecilla del grupo. Aquél respondió “we’re all heads”, todos somos cabecillas o mejor dicho, “todos estamos puestos”.

Antes siquiera de que la ingesta de LSD se hiciese medianamente masiva, ya que recién en 1965 esta droga comenzó a circular de forma más pública, Erickson y su cohorte pregonaban el uso descuidado de marihuana, peyote y el novísimo LSD. "Siempre he buscado algo que pueda elevar mi nivel de conciencia. La gente necesita decir más acerca de los que ellos temen, porque allí yace el papel descubridor del hombre. La música hace que veas lo que tú quieras e ir un poco más allá", explicaba Rocky Erickson el porqué de su vínculo con las drogas.⁴³ Esto les grajeó la obsesiva persecución en su contra de la policía y las autoridades, quienes iniciaron una caza de brujas en pos de eliminar el uso del ácido por parte de la juventud. El soporte de letrístico estaba dado por Hall y la perspectiva musical la determina Erickson.

Los Elevators, ya preparados cosmogónicamente para emprender su carrera musical –que reflejaría los estados mentales alterados de los integrantes de la banda- se contactan con Lelan Rogers, dueño del sello International Artists. Con Lelan como productor, y con sólo tres pistas de grabación –según narra la literatura disponible sobre el particular- los Elevators dan forma a su primero y celeberrimo elepé. El que lleva un explícito encabezado: “The Psychedelic sound ot 13th Floor Elevators”.

El sonido del disco ha originado diversas reflexiones: unos afirman que la producción es inexistente, otros que fue la voluntad de Erickson y la de sus compañeros el desproveer la pieza de cualquier aderezo en la mezcla de la misma. Lo cierto es que el álbum tiene –adrede o inconscientemente- una sonoridad pantanosa, lejana y oscura; cuestión, sin duda, que resalta aún más el críptico legado de estos alucinados tejanos. La banda se sustenta en el circular sonido del “jug”, la filosa y etérea guitarra de Sutherland y el impresionante carisma vocal de Erickson. Este no tiene una voz demasiado dotada, pero suple sus carencias desagañitándose hasta lo demencial. Su tono es agudo lo que utiliza para reforzar cada uno de los surcos del “Psychedelic sound of...”.

Lo curioso de la propuesta de los Elevators, que pueden considerarse sin rubor alguno una banda psicodélica por antonomasia, es que su música fue siempre primitiva,

⁴³ Lester Bangs: "The Roots of Punk"

verista. Su concepción de los viajes con alucinógenos conllevan hacer de estas experiencias una palpable y agotadora sonoridad que evoque –con un artilugio rabioso y colérico- un estado de divagación cósmica. Indudablemente, cruda y espeluznante psicodelia, diríase mejor, lisergia paleolítica. Es necesaria una mención a las letras, las que van en íntima correlación con la musicalidad desplegada. Así es como en “Fire Engine”, Erickson tributa a la poderosa droga DMT diciendo “Déjame llevarte a la tierra del DMT”. Asimismo, en “Kingdom of Heaven” se sostiene la tesis de que el reino del cielo convive dentro de nosotros y que somos capaces de acceder a la divinidad a través de la provisión de químicos que alteren nuestra conciencia. El disco es un denodado y entusiasta manifiesto por el consumo de drogas a destajo, expresando esta esperanza divagatoria en su música. , en cuanto a la expansión volátil provocada por el desmedido consumo aquellas sustancias.

"No te desplomes si la ves; No te desplomes si estás a su lado, no te desplomes cuando estés a su lado; no te desplomes si tu voz se anuda; no te desplomes y no la desafíes; no te desplomes, dile qué sientes. No te desplome si tu voz es real. Siempre que la necesites, ella estará allí para disipar los dolores que te empañan".⁴⁴

Un nuevo disco en 1967, "Easter Everywhere", distiende a la banda de su frenético himno psicotrópico anterior, y los coloca en un disco cm,enos intenso pero más maduro en el desarrollo musical. Claro está, las referencias a las sustancias alucinógenas no escasean. Eso sí, la letras son más un poco más vedadas temetosos de los censores que cercan la agrupación desde sus comienzos; así lo demuestra "Earthquake". *"Los sonidos del temblor, los ritmos que haces están partiendo mi cabeza en dos. Magnetizado por ti. Tu amor me jala de principio a fin; jalas la tierra y las piedras, la carne y los huesos. Tus movimientos sacuden mi cabeza".*

En septiembre de 1967, Rocky Erickson es acusado por la Corte Federal de Texas de consumo y tráfico de drogas, siendo procesado y condenado a diez años de prisión. Con el fin de evitar la reclusión, los abogados del músico le recomiendan declararlo mentalmente inhabilitado, por lo que el músico debe fingir un desequilibrio mental que le permite mantenerse en libertad. Una relativa "libertad" ya que es trasladado a un sanatorio psiquiátrico, donde permanece por casi un año. Mientras tanto, el grupo en su ausencia publica el último elepé de 13th Floor Elevators, "Bull of Woods", el que carece de toda la esquizoide energía que poseyeron en sus precedentes obras. Estas son parte del

⁴⁴ Letra de "Don't Fall Down"

mejor retrato del destemplado enfoque de los militante lisérgicos, y por cierto, germen inacabable del rock más vital, oscuro e infeccioso de los años siguientes.

La Parábola de La Tierra Labrable: Red Krayola y su Tenebrosa Psicodelia

Otra banda tejana de inestimable labor musical, miembros del sello Intenational Artists, precursores de la vanguardia más enconada de nuestro tiempo -junto a varios de los aquí analizados-, Red Krayola fue y es el vehículo de la retorcida imaginería del guitarrista norteamericano Mayo Thompson, quien partió con este visionario proyecto en 1966 en la ciudad de Houston. El grupo, integrado por el susodicho Thompson en guitarra, Steve Cunningham en bajo, y Rick Barthelme en batería. La extraña existencia del conjunto los puso en sus inicios como un banda de acompañamiento en un centro comercial de Houston, sitios donde fueron vistos por el productor Lelan Rogers.

Rogers pensó que la banda no tenía ninguna intención más allá que ser un espacio de entretenimiento para el público concurrente, en ningún caso acometiendo algo serio; ya que el espectáculo que tenía enfrente no era demasiado convencional. el grupo tocaba chirriante y cacofónicas construcciones inarticuladas, en las que cualquier instrumento o artefacto era posible de percutir: silbatos, maderos, armónicas, flautas de juguete, etc. "Este grupo de chicos, tres de ellos, estaban arriba del escenario con cuatro o cinco clases de instrumentos y no tocaban una sola nota. Se dedicaban, en cambio, a hacer ruido y realmente estaba entusiasmado a la gente. Pensé que debía ser una comedia".⁴⁵

Entre aquellos informes escupitajos de sonidos, la banda comenzaba a tocar unas oscuras melodías en tonos bajos con títulos tan arrebatados como "Perverso, perverso pasto", "Radiación Transparente", o "Cuentos del rosa inoxidable". Estas canciones estaban repletas de patrones discordantes y cambiadizos, mientras las letras eran absolutamente aleatorias o insertaban alguna proclama política en el medio. Los Red Krayola tocaban con un colectivo llamado The Ugly Family, quienes mantenía el absurdo mantra sonoro al mismo tiempo que el trío comenzaba a articular una melodía reconocible. El impacto auditivo de la presentación era totalmente increíble.

⁴⁵ Lelan Rogers. Liner Notes "Epitaph for a Legend"

El líder de Red Krayola, Mayo Thompson, se refiere acerca de las motivaciones del grupo por entonces. "Partimos en un comienzo con el propósito de marcar diferencias con todo el resto. Queríamos eliminarlos a todos y tensar la lógica. Deseábamos decir, ¿existe lógica en la música pop? Y, de ser así, si se clamaba por cierta especie de lógica progresiva o un cierto desarrollo lógico, bien, veríamos dónde iba. Así que nuestra estrategia estaba totalmente al tanto del alcance de la tradición del arte y el avant-garde. Nuestra intención era aplacar al resto; odiábamos todo lo que los demás hacían, con la excepción de una par de cosas".⁴⁶

Red Krayola se posó en un espíritu extremista que intentó distanciarse de la vía de exploración convencional marcada por los grandes números de la época; Dylan, Beatles, Stones. ¿Por qué continuar haciendo lo que ya lo está hace bastante?, era la pregunta funcional al trabajo del marginal proyecto. La sensación de no pertenecer a ninguna corriente, de no reponder a ningún estímulo contextual sino a la experiencia artística per se. Lelan Rogers fue el productor de sus primer disco, el seminal elepé "Parable of Arable Land", publicado en marzo de 1967. La pieza vendió 50.000 copias, de las cuales más de la mitad fueron compradas por un pequeño racimo de seguidores reunidos en Nueva York. Al igual que el debut de Velvet Underground, o la primera producción de 13th Floor Elevators, Red Krayola en su primera entrega inaugura una nueva veta de ampliación del concepto del rock por caminos más escarpados que los de costumbre y que darán sentido a una parte no despreciable de a los laboratorios ubicados en las catacumbas actuales,.

Aplicando el mismo principio de sus actuaciones en vivo al desarrollo de un registro en estudio, el disco se estructura bajo los aleatorios y saturados "Free Form-Frekaout", esputos de ruidos sinsentido logrados por medio de la sonoridades más disparatadas. Dentro de esta entrópica amalgama, canciones de un tipo más terreno, pero relacionadas con formas más crípticas y sombrías, profusamente disonantes y empastadas en disfunciones de los instrumentos. "El primer álbum tiene una cantidad de canciones que entonces no podrían haberse llamado industriales. Pero mirándolo en retrospectiva, parecen anticiparse a un montón de cosas. Fue bellamente diferente a cualquier otra cosa de la era, lo que se llamaría una grabación pop", esclarece Thompson.⁴⁷ La desprovisión errática de elementos, la consciente chapucería inarticulada del disco, la siniestra atmósfera conseguida, parecen estar conectada con los

⁴⁶ Dennis McNally: "The American Freaks"

⁴⁷ Dennis McNally: "The American Freaks"

manierismos adoptados por gran parte de las bandas del llamado movimiento de "post-rock", en boga en el último lustro.

En lo tocante a peculiaridades, Rocky Erickson ejecuta la armónica y teclados en dos canciones del disco. La recepción del grupo fue predeciblemente fría, si ningún tipo de promoción para la banda; ni fotografías, ni anuncios. El público consideró a la banda parte de la corte de bichos raros, marginales del rock.

Con algunos ligeros cambios de formación, Red Krayola registra en 1968 "God Bless The Red Krayola And All Who Sail With It". Con un trabajo menos complejo que su predecesor y experimentando más con patrones rítmicos y la amplificación de guitarras y bajos, el segundo disco de Red Krayola se restringe al campo métrico del rock: guitarra, bajo y batería. Un álbum quizá un poco menos fascinante que su precuela, pero con un afán vanguardista de igual forma fundacional.

La banda se disuelve en su primera formación a continuación de aquel disco, pero Thompson la reformaría innumerables veces hasta nuestros días. Como muchas iniciativas del período psicodélico ignoradas por sus contemporáneos, son sus propias repercusiones en el campo artístico las que retrotraen a la memoria de pioneros como Thompson. Es desde hoy, usando la distancia temporal que nos es dada, que podemos apreciar el extraordinario valor de obras como la de Red Krayola, y continuar maravillándonos con las formas reunidas en el disperso crisol llamado rock psicodélico.

El Jardín de los Placeres Terrenales: Las Aventuras Electrónicas de United States of America y Silver Apples

"Temprano en la mañana, cuando el sol aún duerme, el padre bebe su taza de café y besa a la madre en la mejilla. Sale afuera a trabajar, no conoce a nadie pero está seguro de traer dinero a casa cada semana. La época en que él y mamá eran jóvenes; ahora aquellos días han partido. Ahora tiene el corazón destrozado; varado puntualmente. Miman a sus hijos, como personajes de una comedia, como si pudiesen regreasar a su juventud, y recordarían sus días dorados. Papá vende el espejo que estuvo colocado en la sala, mamá le habla al tiempo cerca de las fotografías en la pared, al tiempo en que ella reía en sus brazos. Son tiempos que ya desaparecieron; permanecen uno junto al otro varados en el tiempo"
Stranded in Time- The United States of America 1968

La experimentación electrónica, como construcción ontológica en la música contemporánea fecha sus inicios en los años siguientes a la segunda posguerra. Es entonces cuando músicos como Pierre Schaffer y más tarde Karl Heinz Stockhausen comienzan a trabajar con osciladores, radios y otros tipos de primitivos artilugios, con los que componen visionarias piezas de corte docto y de una impenetrabilidad importante. En los años sesenta, músicos que poseían un bagaje musicológico amplio, versados sobre la presencia de la electrónica en la música contemporánea, optaron por emigrar de los cenáculos académicos e involucrarse en el rock como trampolín para consumir sus proyectos de tintes electrónicos.

Ellos tomaron un riesgo superior: investigar y experimentar con nuevas texturas sin perder un tráfondo melódico y cohesivo imprescindibles. Estados Unidos fue el país que albergó a fines de la década las iniciativas más memorables e iniciáticas en el campo del rock electrónico. Los dos principales expositores de este subgénero fueron The United States of America y Silver Apples. Los primeros fueron creados y liderados por el músico Joseph Byrd, quien trabaja en la Universidad de Californian como etnomusicólogo ya además efectuaba un trabajo experimental. Byrd tenía un vastísimo bagaje a cuestas; frecuentó los círculos vanguardista de artistas como John Cage, La Monte Young y Terry Riley a principios de la década. Hacia 1967, Byrd forma la banda junto al violinista Gordon Marron, al baterista Craig Woodson, Ed Bogas en piano, Dorothy Monskowitz en voz y Rand Forbes en bajo. El grupo no incluyó jamás a un guitarrista, realzando su condición innovadora. Entre Byrd y Marron se encargan de los no muy sofisticados sintetizadores disponibles, los osciladores, y los moduladores de anillos. Marron expandió los

parámetros de sus instrumento -un violín eléctrico- con un divisor que podía levantarlo o bajarlo en una octava de tono, así como también una caja de eco y moduladores de anillo.

Byrd manejaba los sintetizadores, teclados y el clavecín eléctrico. "En aquellos días los sintetizadores eran impredecibles, esto era parte de su atractivo. No podías saber qué lo que sucedería. Cambiabas el volumen y tenías un sonido cualquiera. Muy excitante. A mediados de los sesenta, el sintetizador al igual que el mellotrón eran considerado como instrumentos en sus propios términos, sin implicar duplicaciones de los sonidos de algo más sin implicar . Expande la colección de sonidos y le da a la música un peligroso borde", recuerda la vocalista del conjunto Dorothy Moskowitz.⁴⁸

En febrero de 1968 la banda publica su primer y único elepé homónimo, creado bajo los epigramas conceptuales de muchas obras de la época. El responsable de todas las texturas electrónicas, el uso de aparato no convencionales para una grabación de rock hasta ese, logrando un extravagante pero absolutamente pertinente con el desarrollo del disco. La base melódica del grupo está determinada por un palpable acercamiento al sonido de Jefferon Airplane, enfatizado por la similitud vocal entre Moskowitz y Slick, aunque la primera poseía un timbre más dulce y calmo que la aguerrida cantante del conjunto de San Francisco. El álbum de USA, contiene una variado espectro de influencias, pasando por la música concreta, los sonidos indios y la música modal⁴⁹. Por ejemplo el baterista Craig Woodson consiguió un atractivo sonido para su batería, adhiriendo los micrófonos a su instrumento, especialmente a sus platillos. El resultado fue una sonoridad muy parecida a la de música concreta. También Byr aplicó los conceptos del compositor contemporáneo Charles Ives, quien simulaba el traslado de las bandas de marchas desde los lados opuestos del espectro estéreo. "Como un todo, el álbum no tiene coherencia, una visión unificada. Joe (Byrd) tenía una objetivo, sin embargo al contactar a todos los músicos que participaron, ésta se diluyó- si escuchas cada canción, es casi como un show de variedades", declara Moskowitz.⁵⁰

La obra de Byrd y sus colaboradores es un gran manifiesto sarcástico acerca de la sociedad de clase media norteamericana: sus frustraciones, hipocresía y represión. *"Ahora escucha, nena, e intenta comprender lo difícil que es estar contigo; tú fustigación*

⁴⁸ Richie Unterbegr. "Unknowns Legends of Rock & Roll

⁴⁹ La música modal, como su nombre lo dice, se basa en modos y escalas, no en notas. Cada nota en una escala es también la primera nota de un nuevo modo, la cual incorporaría todas las notas en la escala mayor original, pero sonando diferente ya que nuevo punto de partida ha sido reconfigurado en la diatancia entre las notas. En término prácticos, si la escala va de un Do menor a Do mayor, pasaría ahora de Do menor a Re mayor.

⁵⁰ Dennis McNally: "The American Freaks"

es grande. Ahora no puedo decirte cuán divertido fue lo pasado; tú me hace sentir como si tuviera 25 de nuevo. Sin embargo, no puedo abandonar a mi tiesa esposa por ti, dulzura. Tengo una casa de dos niveles con una espléndida vista; las cosas que hecemos con la pareja de junto, y todos los sábados me siento alrededor de la piscina. Si me topase contigo en algún día en la calle, espero que comprenderás si miro hacia otra parte. No es que me evengence de los sucedido entre tú y yo, pero debo considerar mi moralidad".⁵¹

Sin mayor relevancia, el disco de USA pasó como uno de los tantos proyectos musicales incubados dentro de Universidades sin más pretensión que ser disfrutada por el círculo cercano de quienes la concibieron. El valor del arrojito de USA no estriba en la sola inclusión de artefactos electrónicos en la música rock, otras bandas cumplieron con la condición y no obtuvieron resultados muy sobresalientes. Es en el maridaje, la fusión enriquecedora y aportativa, lo que coloca a USA como un experimento lúcido e influyente. Su riqueza melódica, su virtuosismo arreglista se realza con la sabia colocación de dispositivos electrónicos que son parte de un obra sólida, no un meollo esnobista tedioso.

Serenatas del Mar Turquesa: Silver Apples

Dentro de las recuperaciones contemporáneas de los subsuelos musicales de los años sesenta, una de las más aclamadas ha sido la del dúo electrónico neoyorquino Silver Apples, quienes publicaron dos álbumes entre 1968 y 1969 en el absoluto anonimato. Su pulsante, monótono aprós rítmico, incentivado por el sonido de una oscilador de fondo, ha sido consencuado con el antecedente más preclaro de estilos electrónico modernos como el "trance". Sin embargo, al igual que otras bandas del ambiente psicodélico, la intención subyacente al trabajo de Silver Apples era probar algunas mezclas descabelladas y dar cuenta de ésta en un producto fonográfico. "Deseaba saber si era posible hacer música con emoción, usando sólo osciladores, percusiones y voces", explica Simeon, el cerebro detrás de la oscura banda. El grupo eestaba formado por Simeon, quien manipulaba un artefacto consistente de nueva osciladores con seis con seis controles manuales. Este ominoso artiulugio fue construido

⁵¹ Letra de "I Won't Leave My Wooden Wife For You, Sugar

por el propio músico. El otro integrante era el baterista Dan Taylor, quien tocaba trece tambores, cinco platillos aparte de otras percusiones.

Simeon, con los pedales de su primitivo dispositivo creava el sonido de bajo. Ahora bien, el rango que permitían los pedales era mucho menor que el logrado con un bajo de tomo y lomo. Las composiciones del dúo eran acabadas entre Simeon y Tylor, por medio de la improvisación con sus dos instrumentos. "Teníamos una libertad relativa con nuestra compañía discográfica. Ellos estaban un poco confusos con respecto a lo que hacíamos, por lo que pretendían que hiciéramos un esfuerzo por estar entre los cuarenta primeros de la lista de ventas. En lugar de esto, participábamos en conciertos a la aire libre donde la gente bailaba alentada por nuestras repetitivas secuencias, las que los inducían a un trance sin es que estaban drogados".⁵²

En julio de 1968, se publica el histórico álbum homónimo de Silver Apples, grabado en los estudios del sello KAPP, en apenas 30 horas de grabación. El disco incluye los primeros pasajes de sampler, o sea extraer trozos de otra grabación y añadirlos en algún momento del transcurso de un tema. La audición de disco, fascinante en cuanto a la exploración del grupo, resulta irritante y críptico en presencia del repetitivo patrón rítmico de la banda, sin duda uno de sus mayores aportes. Un nuevo álbum, en 1969, titulado "Contact" prosigue dentro de la misma sombría y frígida veta de sus antecesor. "Mientras otros grupos cantaban sobre llevar flores en el pelo, Simeon mezclaba bizarros y espaciales electrónicos con una forma de canto que reflejaba a él y a a Taylor con sus quiebres rítmicos, lo que hoy son usados por gran parte de los disk jockeys de música electrónica".⁵²

No obstante el abstruso manejo del dúo Silver Apples, su capacidad de entroncar el tono rock con la radical experiencia electrónica, es un antecedente ineludible de todas las más atractivas vanguardias desarrolladas dentro del gélido campo de la música electrónica, desde el Kraut rock alemán de inicios de la década de los setenta -con bandas como Can, Faust y Kraftwerk-, hasta la prosecución agotada y despersonalizada de nuestros días ; labor acometida ya hace cincuenta años con mejores resultados.

⁵² Simeon en entrevista con el periodista norteamericano Robert Young

⁵² Dennis McNally: "The American Freaks"

CAPÍTULO V:

***"LA CONTRACULTURA DEL ROCK PSICODÉLICO Y SU
EXPRESIÓN EN CHILE EN EL INTERREGNO
1967-1973"***

Preludio a una Historia Truncada

Cuando quien redacta estas líneas concibió la idea de efectuar un trabajo que abordase y revisase la concepción, desarrollo y trascendencia de la música rock del llamado período “psicodélico”, como tema para un reportaje de tesis, en ningún caso avizoraba la posibilidad de vincular las relevancias sociales, culturales y estéticas del fenómeno exógeno con la situación ocurrida en Chile durante aquellos años, en torno a buscar símiles, artistas y legados sobresalientes. En un primer momento, parecía imposible escribir un capítulo sobre algo tan incipiente, tan novato e ingenuo – definitivamente algo que nunca explotó- como el derrotero de la música rock en Chile, analizándolo por medio de alguno de sus torpes y oscuros períodos. Casi nada de lo dicho responde a prejuicios sino más bien a la dolorosa constatación de una hipertrofia cultural severa amañada entre ideologismos espurios, direccionismos artísticos, la carencia de una industria cultural seria y responsable y, por sobre todo, la precariedad cognitiva rayana en lo insano de una sociedad que nunca ha superado su primitivismo oscurantista.

No obstante y en ningún caso aparece como justificación, es claro que el rock, como estética musical, como dinámica sincrética y espíritu temático, encerró siempre una fórmula indescifrable para todo aquel que viniese de afuera de las propuestas del primer mundo, ya que su estadio de creación se correlaciona con la puesta en marcha de una cultura popular entronizada en la evolución de las sociedades modernas desde mediados de siglo XIX. Sin embargo, así también la música rock era capaz de salvar las diferencias étnicas en favor de un palpito emocional único, una fuerza devastadora inmediata capaz de erigir y desmoronar muros al instante, desafiar las barreras cercenantes y renovar las carcomidas vigas de un sistema senescente. Este fue el punto que sustentó al rock como música holística y aprovechable por todos los que deseaban sumergirse en sus encantos.

Con un desfase histórico a cuestas, el hermetismo comunicante de un país alejado de todo lo que implique un paso adelante, y un reaccionismo vívido que representa el lastre más atroz de nuestra sociedad, el rock aquí siempre entró a horcajadas ya fuese denostándose como música facinerosa, descomprometida o desechable. Ni su valor estético, social o político, como un complejo tinglado moderno, fue reivindicado jamás por un público escasamente culto, un periodismo aldeano y miope, y un cenáculo artístico palidecente. La ignorancia, displicencia y bravuconería con que se habla de la música rock, de cierta forma, impulsó el trabajo aquí escrito como una

posición que coloque el debate de esta música –y de paso toda la cultura popular del siglo pasado- dentro de un contexto amplísimo en que se entrecruzan los momentos políticos, las realidades sociales, y los cambios estéticos de tan imprescindible conocer.

La accidentada historia del rock chileno en su momento inicial, despertando de la abulia cultural imperante, no es tanto una cuestión de talentos particulares como una declaración de principios de vida frente a la noche impenetrable del ahogo esclerótico. Cada uno de los artistas que hicieron música durante la coyuntura más catastrófica de nuestra historia, demostró aplomo y dignidad abriendo puertas ocluidas por la estupidez y el retraso de una nación cerrada ante la belleza.

A lo largo del proceso de consecución de este reportaje, quien redacta estas líneas conoció a músicos, y antes que todo artistas íntegros, que desde su solitario lugar emprendieron un largo e ignoto camino a través de un páramo de cerrazones, vicisitudes y chapucerías, que lejos de enlodar el trabajo de estos pioneros refuerza la condición cuasi heroica de poder florecer dentro del pantano. Y en un juicio anterior a toda calma, el esfuerzo acometido valió la pena y es de esperar que lo aquí contado ofrezca una viñeta que sirva como el retrato de un momento sociocultural único, ni despampanante ni caótico, pero correspondiente con nuestra historia

Aquí se narra la historia de un grupo de músicos que arribaron gran de méritos a un estado de contracultura y de oposición descarnada, permaneciendo en la marginalidad, entregando una propuesta cultural alternativa frente a las superestructuras ideológicas gastadas. Además, crearon una instancia de honestidad y refulgencia que convoca lo mejor de nuestra sinuosa y endeble cultura musical contemporánea. Gracias a ellos por sus vidas y sus obras.

Los Bastiones en la Niebla: La Historia de Vidrios Quebrados y Mac's

“Podemos escuchar los pasos a través del mundo, una nueva era comienza. Abre completamente tus ojos, es el giro de los tiempos. Ponte en línea, puedes comenzar a vivir. Es el siglo donde la mente es libre, no puedes negar tu propio tiempo.” *We Can Hear Steps* –Los Vidrios Quebrados 1967

Chile entraba a los años sesenta concibiendo el mastodóntico –y en no pocas ocasiones nefasto- movimiento pseudo-artístico llamado “La Nueva Ola”. Esta avanzada de artistas respondía a la generación de recambio que se había dado en los Estados Unidos entre el estallido de rock & roll a mediados de los años cincuenta y la repuesta del beat británico, y sus consiguientes efectos en Norteamérica. En el ínterin entre una y otra propuesta, ganaron terreno una caterva de melifluos y adocenados cantantes bautizados como “The Pretty Faces”. Éstos cultivaban una derivación descafeinada del rock & roll, con tópicos anodinos acerca de relaciones amorosas exentas de la agresividad de los músicos más viscerales de la génesis del rock. Artistas aburridos como Paul Anka o Neil Sedaka, aparecieron entre los cabecillas de un estilo basado en los rostros y no en la música, manipulados de manera aberrante como un producto de laboratorio obra de algunos productores. Su propósito, comercial e ideológico, buscaba anestesiar a las juventudes con una versión domesticada que neutralizase el componente contestatario del rock & roll.

En nuestro país, una astuta red de productores y hombres del espectáculo instalaron toda una industria medial y discográfica al servicio de una réplica a escala de los “Pretty Faces” criollos. A partir de 1962, los “busca talentos” nacionales se esmeraron en manufacturar muchachos y muchachas de optimista mirada y no muchas ideas, que cantaban al son de estándares melodías, canciones alusivas a asuntos tan enrevesados como las “gotitas de agua”, “las papas fritas”, o “el baile de la baldosa”. Entre 1963 y 1967, el mundo de la música popular chilena tuvo cabida en más de un 90% para el fenómeno comercial más exitoso y, a su vez, el más patético de nuestra historia. Mientras los “Pretty Faces” originales decaían irremediabilmente en popularidad y ascendencia, en Chile avanzaban cual peste bubónica fagocitando todos los espacios radiales, escritos y en vivo existentes en la época. Un óptimo sistema de producción industrial en serie que ni siquiera Henry Ford lo hubiese soñado.

El panorama era desolador para cualquier iniciativa seria dentro del rock. Hacia 1965 existían en Chile tres revistas masivas “especializadas” en música popular juvenil: “Ritmo”, “Rincón Juvenil” y “El Musiquero”. Todas dedicaban casi exclusivamente sus páginas a los relatos de las peripecias de los artistas de moda, convocar a sus embobados fanáticos, y en espacios pequeños criticar –considerando que las implicancias de un análisis musical acucioso superaban con creces la humilde potestad intelectual de los redactores de aquellos fanzines- a los artistas extranjeros que ingresaban con fuerza al vigoroso mercado nacional. Con igual vara y criterios, quienes escribían en los medios aludidos podían hablar del cantante español Raphael como de Los Beatles, añadiéndolos a la misma e indistinta canasta del “mundillo del espectáculo”.

En este contexto nacen pequeños y periféricos proyectos de rock & roll que se desintegran al poco tiempo como los “Blue Falcons” o “William Reb”, ambos nativos de Valparaíso y pioneros en la introducción del rockabilly y otros subgéneros en Chile. Por consiguiente, hacia 1966 convivían dos grupos de rock que sobresalían entre una confusa camada de aprendices fulleros de músicos tanto por su talento, capacidad instrumental y verosimilitud: **Los Vidrios Quebrados y Los Mac’s**.

Quiero Hacer Ficciones: El Beat de Los Vidrios Quebrados

Los Vidrios Quebrados se forman en 1964 en la Escuela de Derecho de la Universidad Católica de Chile, con los alumnos Héctor Sepúlveda en guitarra, Cristián Larraín en bajo y Juan Enrique Garcés en batería. *“En un principio, las guitarras y los bajos los construíamos nosotros mismos, ya que no teníamos dinero para comprar instrumentos nuevos. Hacíamos covers de los Shadows o de Little Richard y, un poco después, comenzamos a versionar a los Beatles. Tocábamos en festivales de colegio o en cualquier lugar en el que pudiésemos presentarnos”*²⁸, explica Héctor Sepúlveda, líder y principal compositor de los Vidrios Quebrados.

La banda es pivote y casi único representante del rock santiaguino, dentro de un ambiente musical estrecho en que no son muchos el público o los músicos que compartan gustos similares. Según Sepúlveda, el acercamiento a sus compañeros de grupo se produjo por empatizar en el gusto por el beat y el r&b británico. *“Ni siquiera los Beatles eran muy conocidos; cuando hallabas un tipo que compartiese tus predilecciones era algo absolutamente increíble.”*²⁹ Hacia fines de 1965, el conjunto decide que es necesario acoplar otra voz y guitarra. Contactan al también estudiante universitario de la UC Juan Mateo O’Brien. Éste rechaza inicialmente la idea pero, después de un clarificador viaje a Europa, se une a la banda en 1966. *“Recuerdo que caminaba hacia la entrada del Casa Central de la Universidad, cuando Juan Matero me llamó por atrás y me dijo ‘¿Aún estás en pie la oferta de integrarme al grupo?’ y de aquí en más comienza la parte más interesante de la corte pero intensa vida de los Vidrios Quebrados.”*³⁰

Las casas discográficas nacionales publicaban los elepés de las bandas de rock más exitosas, comercialmente hablando, en los Estados Unidos. Los Vidrios Quebrados se conseguían los discos de sus artistas preferidos ya fuese por aquel camino regular o, en no pocos casos, por intermedio de amigos que viajaban al extranjero les traían los discos en boga por aquellos lares. A través de esta vía, el conjunto conoció a los Yarbuds, los Who y a los Byrds, por ejemplo. Por cierto el viaje a Europa de O’Brien fue determinante ya que, aparte de discos, trajo vestimentas adecuadas con el aspecto que debiese tener una banda de la época. El grupo comienza a ganar cierta popularidad como la banda más respetable del minúsculo circuito de rock metropolitano, tanto porque ya

²⁸ Entrevista realizada en 16 de enero de 2002

²⁹ Ídem.

³⁰ Ídem.

tienen el dinero para comprar amplificadores y un equipamiento decente, como por su cada vez mayor destreza musical.

Participando en el Festival de la Canción de su Casa de Estudios, en su edición de 1966, el productor Emilio Rojas del sello Odeón les ofrece un contrato para grabar su primer disco de 45 pulgadas. En sólo una cuantas horas, los Vidrios Quebrados producen los temas “Friend” y She’ll Never Know I’m Blue”, los cuales rezuman la influencia de la banda norteamericana Byrds sobre la banda, con el típico sonido *jingle-jangle* de la guitarra líder y cálidas y nutridas armonizaciones vocales. Desde un principio el grupo opta por cantar todas sus canciones en inglés, como modo de diferenciarse de la escena musical vigente, con la que disienten espontáneamente. *“No lo pensábamos dos veces. Cantábamos en inglés porque creíamos que éste era el idioma del rock, por el cual nos llegaba toda la música que nos erizaba los pelos y con las que nos identificábamos absolutamente por sus temáticas. Era un deber cantar en inglés, porque no podíamos ceder a la presión comercial; obviamente era una costumbre sumamente elitista”*.⁴

Los Vidrios Quebrados gozan de una popularidad creciente, lo que a juicio de Sepúlveda se relaciona con la naturaleza elitista de la sociedad santiaguina. *“Éramos una banda de clase media alta, y esto nos permitía tocar en colegios del barrio alto como las monjas inglesas o el Villa María, ya que cumplíamos con un perfil social y, además, éramos bastante buenos. Nos invitaban también a unas veladas privadas llamadas “estrenos en sociedad”, en que las niñas de quince años se presentaban ante las amistades de la familia. Algo muy ridículo, pero que nos permitía tocar. Realmente íbamos a todas.”*⁵

Con la paga de sus constantes recitales, los Vidrios Quebrados sustentan su profesionalismo, por lo que no escasean las invitaciones a programas de televisión, como la telenovela “Juani en Sociedad” en que fueron habituales por un buen tiempo, inclusive al Festival de la Canción de Viña del Mar –proposición que rechazan. A mediados de 1967, el sello RCA por medio de una subsidiaria universitaria, los contrata para registrar el único álbum del grupo “Fictions”, con apenas tres noches disponibles para la grabación. *“Esto me frustró muchísimo. Cuando supe que los Beatles se tomaron seis meses para grabar su ‘Sgt’ Peppers’, me percaté que nuestro disco no podía funcionar tan bien como quisiera. Hubo arreglos de flautas y pianos que quedaron desafinados y me hubiese*

⁴ Entrevista con Héctor Sepúlveda

⁵ Idem.

*gustado poder enmendar los errores. Por otra parte, todos compusimos baladas por un principio democrático, y nuestro estilo podía era mucho más potente.*⁶

A pesar de las precariedades logísticas del disco, producido por el actual director de la Oficina Nacional de Emergencia, Alberto Maturana, “Fictions” es una obra histórica dentro de la música rock nacional. Es el primer álbum en ser íntegramente compuesto e interpretado por una banda; su estilo musical es eminentemente beat, con una amalgama entre la vertiente británica *beatlesca*, con algunas referencias a los Kinks, y el tono folk-rock de los Byrds estadounidenses. La interpretación es versátil, demuestra la calidad del grupo no obstante las deficiencias en la gestión de álbum, y los encumbra en el solitario lugar de una verdadera banda de rock. Todos los integrantes de la agrupación asumen la tarea de componer. El manejo temático es finísimo, dado el rico manejo literario de Sepúlveda, el cual alude a la problemática de la juventud enfrentada a la oscuridad de una sociedad que no les permite liberarse de sus tapujos y pequeñeces.

Más aún, la contraportada inserta breves sentencias de fe de todos los integrantes del grupo, en las cuales se revela el compromiso renovador de su propuesta como agrupación, apostando a nuevos horizontes que desmorone el grisáceo entorno que los oprime. *“Sí, yo sé que estás muy agobiado por eso, todo el mundo da vuelta la cabeza para mirarte, cada vez que pasas por su lado. Ellos te envidian ya que tú no eres un ‘hombre masa’ como todos. No te preocupes, amigo mío, sé valiente y deja crecer tu cabello. Junto a Cristo, conoce a lo largo de la historia otras cabelleras famosas: Miguel Ángel, Beethoven, Dalí y Einstein. Ahora míralo desde el otro punto de vista, de quienes llevan el pelo corto, y hallarás que son ellos los que hacen la guerra y caen en la cárcel”.*⁷

Dentro de una desvinculada sociedad no muy permisiva con las costumbres de una juventud más desenfadada, los Vidrios Quebrados sufrieron la agresividad de mucha gente que no soportaba ver las melenas largas de los integrantes del grupo. *“En dos ocasiones trataron de lincharme junto con mi novia. En una gira al sur, en Puerto Varas, los pobladores nos tiraban agua y la policía nos protegió. Toda esta alienación del contexto en que vivíamos, alimentaba nuestra música y nos conectaba aún más con las vivencias similares de los músicos anglosajones. Sentíamos el valor del rock como un medio de expresión salvador, fundamental. Su energía nos penetraba con fuerza y sabíamos que era el único modo de desafiar a una sociedad tan retrasada”.*⁸

⁶ Idem.

⁷ Letra de la canción Like Jesus Wore His Own (Cómo Jesús Usó el Suyo) del elepé “Fictions”

⁸ Entrevista con Héctor Sepúlveda

Cómo se señalase al comienzo del capítulo, el periodismo especializado chileno de la época, si es que lo hubiese, no descollaba por su preparación y altura de miras. En el mejor de los casos, discriminaba según sus entroncados prejuicios o servía de ministro de fe de quienes tenían la batuta del éxito comercial del momento. Uno de los factores que incidió en la lenta y tibia aparición de un movimiento de música popular sólido y definido, fue la inexistencia de un periodismo de nivel a lo menos aceptable que contextualizase el desarrollo de tendencias y propuestas subterráneas, dictase ciertos cánones estéticos básicos a la audiencia, y acometiese con entusiasmo la evolución de un movimiento propio y cada vez más ambicioso.

Los intereses comerciales cooptaron la libertad del periodismo de la época y, además, su nivel de involucramiento con el amplísimo marco cultural existente fue paupérrimo. Por lo mismo, el papel fundamental en la difusión, apoyo y promoción de auténticas bandas de rock, lo cumplían los llamados disc jockeys, quienes realizaron en Chile una labor similar a la de sus homólogos anglosajones. Entre ellos destacaron Luis “Chino” Urquidí y principalmente Robinson Retamales, quien tenía un programa radial en la emisora Balmaceda, donde difundía rock chileno y extranjero, dando a conocer las corrientes y músicos más notorios de la escena del rock de los años sesenta. En una oportunidad, Retamales dedicó una edición completa de su programa a los Vidrios Quebrados, teniendo éstos la oportunidad de mostrar su trabajo masivamente por medio de la radiotelefonía.

La relación de los Vidrios Quebrados con el consumo de drogas, particularmente con la marihuana, comenzó en 1967. Al término de un recital en el teatro que hoy alberga al cine arte Normandie, el grupo fue convidado a ingerir marihuana por unos conocidos. Los miembros de la banda tenían nociones acerca de la sustancia y su consumo generó gran expectación entre ellos. *“Nos sobrevino un ataque de risa, ya que la experiencia nos hizo sentir muy hilarantes. Cuando empezamos a consumir asiduamente marihuana lo hacíamos sólo por divertimento. Ahora bien, con el paso del tiempo la marihuana nos sirvió para anchar nuestra visión de las cosas, complejizándola; esto tuvo una repercusión clara en cierta introspección de las letras de ‘Fictions’... Las drogas nos ayudan a experimentar nuevas sensaciones que influyen en la materialización artística, mostrando matices diferentes a lo que uno podría hacer habitualmente”*.⁹

El álbum “Fictions”, no obstante su limitado tiraje y la pequeña casa discográfica que lo promocionaba, vendió una buena cantidad de discos y estuvo en los anaqueles de

⁹ Ídem

diversos puntos de venta del rubro. Ya a fines de 1967, Héctor Sepúlveda flirtea fuertemente con el blues blanco inglés de artistas como John Mayall y su egregio elepé con Eric Clapton, estilo que cala hondo en el guitarrista que ya no se sentía cómodo en los Vidrios Quebrados. *“Sentía que ya habíamos quemado una etapa. Fueron dos años muy intensos de un trabajo del cual ya comenzaba a aburrirme; deseaba tocar algo diferente”*, arguye Sepúlveda. De común acuerdo, el grupo se disuelve en febrero de 1968, no sólo por el agotamiento y las inquietudes distintas que los sobrevuelan, sino porque los padres de los compañeros de Sepúlveda exigieron una definición en cuanto a la prosecución de los suspendidos estudios universitarios.

Exceptuando a Sepúlveda, quien tomó sus pertenencias y viajó a Europa, dónde deambuló por Francia e Italia como músico callejero y de locales nocturnos, recalando finalmente en Inglaterra, lugar en que grabó un disco instrumental de corte experimental para el sello Decca, y trabajó posteriormente en la disquera Tin Holldier, en la que trabajo como músico sesionista. En 1971, regresó a Chile montando un proyecto llamado “Sun” de corta vida y no demasiada aceptación s pena de ser un proyecto de corte absolutamente rock que, además, presentaba a un vocalista norteamericano que cantaba, desde luego, en inglés.

Acerca de este momento, desde 1970 en adelante, en que la escena musical chilena transitó desde la aceptación ortodoxa de las propuestas estéticas extranjeras hacia una simbiosis entre elementos de carácter latinoamericanos, como objetivo idiosincrásico, y las normas tonales y rítmicas del rock tradicional, Sepúlveda opinó. *“Respetó mucho el estilo de músicos como los Jaivas, a quienes conozco y sé que su opción por hacer música más vinculada con lo latinoamericano se debía también a un defecto: si no podían tocar con destreza la música de afuera debían hacer algo que supliese la calidad por la fuerza, algo más monótono y ritualístico. En mi caso, siempre me incliné por el rock puro tal cual es; en aquella época deploraba el cantar en castellano y el sumar sonidos autóctonos”*.¹⁰ Con incierta regularidad, Sepúlveda sigue hasta hoy relacionado con la música rock, incursionando en diversos proyectos solistas que van desde el heavy metal haya el blues rock de la escuela de Cream.

¹⁰ Entrevista a Héctor Sepúlveda

Damas y Caballeros El Hombre Caleidoscópico: Los Mac's y la alternativa barroca

“Anne Marie sabe acerca del verdadero amor y este amor es lo que ella me ha dado. Penas, partidas, felicidad; viene, corre. Porque es su manera de ser. Construimos castillo en el cielo. Vivimos allí como vecinos del sol. Miramos hacia abajo a la gente que ama e intenta creer, como ellos corren. ¿Quién puede decir: Tengo la Razón? ¿Quién pretende saber la verdad? Sólo la gente que dice: Quieres. Aquí está la respuesta: Sí, quiero”. Anne Marie –Los Mac's 1967

Formados por los hermanos David y Carlos Mac-Iver, nativos de Santiago pero criados en el puerto de Valparaíso, Los Mac's fueron la banda más longeva y bragada entre los grupos de rock nacionales surgidos en la década de los sesenta. Hacia aquellos años, los hermanos Mac-Iver escuchaban la brillante primera generación de músicos de rock & roll y de rockabilly, un rítmico estilo que amalgamaba algo de jazz, rythm & blues, country y rock & roll.

Entre los músicos que más impulsaron a los Mac-Iver en formar su propio conjunto, estuvieron Gene Vincent, Buddy Holly, Elvis Presley, y Eddie Cochrane, por ejemplo. En 1962, y aún trabajando en el puerto, Carlos y David comienzan a presentarse en eventos teatrales misceláneos, que consideraban baile, humor, música y hasta gimnasia. *“Tocábamos con guitarras acústicas versiones de los Everly Brothers y la recepción era bastante buena. Por aquel tiempo, conocimos a otros dos hermanos de apellido Varas con los que completamos el grupo: nos bautizamos como Mavericks, que era una suerte de anagrama de nuestro apellido. Aquí comenzamos a utilizar instrumentos eléctricos; algunos los comprábamos y otros los construíamos ya que poseíamos cierta inclinación hacia la carpintería y la electrónica. Por ejemplo, nos conseguíamos los cabezales de los amplificadores y los bafles los comprábamos, así funcionábamos”.*¹¹

La banda se afiató tocando en fiesta de colegios y salones de baile, cuando un disk jockey de la zona les propone grabar un disco sencillo en Santiago. El grupo se había ganado cierta reputación ya que, para los cánones de la época, eran bastante profesionales y como el propio Mac-Iver comenta “tocábamos bien y teníamos buena pinta, algo muy importante en el rock”. En su viaje a la capital, a los estudios RCA, su

productor de turno les dice que deben cambiar a su baterista para poder grabar el ansiado debut discográfico, por lo que –respetando las lealtades de camaradería- regresan al puerto pero ya con el prurito de un posible registro.

Afortunadamente, un conflicto interno en que el baterista se apropió del nombre del grupo, provocó la salida de los hermanos Varas y de paso les expeditó el camino a los Mac-Iver para grabar su primer disco sencillo, en que versionaron una canción en tono rock & roll, cuyo original pertenecía a un desconocido músico norteamericano llamado Marty Wilde. La canción del reverso estaba escrita por David Mac-Iver, quien se encargaba de traducir las letras al castellano y hacer los arreglos de las versiones. Para este registro, agregaron a dos nuevos músicos al grupo, en batería y segunda guitarra. *“Nos tocaron bastante en las radios, primero el cover y ya cuando el disco se gastaba colocaron mi tema y anduvo igualmente bien. Fue tan buena la reacción comercial, que el productor nos pidió poco tiempo después que grabásemos un segundo sencillo, en que metimos una versión de los Shadows y otro tema mío. La cosa funcionó de buena manera”*.¹²

Los Mac's operaban, con bemoles, dentro del circuito de presentaciones de la Nueva Ola y fue en este período cuando la banda modela su formación más célebre con la que realizarían ya álbumes de rock moderno y no más reciclajes de la música de la década de los cincuenta. La causa más importante para este cambio de actitud estuvo en la música; los hermanos Mac-Iver escucharon a los Beatles y a los Rolling Stones, sonidos que influyeron inmediatamente en el perfil que endosarían a su carrera artística. *“Los que hicieron los Beatles aún suena moderno. Su estilo, las influencias que rescataban, cómo construían sus melodías todo fue absolutamente impresionante”*.¹³ Hacia 1966, el grupo toma residencia en Santiago ya que es necesario mantener un contacto estrecho con la red de contratos y recitales más suculentos. Entonces se torna imprescindible contar con músicos que puedan responder a las exigencias de viajes y a una agenda llena de compromisos artísticos. David Mac-Iver había trabado amistad con el baterista Erick Franklin y con el guitarrista Willy Morales, quienes hacia 1966 acompañaban a la banda de la Nueva Ola Alan y Sus Bates. *“Los vi en vivo y me di cuenta que eran excelentes músicos. Erick (Franklin) nada, juega pool y baila bien, tenía todas las condiciones rítmicas necesarias para ser un gran baterista. En tanto, Willy*

¹¹ Entrevista con David Mac-Iver realizada el dos de febrero de 2002

¹² Entrevista a David Mac-Iver

¹³ Idem.

tocaba piano, guitarra y además componía y cantaba muy bien. Estaban perdiendo el tiempo en ese grupo y les propuse que se unieran a Los Mac's".¹⁴

Con flamante formación, los Mac's olvidan el ya anacrónico rockabilly y comienzan a trabajar sobre la base de la nueva música que les llega ya fuese por el mercado tradicional o por los encargos que les hacían a los marinos que arribaban a Valparaíso, quienes también les traían instrumentos de punta a los cuales ni siquiera en Santiago se podía acceder. Asimismo, los uniformes con lentejuelas fueron desusados por informales combinaciones de pantalón y camisa semejantes a las empleadas por los Rolling Stones. Sin duda fue una intención inédita la adoptada por el conjunto y reflejaba su deseo de fusionarse estrechamente al espíritu creativo y desafiante que manifestaba la música de los nuevos grupos de rock ingleses y norteamericanos desde 1964 en adelante. Con renovados impulsos la banda publica en noviembre de 1966 el disco "Mac's Go'-Go'/22", el cual casi íntegramente incluye versiones de temas de los Rolling Stones u otros números prominentes de la época. Así también, Mac-Iver y Morales, nueva dupla compositiva del grupo, insertan un par de canciones originales que ya exudan un trabajo melódico más emparentado con el rythm & blues inglés y algo del sonido de las bandas tipo garage norteamericanas.

Comenzando 1967, el año más intenso en la carrera de los Mac's, el grupo se siente partícipe de la contracultura holística que se da por medio de la música popular, pero que entrelaza múltiples expresiones artísticas como soporte ontológico del eclecticismo psicodélico. *"No sólo escuchábamos rock, sino que investigábamos en otras músicas como el jazz modal o el free-jazz, así como en la música docta. Yo escuchaba Bach, sobre todo sus Conciertos Brandenbúrgueses que son maravillosos. Estaba empapado del nuevo paradigma cultural que implica la psicodelia artística, involucraba una intensa voracidad cultural, donde uno debía consumir libros, cine y música como un complejo conjunto que nos permitía avizorar un nuevo estado sociocultural. A esto le llamábamos la experiencia psicodélica. Bueno, es claro que también estaban las drogas como la marihuana, la que fumábamos asiduamente por entonces".¹⁴*

Indudablemente, los Mac's son los músicos más informados sobre los vertiginosos sucesos mundiales del momento y su correlativa eclosión estética. Junto a Robinson Retamales, quien los mantiene al tanto de las últimas novedades del *underground* psicodélico, comparten una afición por la música del instante que los acerca a otras

¹⁴ Idem

¹⁴ Entrevista a David Mac-Iver

bandas chilenas consanguíneas como los Beat 4, y los Vidrios Quebrados, de éstos especialmente con Juan Mateo O'Brien. Con los Vidrios Quebrados comparten, por cierto, un espíritu de competencia ya que se conocen en 1967 durante un Festival efectuado en la zona de Pocuro, en Santiago. Están al corriente de ser las únicas bandas serias del circuito y eso los lleva a reivindicar su superioridad sobre sus compañeros de ruta hasta la actualidad. El próximo disco del grupo, fechado a mediados de 1967, se titula "G.G Session By The Mac's", conteniendo nuevamente versiones de pulsantes canciones en boga y unos cuantos temas compuestos por el grupo, que denotan la clara influencia beatle en su repertorio y estilo. A continuación la banda dará un salto cualitativo inédito y exclusivo para una banda de rock nacional de los años sesenta: la grabación de su tercer elepé "Kaleidoscope Men", uno de los álbumes musicales más ambiciosos –y costosos– logrados a lo largo de los primeros años del rock nacional.

La arriesgada inversión puesta en "Kaleidoscope Men", se debió gracias al apoyo irrestricto de Héctor Serrano, quien asumió la dirección del sello RCA Víctor en su filial chilena. Serrano gustaba de la propuesta del grupo y asistía con regularidad a sus presentaciones en vivo. Los Mac's deseaban registrar un elepé en que ellos tuvieran el control total sobre la línea estilística de la obra, y pudiesen colocar exclusivamente canciones de la banda. *"El director nos ayudó en todo lo que pedimos. El sello hizo una inversión tremenda comprándonos instrumentos y amplificadores de última generación: guitarras modelos Fender Stratocaster para Willy y una Gibson Stereo para mí, las cuales eran usadas por los músicos más importantes de la escena. Creo que estas prebendas se nos dieron por la fortuna comercial que arrastrábamos y nuestra larga trayectoria. Fue el cenit de la carrera de Los Mac's".*¹⁵

La idea que rondaba en las cabezas de los músicos tenía que ver con una estructura conceptual, imbuida deliberadamente en el "Sgt. Peppers" de los Beatles, un disco de cabecera durante el proceso de concepción de "Kaleidoscope Men". El álbum comenzó a grabarse dentro del segundo semestre de 1967, alargándose por tres meses el registro de la obra más célebre de Los Mac's. El disco, cabe señalar, involucraba un reto no tanto al equipamiento técnico disponible para grabaciones musicales de la época sino a la creatividad tanto de músicos, productores e ingenieros asistentes, en cuanto a

¹⁵ David Mac-Iver

comprender y traducir correctamente las orientaciones musicales perseguidas por la banda.¹⁶

Nada menos que media Orquesta Filarmónica de Santiago participó en la grabación de varios temas del disco, los cuales poseían arreglos muy similares a algunas canciones incluidas en el legendario disco del conjunto británico. La sección de cuerdas fue dirigida por Carlos González, músico colaborador de los artistas de la Nueva Ola pero apto para apreciar las proposiciones de los entusiasmados Mac's. *"Hubo algunos temas que tuve que remozar completamente, sobre todo un par que había compuesto Willy que rayaban en el plagio inconsciente. A pesar de los cambios, de todas formas el parecido es enorme y, hay que decirlo, nosotros no pretendíamos lo contrario. Incluso yo deseé hacer algo más conceptual de lo que acabó siendo el álbum. Tampoco lo pensamos dos veces sobre cantar gran parte del disco en inglés, no por elitismo sino porque sentíamos que esa era la mejor forma de contestar a la pregunta cultural que implicaba el rock psicodélico"*¹⁷

Nuevamente el ingeniero Luis Torrejón, del mismo modo que con los Vidrios Quebrados, coordinó los pormenores técnicos de la grabación, los cuales no obstante ser atractivos y no poco fascinantes provocaron un gran agobio en músicos y técnicos. Una de las situaciones más duras se vivió cuando la banda optó por insertar inversiones de cintas con pasajes de guitarras. Para lograr esto en una mesa de apenas de dos entradas, se debía pasar la canción entera al revés y se calculaban los compases hasta donde comenzase el solo de guitarra y de aquí invertir la secuencia de acordes correspondientes. *"La base de guitarra, bajo y batería se hacía en directo. Después venían los doblajes de los instrumentos. No teníamos audífonos, y la base grabada era emitida por un gran parlante que enseguida entraba por los micrófonos dejando un sonido que no podía eliminarse"*.¹⁸

La plasmación definitiva del disco demostró el esmero y acuciosidad con que fue trabajado el disco, la respuesta criolla al rock inglés psicodélico. Dentro del variopinto

¹⁶ Hacia 1967, el equipamiento técnico de grabaciones disponible en Chile no difería demasiado del existente en Inglaterra por tiempo antes de la edición de "Sgt. Peppers" de los Beatles, primer álbum registrado por medio de una consola de ocho canales. Desde luego, existía una mayor carestía de amplificadores y micrófonos y las mesas por las cuales se grababa en aquel tiempo en Chile, variaban entre los dos y cuatro canales. Por lo mismo, la diferencia cualitativa entre la calidad sonora entre un disco de rock manufacturado en Chile y otro de producción anglosajona, refiere—aparte de las consideraciones musicales— a la menos sensibilidad y versatilidad de los bisoños productores e ingenieros de sonido de la época. En muchos casos, la falta de conocimiento y apertura de los productores perjudicaba el resultado final de una obra que quebraba los romos esquemas de los asistentes de la grabación.

¹⁷ David Mac-Iver

¹⁸ David Mac-Iver

espectro del álbum, aparecen canciones en el tono de “Strawberry Fields Forever”, como “A Través del Cristal” o “Nada Dulce Niña”; pequeñas muestras pop con arreglos barrocos recordatorios de Johann Sebastian Bach, como el instrumental “El Evangelio de la Gente Sola” o “Anne Marie”. Otras canciones como “Dear Friend Bob”, compuesta entre Willy Morales y Juan Mateo O’Brien y “El Amor Después de los Veinte Años”, utilizaban trucos de producción como las citadas cintas invertidas y voces distorsionadas. Descontando unas cuantas inconsistentes e insípidas canciones, “Kaleidoscope Men” es un disco avanzado y fundacional en la legitimación del rock como género artístico merecedor de preocupación y pretensión por parte de un artista nacional. Su valor reside no en la creatividad de un nuevo espacio sonoro, sino en la contestación digna, profesional y sincrónica de músicos coetáneos a un género que estaba revolucionando el ámbito cultural y que, fuese en un plan de mera emulación copista, entroncaba una disposición abierta, culta y explorativa.

El álbum, publicado con no muy altas esperanzas por el sello a fines de 1967, no tuvo ventas tan destacables como los anteriores discos de los Mac’s, pero tuvo de igual forma un éxito radial, el extraño tema –considerando la temática predominante en el resto del elepé- “La Muerte de Mi Hermano”, de índole más folklórica y compuesta por el cantor popular Payo Grondona sobre textos del locutor radial Orlando Walter Muñoz. La inclusión de la canción fue idea de David Mac-Iver, quien vio en vivo a Grondona cantando “La Muerte de Mi Hermano”, y le impresionó la fuerza del texto y su problemática latinoamericana. La letra versa sobre el desembarco de tropas norteamericanas en República Dominicana, como apoyo a la dictadura gobernante en aquel país, y la masacre cometida contra indefensos pobladores dominicanos. *“Me impactó la letra y su conciencia social, sentí que debíamos hacer una versión del tema y los demás miembros del grupo no pusieron ningún obstáculo a la propuesta”*, explica David Mac-Iver.

Con nuevos y más modernos arreglos, además de la interpolación de sonidos de marchas militares y ráfagas de metrallera, “La Muerte de Mi Hermano” se convierte en el primer hito en la preocupación de un músico de rock nacional en por problemáticas inherentes a la coyuntura sociopolítica y cultural de Latinoamérica. *“Ayer mataron a mi hermano, lo mataron ¡¿y qué?! No sabía escribir, no sabía leer, hasta ayer. Abrió la tierra, tuvo su cruz, regó la rosa, lo mataste tú. Ayer mataron a mi hermano, lo mataron ayer; no supo reír, no supo comer, hasta ayer. Mascando el chicle, ayer y hoy también, levantan la*

mano contra usted, contra él. Mi hermano dijo 'Buenos Días'; la bazuca dijo 'Good Night. Good Night'."¹⁹

En los últimos años Willy Morales ha denostado la canción de Payo Grondona, considerándola sin medias tintas pésima *"Payo Grondona era un Don Nadie, no sabía escribir ni componer. Y un día Walter, un buen amigo de David, nos presentó a Grondona con La Muerte de Mi Hermano, una canción horrible."*²⁰. La aclaración de David Mac-Iver, con no poca perplejidad, no se hizo esperar. *"En ningún momento Willy me dijo que la canción era mala; se propuso su inclusión y nadie discutió la opción. Me sorprende negativamente que Willy diga eso hoy, treinta años después, cuando en su instante estuvimos de acuerdo en cuanto al potencial de 'La Muerte de Mi Hermano', y de esto nació el deseo de grabarla"*. aclaró el guitarrista y fundador de los Mac's.

Posterior a la edición de "Kaleidoscope Men", el grupo recibe una oferta de la filial de la RCA italiana para viajar a este país y hacer carrera dentro de la escena musical europea. Prometedor en el papel, pero muy difícil de lograr en la realidad. De todos modos, el grupo se embarcó en un arduo viaje siendo aún muy populares en Chile, con el fin de hallar nuevas fórmulas que revitalizasen el trabajo de los Mac's. Sin grabar música nuevamente, el grupo se dedicó a recorrer la península itálica haciendo incontables recitales que curtieron de experiencia a su música, sin excluir el roce que implicaba tener casi al alcance de la mano los principales artistas de rock de la vanguardia del viejo mundo. *"Si nos hubiésemos quedado en Chile, quizá nuestra música se habría desarrollado más cercanamente a sonidos latinoamericanos ya que la época que se aproximaba así lo indicaba. De todos modos, alternaríamos elementos del rock en boga que ya pasaba de lo psicodélico hacia instancias más intelectuales y densas, afines con el entrante sonido progresivo"*, afirmó David Mac-Iver.

Más allá de la trascendencia pionera y honestidad de proyectos como los Mac's y Vidrios Quebrados, hacia 1967 existían otros modestos y chapuceros intentos de rock, como los Beat 4 quienes guardan la mención de ser el primer grupo de rock nacional en cantar en español; su mérito no desborda la condición parlante de su música. Así también, convivieron otras bandas –o remedos de esto- como los Jockers o los Larks. Los cuales no tuvieron mayor importancia que usar las melenas largas y aportillar sin demasiado talento e inteligencia las cuerdas de una guitarra.

¹⁹ "La Muerte de Mi Hermano"

²⁰ Willy Morales en entrevista con el periodista y músico Gonzalo Planet

Con California como Trasfondo: Aguaturbia y su Blues Ácido

Ya cuando las primeras bandas consistentes de rock como los Vidrios Quebrados y los Mac's expiraron, por lo menos en su concreción chilena, aparecieron en la menguada pero no poco milagrosa escena nacional una banda de rock que funcionó no como transición estética o puente entre décadas, sino como un giro estilístico dentro de la misma situación emulativa de las iniciativas precedentes. En 1968, el guitarrista Carlos Corales y su pareja, la cantante brasileña de jazz Climene Solis Puleghini, rebautizada como Denise, formaron en Santiago el grupo de rock chileno más difundido, tanto en Chile como fuera de sus fronteras, de la década de los sesenta: Aguaturbia. *“Yo venía del blues, era la música que más me gustaba y por medio de ella llegué al rock & roll de los cincuenta que también fue mi favorito. Durante los sesenta toqué como guitarrista de sesión con muchos artistas de la Nueva Ola y también estuve en una banda propia, llamada Gina y los Tickets, en que hacíamos música más cercana al beat británico. Con esta experiencia sobre los hombros, un día me decidí en formar una banda de rock de verdad”*.²¹

El resto del conjunto lo completaban el baterista Willy Cavada y el bajista Ricardo Briones. Desde un principio, la idea de Aguaturbia se ligaba estrechamente al blues y sobre esta base improvisar bastante y tocar más fuerte. Según Corales, se obtenía con esto una sonoridad diferente más que una música completamente nueva. *“No se inventó nada nuevo; la guitarra tenía los mismos trastes y la escala era idéntica a la que usaba el blues. Lo diferente fue la sonoridad que se dio por el momento, como ocurre en diferentes épocas, ya fuese tocando más fuerte o aprovechando defectos de la guitarra que antes no se permitían como lo hizo Jimi Hendrix”*.²² Los Aguaturbia tienen sentido en cuanto a base instrumental, quizá la más virtuosa por entonces, más que en una definición musical que los emparentase con otros desarrollos estéticos dirigentes en Europa o Estados Unidos. Sobre el punto de referencia temático del grupo, Corales concede que su banda nace como una absoluta imitación de un fenómeno externo que está de moda, como pudo haberlo estado otro en ese instante, con el cual se comparte la posibilidad de hacer música pero sin aunar principios artísticos cohesionados y sólidos.

El primer álbum de Aguaturbia, publicado en agosto de 1969, es amparado por el productor de artistas de la Nueva Ola Camilo Fernández, quien es tentado por las

²¹ Entrevista con Carlos Corales realizada el 6 de enero de 2002

²² Ídem.

posibilidades comerciales de su inversión. “Sabíamos que para grabar un disco en un país con pocas oportunidades fonográficas para las bandas de rock, debíamos presentar un producto atractivo desde el punto de vista comercial. Por esto nos sacamos la fotografía desnudos que fue la portada del disco”.²³ Fernández, quien no fue un productor muy comprometido con el desarrollo del movimiento rockero chileno, financió el disco homónimo del grupo que fue grabado en apenas tres sesiones y en directo, supeditándose a las limitaciones del estudio que contaba con los tradicionales cuatro canales de registro. El propio Corales asumió el papel de productor en vista de su experiencia como músico de acompañamiento de artistas tan masivos como la plañidera bolerista Palmenia Pizarro. Antes de esto, Corales trabajó por unos cuantos meses en Nueva York, con el fin de juntar dinero y así adquirir un mejor equipamiento técnico para afrontar la nueva parta de su carrera musical. Como era fácil suponer, el guitarrista asistió a diversos recitales en que vio en vivo A Jeff Beck Group, Jimi Hendrix con su proyecto Band Of Gypsies y a los ingleses Ten Years After

La obra incluye una gran parte de versiones de canciones como “Somebody To Love” de Jefferson Airplane, “Heartbreaker” de Grandfunk Railroad y “Rollin’ And Tumblin” de Muddy Waters. El sonido del disco es homogéneo, potente y de extensas interpretaciones basadas en tópicos del blues, y bien concebido con respecto a la calidad de los ejecutantes. Sin embargo, pareciese en momentos que el valor de la pieza surge de la calidad instrumentista más que de un acercamiento visceral, con convicción, de lo que se planea acometer. La mujer del guitarrista, Denise se transforma en la vocalista e intenta dotar su voz con la fiereza de cantantes femeninas como Grace Slick o Janis Joplin, consiguiéndolo hasta cierto punto solamente amén de la desmedida euforia con que enfrenta la interpretación. Como bien decía Carlos Corales, la carátula del elepé provocó la mayor conmoción de un grupo de rock en la opinión pública; los integrantes del conjunto aparecían sentados completamente desnudos, lo que les ganó un titular y primera plana en el diario “La Segunda”. Una buena estrategia comercial como ésta rindió sus frutos, ya que el disco se vendió bastante bien, la agrupación fue invitada a programas de televisión tan modosos como Sábado Gigante y hasta un rol como *hippies* les fue otorgado en una telenovela de la época.

Con una buena cantidad de seguidores detrás, el circuito de recitales de la banda no difiere del de grupos como Vidrios Quebrados o Mac’s: fiestas, festivales de colegio y cualquier lugar en que fuese posible instalar un amplificador y conectarle una guitarra. Sin

²³ Idem

embargo, hacia 1970 el público que degustaba del rock era ya un poco mayor y algunos conciertos se efectuaban en teatros arrendados de la capital, como el Caupolicán, especialmente los días domingo a mediodía. *“En nuestras actuaciones, a poco andar, la sala se llenaba de humo que claramente era de marihuana que los asistentes empezaban a fumar. Era muy gracioso. Nosotros no consumíamos drogas simplemente porque no las necesitábamos; nos preocupaba sólo la música. Cuando los músicos consumen drogas lo hacen por dos motivos; primero para tocar, sin saber si lo que estás interpretando es realmente interesante o es una porquería. En segundo lugar, para evadirte cuando estás harto de todo”*.²⁴

El conjunto mantuvo una relación distante del consumo de drogas, ni siquiera para efectos inspirativos, porque su perfil de actuaciones requería de una disciplina y concentración rotundas. Conociendo la auténtica posición de la banda en lo concerniente a las drogas y su uso dentro de un espacio de creación artística, resultaba paradójico que el impacto mediático del grupo se basase en la errónea percepción de que eran un grupo de desfachatados per se que, muy presumiblemente, consumían alucinógenos como posesos cuando en realidad ni siquiera había un discurso contestatario o de lo que fuese muy definido.

Ya en 1970, Aguaturbia publica su segundo y último álbum, con el simple nombre de “Volumen Dos”. Nuevamente la portada del disco causa un revuelo aún mayor al de su precuela: citando la obra del pintor español surrealista Salvador Dalí “El Cristo de San Juan De La Cruz”, Denise Corales aparece crucificada junto a los rostros de los miembros del grupo que se ubican en el borde inferior de la funda. Las enconadas reacciones de la feligresía más pudibunda de nuestra sociedad se precipitaron como lava sobre el grupo que vivió su instante más duro, si bien obtuvieron un respaldo comercial para nada desdeñable y una colocación en el ojo público difícilmente deleble. En este disco existen mayores composiciones originales, pero las letras son de una calidad un tanto pobre con metaforizaciones mediocres. En la canción “Evol”, por ejemplo, Denise deletrea la palabra que da nombre a la canción, amor al revés, a lo largo de aquella.

Ya a fines de 1970, el grupo decide emigrar hacia los Estados Unidos considerando las mejores perspectivas económicas de un viaje de este tipo, no obstante su singladura estuvo lejos de exhibir un desarrollo estético estimulante. En Norteamérica, Aguaturbia se radicó tres años donde vivieron de la música tocando lo que se les pidiera para la ocasión. Antes del inicio de esta empresa, son invitados al caótico y sobrevalorado

²⁴ Carlos Corales

festival de rock de “Piedra Roja”, una versión bastarda del “Woodstock” norteamericano, en el cual ni siquiera pueden subirse al escenario ya que los Jaivas continúan tocando por más de dos horas sin ser posible pedirles su retiro.

En los últimos meses de 1973, la banda vuelve a Chile para disolverse al poco tiempo definitivamente. Los Corales abordarían en los años siguientes diversos proyectos musicales, ninguno con la repercusión alcanzada por Aguaturbia, los que serían publicados en Inglaterra a comienzos de la década de los noventa como artistas de avanzada dentro del catálogo del rock psicodélico sudamericano como grupo con carácter de culto, algo que puede responder a una práctica exotista –como la ávida lectura del escritor Francisco Coloane en Europa-, siendo un argumento de cierta popularidad de todos modos. Para muchos, Carlos Corales es conocido también por su extensa trayectoria como músico de acompañamiento en diversas orquestas participantes de festivales o programas televisivos.

Cerrando este capítulo, una mención importante mención honrosa les cupo a la banda “Kissing Spell”, formada por estudiantes del Instituto de Psicología Aplicada de Santiago, teniendo como compositor principal al guitarrista Carlos Fernández. Durante 1970 publicaron su único álbum bajo su anglófono nombre, a pesar de que el título de la obra estaba en castellano, “Los Pájaros”. El disco ofrece una fina interpretación criolla de la música venida de la costa oeste norteamericana, con bandas como Jefferson Airplane o Quicksilver Messenger Service como puntos de apoyo de un sonido crudo y expansivo. Su elepé representa uno de los discos más soterrados empero valiosos de aquel primer momento del rock nacional como contracultura psicodélica. La agrupación cambiaría su nombre al de “Embrujo”, apelativo bajo el que publicarían un segundo disco en 1971 cantado íntegramente en castellano, con algunas reminiscencias folklóricas y de rock esta vez británico. El resultado, en esta oportunidad, no es del todo consistente careciendo de la claridad de objetivos para la música del conjunto.

Esta primera etapa en el asentamiento del rock en Chile, y adopción de los manierismos de la contracultura psicodélica, se caracteriza por la falta de una red fonográfica, periodística y radial que fomenta exhaustivamente la germinación de grupos de rock con un carácter eminentemente artístico. Sólo el esfuerzo personal y aislado de músicos y algunos benefactores particulares, logran estimular el desarrollo, siempre incipiente y a contrapelo de poquísimas agrupaciones que, no obstante la precariedad de su contexto, obtienen una sorprendente calidad y vitalidad en sus grabaciones. Las causas de esta competencia estilística reside en la seriedad, ambición, y convicción

demostrada por las bandas gestoras –y únicas en el profundo sentido cultural que implica concebir un proyecto musical- de esta iniciativa connatural: Vidrios Quebrados y Mac's. La globalizante perspectiva sociocultural que apoya su trabajo, les permite sobresalir en primer término dentro de un opaco ambiente y, como corolario, desmarcarse de músicos similares que no obtienen el sustento temático y musical que les dio vida a estas seminales agrupaciones.

Cierto es que no existen visos de un rock idiosincrásico, que exhiba algunos elementos que de una manera u otra se refieran a aspectos inmanentes a la evolución latinoamericana, salvo la fundacional publicación de “La Muerte de Mi Hermano” en el disco “Kaleidoscope Men” de Los Mac's. Esta ausencia de caminos “propios” deriva del impacto superlativo de la música rock en los músicos nacionales y de que, para éstos, el rock es un lenguaje subyacente a la generación que lo produce y consume, a modo de una identificación absoluta de la compleja problemática contracultural. El rock es un alfabeto global en que, en un primer estadio, las peculiaridades estéticas son soslayadas en beneficio de una emoción y pulso superiores que determinan el ingreso de un joven en cualquier sector del orbe a las huestes de la música popular, expresando aspiraciones que son inherentes a la situación conflictuada que enfrenta a toda la juventud de la época.

Un caso diferente sucede con bandas como “Aguaturbia”; no se percibe un discurso que pudiendo ser similar a las propuestas anglosajonas, demostraría la filiación y el esfuerzo escritural por comprender al rock como algo inédito, una expresión cultural rica que da cuenta de nuevos fenómenos dentro de una sociedad convulsa. Aquí es más importante el mero aspecto instrumental, la despersonalización estética, y el exclusivo gusto por emular algo que pudiese reportar dividendos. Es preciso aclarar, que la ausencia de un discurso coherente no se vincula con un rechazo, por ejemplo al consumo de drogas sino a la inexistencia de un valor ético propio, de una cosmovisión lúcida que permita colocarse en un contexto interpretándolo desde un sitio definible.

La crítica acerca del rock, su estética, función social y pretensión política y valórica, son analizadas de peculiar forma en un artículo de la revista “El Musiquero”, publicado en su edición del cinco de julio de 1967, resume la posición que sostiene un importante, y casi absoluto, sector del periodismo –y por medio de éste de una parte de la sociedad chilena no menor:

“¿Podría decirse que la etapa comenzó con los Beatles? Sería difícil asegurarlo, pero seguramente, su influencia ha sido decisiva. Posteriormente siguieron muchos imitadores. Todos con una serie de características físicas poco gratas para adultos

normales y para personas de criterio. A todo esto se sumaba la vida de éstos artistas, que conmovía al mundo entero: drogas, posiciones de sexo poco claras, borracheras, orgías, y un sinnúmero de acontecimientos, más propios de la crónica roja que de la artística, configuraban un panorama francamente desolador. Para colmo, algunos de estos 'intérpretes' gustaban, no se sabía si por sus actuaciones artísticas o por sus escándalos, pero conseguía adeptos en todo el mundo y la juventud se inclinaba peligrosamente a su favor. ¿Cuánto tiempo transcurrió antes que estos monstruos dominaran el mundo musical?... Su influencia en la juventud es nefasta. La gente joven no puede pensar verdades. Sufre influencias y se deja poseer por personalidades más fuertes, sin meditar. La propaganda ayuda a ese cuadro monstruoso, y así, hemos llegado a lo actual: un mundo de figuras de la música popular, donde lo importante no es cómo cantar, sino cómo escandalizar".

Segunda Parte:

El Rock Psicodélico en Chile en el Período 1970-1973: El Desarrollo del “Andesground”

“Vamos andando mi amigo, el sol nos está levantando. Vamos andando mi amigo, la tierra está esperando; vamos a sembrar el trigo, ese que nos dará el pan. Cuánto tiempo sin sol, cuánto tiempo sin trigo. Siento en el cuerpo mi amigo, huellas que dejan los años, siento que pronto te irás, solo a vagar por los campos. Ya no veré más el trigo, ya no veré más el sol, soy de la tierra y ya vuelvo, a su vientre bienhechor”. *Vamos Andando mi Amigo* –Congreso 1971

Dejamos los años sesenta con la impresión de una época oscura, en que el rock no tuvo un invernadero de maduración, con una industria cultural díscola y un periodismo especializado abortado antes de nacer. Increíblemente, los grupos de rock que surgieron –a pesar y en contra de un entorno hostil- entonces como propuestas serias y continuas, al menos en temática no así en producción fonográfica, sorprendieron por su sustracción de la esterilidad circundante y promovieron estilos copistas es cierto, pero profundamente sensibles al lenguaje holístico del rock. Sin demasiada audiencia preparada, sin radioemisoras comprometidas y sin un circuito de recitales en vivo sólido y cuasi-profesional, no fue poco meritorio hacer rock en condiciones tan adversas.

Desde 1970 en adelante el panorama cambia. La insuflación de propuestas de subculturas extranjeras que allí ya acababan pero que recién comenzarían en nuestro país, como el *Hippismo*, entran y penetran las carnes de la camada de recambio del rock nacional. Aquélla construye su estética desde el individuo en armonía con su entorno, con un fundamento humanista, y a partir de la intimación personal propone formas de vida comunitarias, nuevas, para el cambio de las costumbres de la sociedad. Si las bandas de los años sesenta poseyeron una perspectiva culturalmente omnívora, las de los setenta adquieren un fuerte componente político, que los lleva a intervenir en sus formas de vida como complemento a la labor artística. El rock es parte de un vehículo de cambios sociales radicales, pero que no parte desde las estructuras ideológico-partidistas, sino de la asunción individual de la pertenencia a un nuevo orden, en que la tolerancia, la contemplación y la comunión con las manifestaciones más diversas del hombre, constituyendo la material vital de la música.

No obstante la radicalización de las consecuencias de la música rock, como cuestión orgánica, aquella música debe enfrentar las totalitarias construcciones ideológicas que se enfrentan en el período político más destructivo de nuestra historia republicana. Una vez más, el rock fue despreciado y tachado como una actividad descomprometida con los cambios sociales, contrarrevolucionarios en suma, por los sectores más extremos de la izquierda gobernante en la Unidad Popular. Y sus grandes promotores culturales “Quilapayún” e “Inti Illimani”, germen mayor de la Nueva Canción chilena, estilo musical albergado con furia en la voluntad de reclamar los cambios sociales rápidamente, vinculados con el erigimiento una discriminación hacia todas las formas culturales que no predicasen posturas tan engeguencias. Por otra parte, el conservadurismo derechista denostaba las costumbres “degeneradas” de jóvenes dañados para los valores de la juventud, instituida como brazo armado de fascistas y comunistas. El rock creció en atención y popularidad, por lo que su enfrentamiento con los *establishments* culturales de la época lo desgastó, pero no hasta el punto de deslegitimarlo como una opción artística intermedia, inexpresable por medio de voluntades ideológicamente romas.

En lo estético, los grupos buscan como alquimistas modernos una aleación perfecta entre las corrientes contemporáneas con las cuales han crecido y una música, recién descubierta, que alude borrosamente a raíces autóctonas. Todas las bandas del momento, casi siempre de forma intuitiva, incluyen instrumentos de orden andino como el charango, la quena y la zampoña, en no pocos casos aprendidos a pulso, todo con el propósito –ambicioso e indefinible- de alcanzar una música inédita, un sonido propio, basado en el eclecticismo étnico.

La diferencia entre los rockeros de los sesenta y los de pocos años después, no estriba en su mayor o menor apego a una identidad cultural sino simplemente a la convivencia en momentos históricos que, no obstante ser contiguos, implicaron cambios vertiginosos. Si los músicos de la década anterior concebían el rock como un lenguaje holístico sustentado en marcos estéticos entregados de antemano, en los setenta, se cree en ese lenguaje global pero aportando una visión etnocéntrica, alusiva a un aprendizaje localista diferente.

¿Qué influyó en esta nueva comprensión de la música? Una mayor autoconciencia de contracultura destinada a ocupar un sitio dentro de la sociedad, cual revisionistas culturales. La certidumbre de una música folklórica si no nacional al menos sudamericana, que les muestra timbres, colores, instrumentaciones, melodías disímiles con los

eclecticismos escuchados por medio de los vinilos que provenían de las tierras anglosajonas. Esta conciencia, no exenta de un esnobismo cultural en ocasiones, llega a las temáticas y a la verbalización misma del rock: se hace necesario cantar en castellano con la complejidad añadida de un lenguaje que rítmicamente cuesta acoplarlo a la rima del castellano. Las temáticas rondan el ecologismo derivado de los catecismos *hippies*, el que predica la evolución humana a través de una interacción fluida y espontánea con el entorno natural, la profunda admiración vitalista de los sucesos más nimios de la cotidianidad. Indudablemente, este remanso fue plausible considerando la desafiliación de la voracidad cegante del contexto sociopolítico vigente.

El desarrollo del rock chileno en aquellos tres años álgidos trazó una intención exploratoria tremendamente atractiva, logrando una música errática pero en gran parte honesta, y con remarcables momentos de brillo timbrístico. Este interregno incluye parte no menor de las obras de música rock más importantes que haya dado jamás Chile, considerando tanto el engarce folklórico-contemporáneo, y la calidad lírica y musical de las piezas.

A lo largo de las páginas siguientes, por medio de la reconstitución histórica de los propios involucrados, revisaremos el período más activo y cumbre de la versión chilena, “con empanadas y vino tinto” de una contracultura psicodélica.

Pregón Para Iluminarse: Los Jaivas y el Indigenismo Radical

“Hace mucho tiempo que yo vivo preguntándome para qué la tierra es tan redonda y una sola no más. Si vivimos todos separados, para qué son el cielo y el mar; para qué es el sol que nos alumbra si no nos queremos ni mirar. Tantas penas que nos van llevando a todos al final, cuántas noches, cada noche de ternura tendremos que dar. Para qué vivir tan separados, si la tierra nos quiere juntar, si este mundo es uno y para todos, todos juntos vamos a vivir” *Todos Juntos* –Los Jaivas 1972

Muy posiblemente la banda más popular de la historia del rock chileno, junto a los Prisioneros, además de ser uno de los proyectos más exitosos en cuanto a audiencia, venta de discos y respeto musical, los Jaivas representan un cuento fabuloso plagado de fantasías y méritos incombustibles. La historia del grupo tiene demasiado ingredientes, uno más auténticos que otros, y por ende se ha hecho desafortunadamente mitológica. En Chile, como se sabrá, lo mitológico se transforma en algo sacro e intocable, envejeciendo lentamente con el polvo del tedio y la inercia. Los Jaivas fueron parte fundamental, para bien o para mal, del desarrollo del rock chileno en la época aquí analizada y por tanto la revisión de sus primeros años resulta imprescindible para desentrañar las principales relevancias del fenómeno psicodélico nacional.

Los inicios de la banda se remontan a mediados de los años sesenta, con su homófona agrupación High-Bass en Viña Del Mar. Los High-Bass en absoluto nacieron como una banda de rock, sino como un conjunto animador de fiestas en las que tocaban cumbias, boleros, mambos y todo lo que entrase en el concepto de músicaailable, como lo narra el bajista fundador y aún miembro de la agrupación, Mario Mutis. *“La idea de ser un grupo que animaba fiestas nació con la organización de un evento que un chico de la Universidad Federico Santa María, amigo de Claudio (Parra), organizó para recolectar fondos para un viaje de estudios, o algo así, y nos presentó espontáneamente como los High-Bass. Como grupo, eso sí, llevábamos unos cuantos meses ensayando o más bien improvisando canciones populares que se nos venían a la cabeza. Todo partió de una situación muy estrafalaria que había provocado Gabriel (Parra)”*.²⁵ El estrafalario suceso referido, tiene que ver con una fiesta de celebración del liceo de Viña Del Mar. En la ocasión Gabriel Parra, baterista fallecido de la banda, fue encomendado para llevar un número musical a la velada; Parra tuvo la disparatada idea de subir a cuanto músico

quisiera al escenario, por lo que seis guitarristas, más bateristas, bajistas y sus hermanos Claudio y Eduardo en acordeón y piano respectivamente. Todo fue obviamente una desastrosa cacofonía, pero que impulsó a los futuros Jaivas a formar un grupo no de rock, pero sí que interpretase material del cancionero popular.

Hacia 1966, los High-Bass estaban formados por Gabriel Parra en batería, Eduardo Parra en piano, Eduardo Alquinta en guitarra y Claudio Parra en acordeón. El repertorio del grupo se sustentaba en la ya aludida mezcla de boleros, cumbias y otras música tropicales y sudamericanas, vestidos con un uniforme compuesto de chaquetas azules y pantalones grises, con el agregado de una inclinación del conjunto por improvisar canciones a medio camino, engarzándolas abruptamente una con la otra sin importar los ritmos o tiempos de cada una. *“Nos gustaba sorprender al público con cambios inesperados, lo que al comienzo los desconcertaba pero terminaban por disfrutar el espectáculo. Alargábamos los temas, modificábamos los tiempos y le dábamos una atmósfera un poco más alocada al típico estándar de un conjunto animador de fiestas”*.²⁶ La popularidad del grupo aumenta con fuerza en gran parte del litoral central como una de las mejores orquestas de *pouporris*, ya fuese por su versatilidad como por la forma de afrontar sus presentaciones.

Tanto Mutis como Claudio Parra, en su conversación con el investigador Héctor Escárdate, señalan que el trajín de tocar constantemente en diversos lugares a lo largo de los balnearios, los hizo extraviar su entusiasmo y agudeza de los primeros tiempos. *“Sobre todo a Gabriel se le comenzaron a ocurrir delirantes ideas sobre organizar unas improvisaciones con títulos rarísimos sobre paseos a las galaxias, que no eran más que agarrar por ejemplo una tuba o una trompeta, suspender la actuación, y comenzar a tocar un jazz de Nueva Orleans así como si nada. A la gente le costaba un poco prender con esto, pero ya existía un respeto que estábamos utilizando a concho”*.²⁷

A pesar de los complejos shows que montaban los High-Bass, su música no excedía el canon de una orquesta que amenizaba fiestas o reuniones, y este cansancio y cerrazón motivaron la salida de Eduardo Alquinta, quien deseaba viajar por Sudamérica en busca nuevos conocimientos y alternativas musicales. La dimisión duele y el grupo se tambalea sin claridad con respecto a qué hacer, considerando que otros jóvenes de su edad ya participaban activamente haciendo rock con un compromiso estilístico mayor que el de ellos. Hacia 1969, Alquinta regresa donde sus antiguos camaradas con una

²⁵ Entrevista con Mario Mutis realizada el 5 de marzo de 2002

²⁶ Ídem

fisonomía absolutamente cambiada: con pelo largo, barba y ropas de algodón y jeans. Antes que cualquier nuevo referente musical, lo que Alquinta demuestra a sus compañeros es una desfachatez que habían perdido y que resultaba imprescindible recuperar. El primer cambio partió con la adopción del nombre Jaivas en vez de su fonema anglosajón. Inspirados por la mera intuición, los remozados Jaivas retoman con énfasis las improvisaciones, a lo que ayuda una conveniente importación de instrumentos desde Estados Unidos, como bajos, guitarras y batería, e inclusive un sofisticado órgano marca Hammond.

Dentro de masturbatorias sesiones en que la banda intentó extraer sonidos más ásperos y disonantes de sus instrumentos, percutiéndolos de forma poco ortodoxa –con gran agresividad- integraron trutruacas y cultrunes de origen mapuche, particulares sonoridades que les parecieron atractivas como color para sus no muy claros experimentos. *“No teníamos idea cómo tocar esos instrumentos indígenas que Gabriel nos trajo. Simplemente comenzamos a hacerlos sonar de la manera que podíamos sin ninguna noción sobre cuán correcto lo hacíamos”*.²⁸ El acontecimiento que legitimó la nueva forma musical de los Jaivas, tuvo fecha en el Primer Festival de Música de Vanguardia realizado en la Quinta Región, hecho que puso a los Jaivas en una comfortable situación como un radical proyecto de vanguardia. La estética de los Jaivas es omnívora y desordenada: discos de vinilos tocados al revés y sobre todo el uso escalas pentáfonas, sostenidas en cinco notas en lugar de las siete correspondientes a la escala occidental, provenientes de la música aborigen. La naturaleza arbitraria de la labor de la banda, encontró un símil con los pregones ritualísticos de las culturas indígenas, cuestión que fue alentada por la agrupación. Todos esos mantras contruidos podrían hermanarse, por obra del azar y el acercamiento inconsciente, con la cosmogonía india.

El grupo suma a su cartel de vanguardista ineludibles, su nexos recién descubierto con la problemática ancestral, lo que tiene un correlato en su opción por vivir en comunidad y en contacto con la naturaleza, acentuando su condición de *hippies* chilenos. Durante aquellos años, innumerables serían las andanadas en contra del grupo amén de su vida grupal, sus vestimentas y su abierta apología de la marihuana. A modo de ejemplo, citaremos un extracto del reportaje sobre el grupo y su convivencia, aparecido en la revista “Ramona” patrocinada por las juventudes comunistas, y realizado por la conocida periodista Patricia Politzer. *“Conversar con los Jaivas no es como para*

²⁷ Mario Mutis

²⁸ Ídem

quedar con el ánimo muy bueno. Resulta difícil dar una diagnóstico. Insistimos en que musicalmente ganan algunos aplausos, pero su aporte a los valores de la juventud no son precisamente para ponerlos en un marco. En momentos en que el pueblo construye, en momentos en que lo mejor de la juventud chilena se sacrifica en los trabajos voluntarios. Los Jaivas resultan una flor exótica, trasplantada incluso, que tiene poco o nada que ver con nuestro país, que en el fondo, imita la 'onda hippie' europeizante, el modo pretendidamente libre de vivir, pero en los hechos, falsamente libre, y sí prisionero de las formas más decadentes de escapar del mundo que ha difundido la burguesía... que no conocen ni de lejos la epopeya de la juventud que trabaja y estudia por Chile, tenga el pelo largo, le guste o no la música soul, pero que vive con los pies bien firmes sobre la tierra".²⁹ Esta crítica conclusión fue escrita acerca de un confuso incidente en que un amigo del grupo se habría trepado desnudo a un árbol contiguo a la casa que ocupan los Jaivas, en la calle Dardignac del Barrio Bellavista.

Otros artículos, o más bien diatribas contra el grupo se sucederán los que en no pocos casos incluirán falsas historias acerca ya no sólo sobre las costumbres diarias de la comunidad de los Jaivas, sino sobre quebrantamientos morales severos con la trata de blancas. Su relación con la prensa empeora cuando los Jaivas desenfadadamente ensalzan las propiedades de la marihuana como impulsor creativo y de la contemplación. Esta acción tuvo más de inexperiencia novata que de una profundización atendible, pero el periodismo más burdo y recalcitrante sintió como saetas las declaraciones de este "nefasto ejemplo para la juventud chilena". El periodismo de la época, proveniente sobre todo de los órganos oficiales de las estructuras partidistas imprecaban al rock como albergue para la desvalorización social, la vulgaridad y el ocio evasivo de toda acción conducente a fines políticos claros. El marxismo impone su materialismo histórico, como realidad exacerbada del aquí y ahora, hacia la producción cultural la cual es construida como una expresión homogénea y unidireccional, incapaz de aceptar miradas que no comportan la interpretación social afiebrada de las cúpulas partidistas.

Siendo el conjunto más estigmatizado por la némesis ideológica, lanzan una declaración de principios que sintetiza su postura artística y, a partir de esto, su visión del hombre y del entorno. *"Consideramos que la música se nutre en sus raíces del ambiente que nos rodea. Así, el paisaje, la vida común, nuestra vida interior y la experiencia, son factores que van determinando nuestra cultura musical. Entendemos por este concepto toda la música que tenemos memoria de haber escuchado junto con los sonidos que a*

²⁹ Héctor Escárte: "La Historia del Rock Chileno"

diario oímos. Creemos que el proceso creativo no sólo responde al sentimiento auditivo, sino que a todos nuestros sentidos en general. En consecuencia, sentimos la música como un arte de ver, palpar, de oler, de gustar y de escuchar. Nuestra música va dirigida a todos los hombres que aman la naturaleza y la creación de en todos sus grados. Está proyectada por un sentir común a toda persona abierta al diario acontecer y a las derivaciones y relaciones que estas experiencias tengan con la humanidad y el cosmos".³⁰

Esta experiencia cosmogónica, culturalmente imbricada con las raíces vívidas del ser humano, pudo ser difícil de entender por su inabarcable sustrato y poco explicitadas pretensiones. Por lo mismo, la ausencia de objetivaciones específicas, viscerales, propósitos revolucionarios en suma, fue el motivo básico de los reproches del *establishment* cultural hacia el ecologismo no sólo de los Jaivas sino también de otros proyectos de rock de la época. *"Lo que más influía nuestra música y discurso fue la certeza de que en la relación abierta y recíproca con lo que nos rodeaba residía el cambio cultural, no en la forma cómo se gobernaban los pueblos, en su razón administrativa, sino remontándonos a la célula básica del comportamiento humano"*.³¹

En 1970, el cineasta chileno Raúl Ruiz, con quien los Jaivas colaborarían en la composición de la película "Palomita Blanca" en 1973, filma en nuestro país la cinta "¿Qué Hacer?" relativa al triunfo de Salvador Allende, en la que participa el legendario músico norteamericano Country Joe McDonalds como arreglista de la música incidental. McDonalds conoce a los Jaivas y oye su aleatoria propuesta; decide arrendar un estudio de grabación para registrar esta exótica música, mejunje inclasificable. Durante un día, la banda ejecuta su reciente repertorio de canciones, a modo de extensos pregones en los que se conjugan instrumentos tradicionales occidentales con otros de ascendencia latinoamericana. La inédita sesión es conservada por el músico norteamericano, quien buscaba manifestaciones étnicas a lo largo del mundo, dejándoles una cinta de recuerdo a la agrupación. *"No nos interesaba mucho grabar lo que hacíamos, ya que creíamos que nuestra música se disfrutaba en los recitales en vivo, además de que teníamos una renuencia a la industria discográfica. Una idiotez, pero bueno, así pensábamos en aquella época. Sin embargo, la grabación producida por McDonalds nos demostró que era posible grabar manteniendo una independencia artística suficiente. Así que vendimos el*

³⁰ Héctor Escárate: "La Historia del Rock Chileno"

³¹ Entrevista a Mario Mutis

estupendo órgano Hammond y nos financiamos un cuantas horas en un estudio de grabación".³²

En 1971, los Jaivas registran su primer disco de forma independiente, recién editado oficialmente hasta el 2001, conocido consuetudinariamente como "El Volantín". Este disco, detentor de una carácter cuasi mítico por causa de su limitado tiraje de edición, y el tipo de música allí compuesta, ha transformado su existencia musical en una compleja e indefinible calificación de obra cumbre de la vanguardia chilena por un lado, y en un mero artefacto precedente de la evolución más seria y consistente del grupo en los años inmediatamente posteriores.

Quien redacta estas líneas se inclina por la alguna opción, no hallando la sustancia estética innovadora que, pruebe de fe de una errónea consideración contextual, soportaría el carácter de vanguardia no sólo como algo inédito, sino como una intelección cultural trascendente. Experimentar con nuevas texturas no involucra la consecución de una obra, cohesiva y objetivada, que manifieste un rango de calidad artística superior. La primera producción de los Jaivas, muestra un grupo sin ideas musicales muy claras –no más que prejuicios estéticos y novatos acercamientos a una yuxtaposición cultural- desgastándose en el tedio de largos montajes instrumentales so pretexto de encontrar una raíz con problemáticas "ancestrales" que distan bastante de la precisión y la competencia musical. Los Jaivas son aún unos advenedizos dentro del rock, sin construcción y sólo con los materiales que serán en el futuro mezclados con mayor énfasis estético y menos monserga azarosa.

No obstante, la premura de un primer disco y el afán de trascendencia, obligan a la banda a trabajar más ordenada y sistemáticamente en el desarrollo de un sonido más compacto, que integre las ambiciones temáticas del grupo dentro de una pieza fluida y de transcurso más elaborado. La primera muestra de la maduración estilística de los Jaivas se halla en, quizá su tema más emblemático y por añadidura del rock chileno, "Todos Juntos", acto de fe de lo que fueron los Jaivas como catalizador cultural de una iniciativa marginal dentro de la hecatombe de una sociedad centrífuga. Por entonces, el músico Julio Numhauser, integrante de la banda los Amerindios, quien asumió la creación de una subsidiaria del sello IRT, llamada "Machitún". Por medio de este catálogo se grababan todos lo proyectos de música folklórica que superasen el criterio básico y se engarzasen con corrientes de rock contemporáneo. Los Jaivas grabaron a mediados de 1972 su primera canción como tal, "Todos Juntos", reuniendo la búsqueda expresada

³² Mario Mutis

farfulosamente en “El Volantín”, con una distintiva riqueza rítmica y melódica. La utilización de quenas, percusiones latinoamericanas andinas, y secuencias instrumentales apegadas a las monocordes y pentáfonas estructuras ritualísticas perseguidas por el grupo.

Sin duda, que además del logro musical de “Todos Juntos”, le letra de la canción conmovía por su absoluto anacronismo en vista de la devastación civil que sufría el país ya en 1972. Era también una plegaria que pedía comprensión y respeto entre todos, “tantas penas que nos van llevando a todos al final”, el anticipo de un desastre inevitable. “Primero la canción esa nuestra forma de decirle a la gente que no deseábamos pelar ni pisotear al que estaba al lado; queríamos estar tranquilos con nuestra forma de ver la vida, sin insultos, convivir en armonía y por lo mismo respetar las opciones de cada uno. Ahora, bueno, después de lo que sucedió el once de septiembre, la canción adquirió un componente premonitorio muy doloroso, sin ser concebida de esta forma. La publicación de “Todos Juntos” ratifica a los Jaivas como el conjunto más exitoso del ambiente del rock, ya que venden una cantidad superior a las 180.000 copias, una verdadera paradoja si se aquilata que sólo un año antes el grupo refería ser el baluarte más iconoclasta de la música experimental chilena. La buena repercusión del disco sencillo se relaciona con el nutrido séquito formado en rededor del grupo desde 1969, y el atractivo sonido cuajado en el tema, dando cuenta de un sincretismo logrado cabalmente.

En el mismo año 72', el grupo publica el álbum "Los Jaivas" conocido también como "La Ventana" y en posteriores reediciones titulado "Todos Juntos", un tremendo avance cualitativo desde la anomia del “Volatín”. El trabajo compositivo se entronca en el desarrollo melódico, en una armonización efectiva y en un gusto temático menos obsesionado con el cliché americanista o, por lo menos, pormenorizado con mayor implicación y responsabilidad. En canciones como “Mira Niñita” o “En la Quebrá del Ají”, se aprecia la continuación por un camino acertado, con respecto a la búsqueda sonora, y la mayor inteligencia para hallar el equilibrio en la fineza de las armonías y no en un desbocamiento anulado en su propia inconsistencia. El último de los temas referidos puede considerarse el primer acercamiento frontal del rock con la cueca, obteniendo una atractiva síntesis. En la misma línea del trabajo aleatorio emprendido en “El Volantín”, se hallan extensas suites como “Los Caminos que se Abren” y “Ciclo Vital”, las que incluyen acompañamiento de secciones de cuerdas y timbales. Expresadas dentro de la línea improvisativa que el grupo gustaba de cultivar, esta vez lo azaroso se relaciona mejor con una progresión melódica más clara y sustanciosa, apareciendo como buenos ejemplos de

la mayor madurez musical del conjunto dentro de un campo explotado con lucidez creciente.

El Golpe de Estado, halla a la banda desconectada de la contingencia, la cual siempre sobrepasaron, en un estado de enajenación importante. A fines de septiembre de 1973, los Jaivas cruzan la cordillera y se establecen en Buenos Aires, donde comenzarán una fructífera carrera artística apoyada por el tono musical de la banda, que hermana lo eléctrico con ritmos como el malambo pampeño transandino. Mutis explica los sentimientos de los miembros del grupo cuando se produjo su alejamiento del país, no por motivos políticos, y la desgarrante realidad que enfrentaba Chile después de septiembre del '73. *“Lo hemos conversado y sí, claro, estábamos un poco desafectados de lo que acababa de ocurrir en Chile. No en cuanto a que no tuviéramos conciencia de las consecuencias nefastas que esto contraería, sino que sentíamos que podía ocurrir algo espantoso durante ese último tiempo y nuestra reacción natural fue aislarnos y escapar de un ambiente que nos podía dañar muchísimo”*.³³

³³ Mario Mutis

Vamos Andando mi Amigo: Congreso y su Tierra Incógnita

“Amo la gente sencilla, amo la espiga amarilla, creo en el fruto maduro como creo en el futuro. Veo el cielo estrellado, pienso en el terreno arado, creo sin duda en la vida como en la pura verdad. Soy una simple semilla, un pedacito de arcilla, que con tu ayuda y mi fe un lugar encontraré”. *Entre la Gente Sencilla –Congreso 1973*

Al igual que los Jaivas, es el proyecto musical más longevo del rock nacional, aún en actividad plena, pero en ningún caso con la aceptación popular y el éxito discográfico de los primeros. Congreso fue una de las bandas más importantes dentro del momento más tormentoso y luminoso del rock nacional, como contracultura psicodélica local.

A pesar de que la visión masiva del grupo los encierra en una evolución crítica y academicista, en lo que probablemente hay algo de cierto, sus primeras andaduras reflejan un sentir musical naif en que se mezclan la esperanza, el candor y la ingenuidad de un grupo que busca por medio de sus músicos comprender una realidad desbordante. Los Congreso, a diferencia de los Jaivas y de los Blops (de quienes se hablará en el próximo acápite), no vivieron en comunidades *hippies* ostracistas, sino que su desarrollo fue aún más personal y solitario. Fueron, en sus primeros años, un entrecruce entre el fuerte compromiso filosófico y político, la apología a la esperanza, y la reserva de una música tímida, bucólica. Sus primeros discos y sencillos, muestran el aprendizaje de una banda con un soporte instrumental más que acertado e ideas extraviadas que en su conjunción casual, conmovían por su honestidad y dulce fragancia.

La banda parte, como los Jaivas, en Viña Del Mar cuando los hermanos Fernando, Patricio, y Sergio González convocan al joven estudiante de filosofía de la Universidad de Chile Francisco Sazo, para que se integre como vocalista a la nueva banda que deseaban formar. Sazo, a los quince años, tuvo su primer grupo de rock, o ensayo más bien, llamados los Psicodélicos. Así recuerda el hasta hoy vocalista de Congreso, sus primeros flirteos con la música. *“Eramos unos cabros chicos, yo tenía quince años, que sólo nos interesaba imitar a los Beatles, lo que escuchábamos en la radio. Vimos la película ‘A Hard Day’s Night’ y rayamos. Así fue como empezaron los Psicodélicos”*.³⁴ En 1967, los bisoños Psicodélicos que de lisérgicos sólo tenían el nombre, se daban maña para grabar un elepé financiado por un apoderado del liceo en que estudiaban los integrantes de la agrupación. El disco titulado “Psicodelerium” es una mezcla entre, por enésima vez,

versiones de temas de bandas anglosajonas y algunos esbozos compositivos de Sazo y sus compañeros, cantado alternadamente en castellano e inglés y usando guitarras acústicas.

Antes de disolverse, los Psicodélicos son encomendados para musicalizar una oratoria o misa, basada en un texto del locutor radial Orlando Walter Muñoz, que versaba sobre la guerra de Vietnam y el lanzamiento de la bomba de H sobre Hiroshima, y la necesidad de pedir perdón a la humanidad por sus propias miserias. El grupo se separa y Sazo empieza a captar con nitidez la gran cantidad de estímulos renovadores que le llegan desde el exterior. *“Creo que una cosa muy fuerte para mí fue conocer la poesía de Nicanor Parra, me influyó muchísimo. Además, la aparición de los Inti Illimani y los Quilapayún nos ofreció un espectáculo nunca visto con sus instrumentos autóctonos. Hasta ese momento me era más familiar un sitar que una quena, esta transculturizado. Conocí a la Violeta Parra y comprendí que había un mundo sonoro del cual no tenía la menor idea y que podría ser muy atractivo explotarlo”*.³⁵

Sazo viaja a fines de 1970 a los Estados Unidos para cumplir con una beca estudiantil de intercambio, tiempo que aprovecha para conocer con detalles la contracultura que germina allí. Aunque el movimiento esta eclipsándose poco a poco, Sazo entabla amistad con mucha gente interesante y aprovecha de comprar discos para traerlos a Chile. Según Sazo, la versión de la tradicional pieza latinoamericana “El Cóndor Pasa”, por los norteamericanos “Simon & Gurfunkel” impresiona a los músicos adolescentes de este lado del mundo, y los impele a girar drásticamente en sus derroteros artísticos. *“Llegué muy radicalizado de los Estados Unidos, con el propósito de hacer música completamente en castellano. Era de izquierda, pero jamás ni yo ni nadie del grupo se metió en un partido; no estábamos de acuerdo con la forma en que se manejaban ciertos asuntos a ese nivel. Algo fundamental era el respeto y la tolerancia por las ideas del otro. Entonces los González me llamaron para pedirme que fuera su vocalista y acepté”*.³⁶ Los hermanos González tenían un bagaje musical mucho más vasto y complejo que el de Sazo. Además de tener estudios de música, habían grabado ya un par de discos bajo el nombre de los Masters, banda instrumental que tocaban covers de los Shadows, de rockabilly y otros géneros de la década de los cincuenta.

El nombre del grupo es consensuado entre los miembros del grupo y conceptualiza, en lo nominal por lo menos, el espíritu democrático que poseería un

³⁴ Entrevista a Francisco Sazo, realizada el dos de febrero de 2002

³⁵ Ídem

Congreso, donde todo tiene un sitio y representatividad. ¿Cómo se articulaba la propuesta del grupo? Una vertiente rockera, identificada por Sazo y Fernando González, vocalista y primera guitarra de Congreso respectivamente, una más cercana al jazz encabezada por el prodigioso baterista Sergio González, y una aún neófito pertinencia de conceptos de música latinoamericana. Al grupo indudablemente le interesaba la sonoridad de queñas, flautas y zampoñas y, de modo similar al de los Jaivas, acometen los instrumentos andinos sólo con voluntad y tremendas ganas de poder dominarlos. *“En nuestro primer disco yo toco la flauta traversa y la quena a puro pulso. Cuando tocábamos en vivo y aparecía algún purista del folklore nos insultaba y decía que sonábamos tan horrible como un grupo boliviano. Había mucho de explorar sin tener idea hacia dónde se iba, pero de todos modos creo que era una cuestión de la época que te estimulaba a hacer cosas nuevas, a tomar un lugar en un período en que pasaban cosas sorprendentes todos los días”*.³⁷ La primera formación de Congreso está integrada por Sergio González en batería; Fernando González en primera guitarra; Fernando Hurtado en bajo; Patricio González en guitarra rítmica.

Se les ofrece en 1971 un contrato de grabación con el sello EMI, con el cual en mayo del mismo años registran en dos días su primer elepé en apenas dos pistas: “El Congreso”. El debut del combo los revela como un grupo potente en su discurso, musicalmente sólidos y bien acoplados, juzgando la rapidez de la grabación, las limitaciones técnicas y la indefinición estética del grupo. El disco tiene una referente de rock inglés en su construcción melódica, fino y parejo a lo largo del álbum. Descuella la versatilidad de Sergio “Tilo” González en batería, introduciendo en el tema instrumental “El Errante” ritmos latinoamericanos como el malambo, o algunas secuencias rítmica parecidas a la usadas por Violeta Parra. Es relevante el trabajo de guitarras, limpias y sin doblajes, aunque perjudicadas por las deficiencias de producción. El trabajo de letras recae casi exclusivamente en Francisco Sazo, quien escribe bellísimas viñetas que tratan tópicos costumbristas y pastoriles como “Vamos Andando Mi Amigo”, o críticas bastante acrimónicas como en “Mírate al Espejo”. Las letras de Sazo están embebidas de una cruzada dialécticamente por la esperanza de una aspiración a un futuro más armónico y la constatación de un desengaño más cercano, diario, sobre las miserias humanas que empañan el encumbramiento del hombre.

³⁶ Francisco Sazo

³⁷ Ídem

Sazo relata las peripecias inherentes a su primer registro profesional. *“Llegamos a Santiago y grabamos en dos días seguidos en un estudio ubicado encima de la Taberna Capri en el centro de Santiago. Como grabábamos de noche, cuando empezaba la música abajo debíamos parar y hacer una pausa hasta que hubiese silencio nuevamente. Toda la producción fue muy artesanal; si a uno de nosotros se le ocurría decir ‘¿Por qué no colocamos esto o lo otro?’ convencíamos al ingeniero y, por ejemplo, abríamos la puerta del estudio y le dábamos más eco al sonido de un instrumento. Así operamos en ese primer disco, bastante extraño, ¿no?”*.³⁸ El elepé fue asistido en su registro por el ingeniero Jorge Abarca.

El disco no generó muy buenas ventas pero le dio una reputación mediana al grupo, que merodeaba por el un poco más extenso circuito de conjuntos de rock de la época. Las relaciones con el *establishment* cultural eran un tanto menos tensas que con otras agrupaciones, por causa principalmente de su no tan clara ligazón a la vida comunitaria y al consumo de drogas explícito. *“Por usar instrumentos eléctricos nunca faltaban los tipos que nos criticaba, pero no existía un rechazo muy fuerte. Nosotros envidiábamos a los Jaivas, ya que eran tan desenfrenados, salían a la calle y organizaban sus fiestas con sus guaguas y sus mujeres. Vivían en comunidad y hacían música vanguardistas antes que todos los demás. En cambio, todos en Congreso nunca pudimos llevar una vida tan rupturista ya que estudiábamos o habíamos adoptados responsabilidades que no nos lo permitían”*.³⁹

El tema del consumo de drogas no fue tan complicado para los Congreso. No tomaban drogas habitualmente, no por un rechazo a sus cualidades o un prejuicio moral, sino simplemente por una opción política: era tan trascendente todo lo que ocurría por aquellos años, que tomar drogas involucraba alejarse de toda esa realidad alucinante por sí misma. Sin embargo, terciaban que existía un pequeño temor por los efectos incontrarrestables de los alucinógenos o estupefacientes, ya que no pocos músicos o personas corrientes sucumbieron ante el avasallamiento de las drogas.

En 1972, se publican el primer disco sencillo del grupo, conteniendo las canciones “Cómo Vas” y “Nuestro es el Momento”. La edición del 45 pulgadas fue un paso adelante en la consolidación estilística de la banda; con muy buenas armonías vocales, un mejor y más palpable trabajo de guitarra, y un trabajo de matices y quiebres melódicos cada vez más maduro y elegante, exhibiendo una relación estrecha con el jazz. La canción

³⁸ Francisco Sazo

³⁹ Ídem.

“Nuestro es el momento” es otro himno criollo contracultural: la asunción de una nueva era y el llamado a toda la juventud lúcida a sumarse a las fuerzas de una posibilidad latente de cambio. *“Veo un horizonte grande justo frente a ti, pienso que el momento es nuestro y me siento feliz. Creo que al final mi cueva encontró su fin. El futuro es nuestro y grande y yo quiero vivir. Cada mano tuya hermano es mano de sol, posesión valiente o plena, condición de amor. El futuro es nuestro, veo al caminar, avanzando y trabajando como un ancho mar; joven pedazo de pan, pájaro de sol, ambición futura, eres nueva proyección. Ten confianza en algo que se ha de construir, la cosecha nueva y fértil que habrá en el país”.*

El escenario político es tremendamente delicado, las posiciones entre no sólo los jerarcas partidistas estaban destruidas, sino que las células sociales se llenaban del rencor y la distancia propiciada por un celo ideológico enfermizo proveniente de todos los sectores. *“Había familias cercanas, en que parientes ya no se saludaban. Nosotros presentíamos que algo muy horrible estaba detrás de esto. Se había jugado mucho con la palabra muerte, en situaciones que si hoy se dieran provocarían escalofríos en cualquiera. En la Universidad había batallas campales, en que volaban de un lado para otros las ampollas con ácido y las papas con gillette. Tanta violencia desenfundada no podía detenerse de un día para otro”.*⁴⁰

Durante el último año de gobierno democrático, el grupo grabó un segundo disco sencillo: “Entre la Gente Sencilla”/ “El Oportunista”. En una escala fructífera, el grupo acierta con un disco single que está entre los más atractivos trabajos del rock chileno de entonces y, por añadidura, su calidad permanece inalterable. Se agrega una bellísima sección de violoncello a cargo de Patricio González; las quenás y flautas traversas son ejecutadas por un nuevo miembro, Renato Vivaldi. Todos estos finos arreglos lucen con suficiente destreza en “Entre la Gente Sencilla”, mientras que “El Oportunista” es quizá la canción más ácida producida por un grupo de rock en aquella época. Con una leve distorsión en las voces y un abundante trabajo de feedback, “El Oportunista”, arremete en contra de los potentados chilenos que, examinando la realidad sociopolítica del país, sacaban su dinero al extranjero. A lo largo de estas sesiones, la agrupación registra un par de canciones de su próximo álbum, “Tierra Incógnita” el cual sólo verá la luz en 1975 y bajo etiqueta London Records, una estratagema argüida para esquivar el control de la censura cultural de la Dictadura.

⁴⁰ Francisco Sazo

Posterior al Golpe de Estado, el grupo baja predeciblemente su actividad y comienza a actuar en lugares tan recoletos e inusuales como las salas de la Biblioteca Nacional, peñas o kermesses aisladas. *“La censura es muy tonta, y nosotros no representábamos peligro alguno para ellos. Nadie nos pescaba; pero de todos modos había que ir con cuidado ya que lo raro podía contradecir sus reglas”*.⁴¹

⁴¹ Ídem

Del Volar de las Palomas: Los Blops y su Alternativa Electro-Acústica

“El día ya se ha puesto, la flor que se cerró. Escondiéndome callada su corazón de olor. La tarde ya se fue, tus ojos no me miran. Y mi paseo triste es una eternidad. Yo vengo aquí a cantar la pena de mi dolor. Que es un pena tan chiquita que ni puedo entender yo. Que es una pena tan chiquita que ni puedo entender yo. El cielo se cristaliza, la luna parece rondar. Mil estrellas distintas que no pretendo distinguir. Mi pequeña mujer callada, un silencio me dejó. Los amigos desde lejos, me hablan de su amor”. –Del Volar de las Palomas –Los Blops 1971

Sólo equiparables en calidad, la de sus mejores trabajos, con el disco “Congregación Viene” de la banda “Congregación” (de la cual se hablará al final del capítulo), los Blops son reconocidos públicamente por su archifamosa canción “Los Momentos” y no por mucho más. Poco se conocen sus álbumes en profundidad, un par de ellos entre los más excitantes manufacturados en estas tierras. El grupo desarrolló en dos de sus tres producciones, una amalgama de folk-rock, melódica e instrumentalmente rica en arreglos y matices. La banda estuvo formada entre 1969 y 1973, ya que a fines de los años setenta el grupo reapareció efímeramente, por Eduardo Gatti en guitarra; Juan Pablo Orrego en bajo; Sergio Bezard en batería; Juan Contreras en órgano y vientos; Julio Villalobos en primera guitarra.

Por el lado de Eduardo Gatti, sus inicios musicales se remontan a sus estudios de guitarra clásica y de allí a sus primeras audiciones de rock: Beatles, Rolling Stones y Bob Dylan, como el mismo señala. *“Siempre me interesó todo lo que tuviera que ver con la guitarra. Cuando oí a los Rolling Stones me mataron, mucho más que los Beatles; su primitivismo y la crudeza de sus guitarras, lo encontré total. Después me llegó Bob Dylan y fue muy influyente para mí: escuchar esa calidad de letras tan lúcidas sobre un desnudo fondo folk y country, te llegaba muy profundo ya que te representaba esa visión cáustica y crítica de la sociedad. La generación de mis padres era muy represiva y sus hábitos, espantosamente aburridos. Así que la semilla del rock estaba muy afincada dentro de mí”*.⁴²

Gatti mientras aún está en el colegio, forma su primera banda “Clouds”. Sólo en 1968, el compositor de “Los Momentos” ingresa al rock ya con intenciones más profesionales dando vida a “Apparitions”, banda integrada además por dos ciudadanos

ingleses. La mayor relevancia del conjunto fue grabar una exitosa versión del clásico tema del cantante negro Percy Sledge “When a Man Loves a Woman”, en castellano, después de lo cual alcanzaron a registrar tres discos sencillos más. *“Los Apparitions para mí no fueron una forma de continuar dentro del rock. Inclusive, entre nuestros planes estaba el irnos a trabajar a Inglaterra cuestión que se facilitaría por la nacionalidad británica de dos de nuestros miembros. Bueno, nos disolvimos al final porque estaban las carreras universitarias de por medio y me fui quedando solo”*.⁴³

Alrededor de 1968, Gatti comienza a escuchar la música de vanguardia proveniente del Reino Unido, las que llegan por medio de un compinche que después de un viaje a Europa trajo discos de Procul Harum, Jimi Hendrix y otros. El disco más importante para el músico fue por entonces “John Mayall & The Bluesbreakers Featuring Eric Clapton”, el cual escuchó por un invitación de Héctor Sepúlveda de los Vidrios Quebrados, banda nacional predilecta de Gatti, a su casa en Viña Del Mar. Con una fuerte preeminencia del rock británico en su cabeza, Gatti decide viajar a Europa con el utópico propósito de radicarse en Inglaterra como músico de rock. Viajando en barco como cargador pudo costear su pasaje, y recorrió Francia e Inglaterra, donde compartió con Héctor Sepúlveda, quien trabajaba en Londres. *“Allí me desengañé, ya que no todo era tan fácil como yo pensaba. No era cosa de tocar un acorde en la esquina y la gente se pararía a verte; además siendo extranjero todo era más difícil aún. Pensé que debía volver a Chile y allí hacer algo personal, y no perder el tiempo en un lugar que no me correspondía”*.⁴⁴

De vuelta en Chile, Eduardo Gatti se integra a los Blops, a quienes les había escrito desde Europa avisando su regreso e incorporación a la agrupación. Con los brazos abiertos, los Blops reciben a su nuevo miembro y comienzan a hacer música con algunos fundamentos acordados entre todos: no más versiones de artistas anglosajones, canciones cantadas en castellano, y referencias a sonidos -por lo menos en el papel- autóctonos. Tal vez el factor fundamental en la concepción del proyecto de los Blops como entidad folk-rock chilena, radicó en la influencia decisiva que la cantora Violeta Parra tuvo en los miembros del conjunto, particularmente, en Eduardo Gatti. Éste asistió varias veces a la Peña de los Parra, donde vio actuar a Violeta y quedó absolutamente prendado de su carisma y calidad musical. Es más, Gatti hallaba un símil entre el trabajo de Dylan y Parra, en cuanto a las temáticas agudas, el brillo lingüístico.

⁴² Entrevista con Eduardo Gatti realizada el 13 de febrero de 2002

⁴³ Ídem

Antes del arribo de Gatti, los Blops ya existían como una banda de rock que deambulaba por el litoral central, especialmente en Isla Negra, lugar donde el grupo animaba fiestas estivales. Sin embargo, como proyecto musical definido, los Blops surgen a la llegada de Eduardo Gatti a mediados de 1970. El primer disco de la banda fue grabado para el sello Dicap, dependiente del Partido Comunista, en apenas doce horas de grabación en el mismo año de 1970.

El primer álbum de los Blops, homónimo, es de predominancia acústica, la que se hace quizá un tanto plana por la carencia de texturas disímiles, amén de un mayor atrevimiento musical. No obstante, el larga duración incluye “Los Momentos”, una de las canciones más famosas de la música popular chilena y que Gatti compuso mientras permanecía en Francia. *“Tu silueta va caminando con el alma triste y dormida, ya la aurora no es nada nuevo pa’ tus ojos grandes y pa’ tu frente; ya el cielo y sus estrellas se quedaron mudos, lejanos y muertos pa’ tu mente ajena. Nos hablaron una vez cuando niños, cuando el alma se muestra entera que el futuro, que cuando grandes ahí murieron ya los momentos, sembraron así su semilla y tuvimos miedo, temblamos y en esto se nos fue la vida”*. Antes de que el disco se publicase, Dicap optó por retener las copias ya que la música del grupo excedía las líneas culturales dictadas por el partido. En este momento aflitivo, el polifacético músico, dramaturgo y actor, Víctor Jara, reclamó airadamente por la decisión de la casa discográfica y exigió la pronta distribución del material fonográfico. Durante la trayectoria de los Blops, Víctor Jara se convirtió en uno de los principales admiradores e impulsores del trabajo del grupo, llegando incluso a convidar a la banda a grabar con él su legendario tema “El Derecho de Vivir en Paz”, y subir al escenario juntos en varias oportunidades.

La banda se establece dentro de una vida comunitaria, en una casa arrendada en el sector de La Reina, siendo bautizada por sus moradores como “La Manchufela”. Partiendo con siete integrantes y llegando a 65 participantes de la experiencia, la creación de un microcosmos perseguía entrenar fuertemente a los miembros del colectivo en ejercicios físico-mentales como tai-chi, música, conductas de vida y una serie de disciplinas que requerían la adopción de un esfuerzo y responsabilidad altos. *“Mucha gente pensaba que no éramos más que unos hippies enajenados que se pasaban todo el día fumando yerba. Al contrario, nos duchábamos con agua helada todos los días a las seis de la mañana, ensayábamos por lo menos ocho horas por día, teníamos una rutina realmente dura, que formaba parte de un aprendizaje integral. En nuestra opinión,*

⁴⁴ Ídem

*cualquier cambio social forzado no tenía sentido sin que primero el hombre mismo cambiase en su interior".*⁴⁵

Los Blops fueron el grupo de rock que mantuvo las peores relaciones con la dirección cultural del gobierno de Allende y sus íconos musicales como Quilapayún e Inti Illimani, además de que en muchas oportunidades debieron soportar el agresivo trato de un público que no soportaba el uso de guitarras eléctricas, sinónimo de una rendición al "capitalismo imperialista". Una experiencia saludable para el grupo fue, no obstante su tenso vínculo, cuando se les contrató para actuar frente a obreros y sus familias, en una gira por los campamentos periféricos de Santiago. *"Fue algo muy enriquecedor. Éramos una banda de clase alta que en pocas oportunidades tomó contacto con la gente más humilde. Aquel recorrido por las poblaciones, mientras los trabajadores vacacionaban con su gente, fue algo muy hermoso"*, narra Gatti.

Su segundo elepé, grabado en julio de 1971, se titula "Del Volar de las Palomas" asistido por el músico folklórico Ángel Parra bajo el apelativo de "Peña de los Parra", quien al igual que Víctor Jara apoya al grupo en su desarrollo. El elepé es independiente y es registrado en apenas doce horas con registro monofónico, idéntico tiempo empleado con su debut discográfico. La segunda obra de la agrupación demuestra una interesante exquisita evolución, consiguiendo un disco de bellos arreglos y de mayor experimentación que su predecesor, determinado por la música del británico Donovan Leitch y de Violeta Parra, como puntas de lanza; una conjunción efectiva entre instrumentación eléctrica y partes acústicas, rock y folklore engarzados finamente con un efectivo acompañamiento de teclados, vientos y cuerdas, e incluso invirtiendo cintas en la canción "Esencialmente así no más", de autoría conjunta de Gatti y Orrego, una auténtica gema de folk-rock ácido de factura nacional. *"Canta cantarina cae el agua desde el cielo cubre al mundo de humedad dando la vida. Quema el fuego baila rojo pájaro, con tus alas que el sol te ha dado, danos tu calor"*.

Las letras del grupo prosiguen por la senda naturalista laudatoria propia de las temáticas reinantes; este es el caso nuevamente de "Que lindas son las Mañanas" de Eduardo Gatti. *"Qué lindas son las sonrisas que traes tan frescas por las mañanas. Tus ojos despiden rayos que me iluminan el cielo entero. Será que los pastos verdes han escuchado tu gran saludo. Será que el muro blanco fijó sus rayos el sol temprano"*. Por otra parte, pervive una veta intimista, reflexiva, lindando con una postura existencialista, como sucede con "Del Volar de Las Palomas", compuesta por el bajista Juan Pablo

⁴⁵ Eduardo Gatti

Orrego. Sobre este punto, Eduardo Gatti sostiene que las letras del grupo podían ser una tanto herméticas ya que trascendían la contingencia y perseguían retratar sentimientos más profundos, extraídos de las vivencias propias de cada compositor.

No obstante es el mismo Juan Pablo Orrego quien opta, en ocasiones, por una pronta crítica hacia los yerros sociales y la conducta reprobable de una comunidad egoísta e inconsciente. Así lo expresa en "Manchufela". *"Estoy aquí sentado en Manchufela, sintiendo como el sol me cuida como a un niño y mi dolor es grande como un sol, el sol que ayuda al mundo a madurar, a madurar, a madurar... Estuve sentado allá en cualquier lugar y supe de repente de nuestra hermandad y mi dolor era nuestra comunión, así desentrañando nuestra confusión... Ya está bueno, ya está bueno, ya está bueno que vamos parando de portarnos como tontos, tontos malos de la cabeza. Alguien tiene que entender que el mundo no puede más, de niños con alma de viejo de viejos con alma de niño"*.

Nuevamente es destacable el trabajo del guitarrista Julio Villalobos, eximio ejecutor que pone al servicio de sus compañeros su fineza y calidez interpretativa sin desmerecer sus aportes como compositor, sobre todo en "Pintando Azul el Mar". *"El sol de va pintando azul el mar, se entrega en tus ojos el color del aire vivo, te miro ser, tranquilidad aire y mar. Y en este estar de tú y yo aquí, sintiéndonos juntos abrazarnos hasta formar el mismo ser igual como es el mundo"*. La banda no apunta a un sustrato masivo, y las ventas de su segunda producción así lo explicitan. Los problemas generados por su propuesta estética y su modo de vida en general exacerban a sus detractores, cuestión que explota en el Festival de la Canción de Viña Del Mar, en su edición de 1972. La banda fue incluida en una avanzada cultural planeada por el gobierno, subiéndose al escenario de la Quinta Vergana tres noches consecutivas. La recepción es horrible. Durante toda la presentación, el público no cesa de abuchearlos, reprobando su música. El traumático desenlace instiga en los Blops el deseo de radicalizar su propuesta, idea que ya se incubaba con la visita de los ingleses Soft Machine al Teatro Municipal de Santiago en 1971. *"Nos impresionó la fuerza del grupo, su calidad virtuosista; eso nos quedó dando vueltas y pensamos 'sería bueno poder hacer algo así'. Dos años después tuvimos la oportunidad y no lo dejamos pasar. Les íbamos a decir a quienes nos pifiaban que si querían algo fuerte, pues bien, ahora lo tendrían"*.⁴⁶

A lo largo de 1972, la banda se recluye en La Manchufela preparando un nuevo sonido, dejando a un lado las guitarras acústicas y pertrechándose con el arsenal

⁴⁶ Eduardo Gatti

eléctrico. Las mejores presentaciones del grupo son aquellas en que comparten el escenario con Víctor Jara, teniendo una positiva recepción del público, menos febril e intransigente que el de artistas más ortodoxos como Quilapayún. *“Víctor (Jara) era un hombre sumamente abierto y su público más culto, por lo mismo, aceptaba otras manifestaciones. Él tenía sus ideas políticas bien claras, pero consideraba que por medio del arte todos nos dirigíamos hacia el mismo lugar. Trabajar con él fue muy agradable ya que le gustaba el rock. Cuando viajó a Inglaterra, me contó, estaba feliz de visitar la tierra de los Beatles y se hizo amigo de Donovan”*.⁴⁷

En 1973, el grupo presiente que las cosas en el país no iban por buen rumbo. Desde el comienzo del gobierno de la Unidad Popular, hallan contradicciones en un discurso que, para el grupo, no tiene ninguna posibilidad de llegar a buen puerto o, por último, estaba tal vez demasiado adelantado a su tiempo. Disfrutaban cierto clima de efervescencia social que es positivo, pero ya en el ámbito cultural notan un totalitarismo de Estado con el que jamás concordaron. El año del quiebre democrático, consiguen trece horas de grabación en los estudios RCA de Buenos Aires. Ya sin la presencia de Julio Villalobos, graban en la capital transandina “La Locomotora”, último disco de los Blops, y sin duda la obra más abstrusa y oscura del conjunto. Predominado por lo instrumental, el álbum es una manifestación unívoca de jazz-rock, en que incluso ocupan los primeros sintetizadores llegados a Sudamérica. La música de la banda abandona la pastorilidad folklórica para inmiscuirse en una violenta amalgama de rock deliberado.

De vuelta en Chile, por causa ora del cansancio ora de nuevas ambiciones, se produce la disolución del grupo en julio de 1973. Eduardo Gatti intentó meses después, reformar a los Blops por un fugaz momento, lo que conseguiría con mayor regularidad en 1978. Sobre el aporte del grupo y, más aún, de la música de la época a la cultura nacional, Gatti reflexionó: *“Lo que más rescataría es la búsqueda constante. La experimentación por el gusto de hacerlo, sin una meta definida; en busca de sonidos nuevos y una espiritualidad distinta. No importaba el gobierno de turno, siempre que fuese democrático, para hacer lo que teníamos en mente. Nosotros veníamos de antes y hubiésemos hecho lo mismo aunque no estuviese la Unidad Popular en el poder”*.

⁴⁷ Ídem

Estrecha a Tu Hermano: Congregación y Antonio Smith

“Estamos atrapados todos por un pensamiento, de hace mucho ya viajamos por el universo. Estamos todos atrapados en nuestro intelecto, estamos atrapados desde nuestro nacimiento...Ya no están Jesús, Marx, ni Lenin, para que vinieran hoy a ayudarte; te vas quedando solo con muchos lemas, residuos inconscientes de una civilización”. *Atrapados por un Pensamiento –Congregación 1972*

Uno de los proyectos más relevantes y significativos del momento “psicodélico” chileno, y su vez uno de los más desafortunadamente soterrados y soslayados en la historia de la música popular chilena, fue la banda Congregación, vehículo discursivo del poeta-pensador Antonio Smith, uno de los líderes del pensamiento contracultural en el Chile de principios de los años setenta. Smith poseía una preparación musical basada en un repertorio docto latinoamericano, que aún no se hermanaba con una vertiente popular. A los dieciséis años el músico comienza a componer las canciones que dos años más tarde se incluirán en el único elepé grabado por Congregación. *“El impulso hacia lo popular fue algo interior, una búsqueda en la cual se pudiesen unir una idea, emoción, poesía y experiencias. Esto provoca revuelo en mi medio familiar, que es más académico, ya que lo ven como una rebajamiento, lo que termina por alejarme de todo mi entorno de entonces”,*⁴⁸.

Ya situado como alumno de la Facultad de Ciencias y Artes de la Universidad de Chile, Antonio Smit da forma a su anhelado proyecto "integral". La música popular lo conectaba con sus ideales, le proveía de energías y propósitos no hallables en su anterior mundo clásico. *“Se podían componer canciones, tocar jazz, rock, sin olvidar a los grandes maestros. El folklore fue muy importante como descubrimiento, y un camino bien recorrido que me empujó con más vivas fuerzas a todo lo que vino”.*⁴⁹

La obra de Congregación denota una fuerte raigambre literaria que nace de la inclinación temprana de Antonio Smith por la poesía, relación que sigue siendo estrecha hasta la actualidad. El trabajo de Smith por medio de su grupo Congregación fue bastante influyente en el ambiente de bandas de rock de la época, como lo explica Mario Mutis, bajista de los Jaivas. *“Smith era un tipo tremendamente lúcido, y con una capacidad poética increíble. Fue sin duda el mejor y más agudo letrista de entonces ya que percibió*

⁴⁸ Entrevista realizada vía correo electrónico el 26 de abril de 2002

⁴⁹ Ídem.

como ningún otro los errores de la sociedad chilena y propuso una alternativa cultural, filosófica que no alucinó a todos. Fue realmente un faro de luz para todos nosotros”.

La llegada de Smith a la música rock se produce en 1971, año en que forma a los Congregación, su proyecto más recordado en el campo de la música popular chilena. Al año siguiente, Julio Numhauser los contrata para el catálogo de Machitún, con el cual graban su único y extraordinario elepé “Congregación Viene”. La realización del proyecto fonográfico fue brevísima, con muy pocas horas de estudio disponibles, y gestionada absolutamente por Numhauser quien es era llamado "protector ecléctico" por los miembros del grupo. *"Congregación fue una idea germinal por mucho tiempo, hasta encontrar amigos que sentían algo similar con respecto al ideal de un grupo, la comunidad, y la espiritualidad emanada del arte. Después de tocar rock y jazz en sitios nocturnos ya fuese en el sur o en playas del litoral central, se abrió un paréntesis y nos retiramos en la zona de Maule. Posteriormente nos trasladamos a Pirque y más tarde al sector de La Reina alta. Aquí fraguamos la obra en una canaña de barro y madera, un lugar de encuentro como mucha gente alternativa y artesanos",* describe Antonio Smith.

El disco podría entenderse como una mezcla entre la acusticidad folklórica de Víctor Jara, más la osada acritud otorgada por el cruce del rock en la estética del grupo. Esto por el uso de las guitarras eléctricas, ciertas atmósferas evanescentes e inventivos efectos de producción como voces procesadas por megáfonos. Todos estos guiños hermanan el disco con una vertiente más ácida en lo musical, lo que no obsta la arrebolada calidez de su belleza naif. En lo temático, Smith se transforma en un visionario a medio camino entre la esperanza social, rogando por la armonía, y la descarnada causticidad de la crítica al ideologismo ramplón y alienante del momento. Esto sucede en “Atrapados por un Pensamiento” y en “Tanto Parcelamiento”, ambas dolorosas críticas a la soledad de los prejuicios, los dogmas y la ceguera de las estructuras impuestas. *"Tanto parcelamiento, sin saber dónde va. Andan buscando discordia para luego ponerse a llorar. Tanto parcelamiento sin saber quiénes son, andan buscando discordia para luego ponerse a llorar; ya no está en mí, ya no está. Tendrán que escucharnos aunque no quieran oír; es mucho el hambre en la tierra para luego ponerse a llorar".* Como se señalaba, la bonhomía lírica está presente en, por ejemplo, “Estrecha a tu Hermano”. *“Estrecha, estrecha a tu hermano; dale tu vida, dale de ti. Aquí necesitan tu trigo; ve a compartir, comparte tu vida aquí”.* Así también “Arrebol” refleja su profunda concomitancia con la naturaleza como metaforización de la belleza humana. *"El arrebol de las nubes pegóse a tu piel, que es el color, es el color u otra cosa, está en ti".* Smith se escapa de la

filiaciones político-cupulares y se coloca en un espacio de pregón libertario, humanista al fin y al cabo.

Su opción no es en caso alguno evasiva, sino absolutamente verista, comprometida con la construcción de una sociedad nueva, que reemplace la entropía vigente. Su capacidad de trascendencia poética, está dada por la metaforización exquisita de los escenarios sociales, el poder y su corrompida mirada, y la opción del hombre común en cuanto pueda emanciparse de las instituciones canónicas. *"Las grandes ideas que cruzan el disco son más bien remotas. Las letras o el discurso se basan en la búsqueda de una apertura humana, respeto por la vida, la naturaleza, la comunidad nativa. Mucha gente pensaba similar a nosotros y desde sus ámbitos realizaban esa reflexión que nos retorna a nuestros antepasados, si es que podemos sentir la inmensidad de la creación o la presencia de una grandeza trascendente"*, sintetiza Antonio Smith.

El proyecto de Congregación no adquiere mayor notoriedad pública, sino que es en las catacumbas artísticas donde se deglute su pensamiento y expresión estética con fascinación. *"No hubo tiempo, luego de la edición del álbum, debido a la coyuntura personal de los amigos de Congregación. En lo personal, recuerdo una gran hostilidad en la mayoría de las personas que recibían este material; interminables prejuicios y reticencias. Por lo mismo, fue lo más acertado abandonar el país"*, explica Smith. El cabecilla de los disueltos Congregación recibe una mayor atención de los medios de prensa, motivada por su participación en la competencia del Festival de la Canción de Viña Del Mar de 1972, es por esto que en la revista "El Musiquero", se le otorga espacio para escribir un revelador manifiesto acerca de su música, Congregación y su consmovisión en síntesis.

"La Integración mental es la única fuente que puede motivar la convergencia externa y liberarnos de las opresiones que afectan nuestra civilización. Cualquier empresa humana que no esté sobre la base del conocimiento de sí mismo está condenada a perecer. Es así como luego de infinidad de giros en torno a nuestro maravilloso sol gran parte de la humanidad ha estado sumidacen las tinieblas de la ignorancia, causa primera de, desequilibrio subjetivo-objetivo que nos ha llevado, a las impiedades y calamidades propias del proclive irracional humano. Autoexplotación, hambre psicofísica, competencia, imperialismo, tendencia, alienación, egocracia. El conocimiento al servicio de los instintos, la razón al servicio de la sinrazón. Paradojas repetitivas, vividas en nuestra historia, necesario efecto de la desintegración síquica, enclavada en el letargo recalcitrante que ha sido la reacción de muchos siglos y que sólo la aceleración de nuestros tiempos –con su

caudal congnooscitivo- a través de las nuevas generaciones parece querer reducirle... La crítica a través de la entrega. La paz a través del entendimiento. El amor a través del compromiso. Provoquemos con nuestra temporalidad la realización definitiva de los esfuerzos de tantos... Por la comunicación de las mayorías y acercándonos al objetivo final que es hacer de los continentes familias geográficas y un país integral de nuestro maravillos planeta. Congregación te recibe y te llama a participar de la última época".⁵⁰

Como es posible apreciar, el ideario de Antonio Smith sobrepasa cualquier encasillamiento temático, dado que su irrupción en el mundo cultural es inédita, dialéctica y polivalente, absolutamente propositiva. *"En aquel momento el rock era una gran fuerza renovadora y capaz de empujar al más reacio hacia una apertura de contenidos, desde la forma de vida centrada en lo más vital, en lo corporal, y en una sinceración ante los mandatos y represiones múltiples que nos aquejaban. Para nosotros era difícil presentarnos cone se polo tan absorbente ante una sociedad muy conservadora, orientada hacia la chochez y la estulticia. Poder pararse ante el mundo, uniendo raíces folklóricas con potencia rockera no era algo muy llevadero",* explica el músico nacional.⁵¹

El papel fundador que cumplió la poesía de Congregación, revestida con grandeza por su música, y su interpretación de la realidad, lo posicionan delante de todo el semillero rock de la época, en un acto de adelantamiento ético y político jamás visto. Según Smith el pensamiento "de contracorriente" que provino del rock ayudó en gran medida a romper la dialéctica ideológica imperante en aquellos tiempo que sólo conducía a la aniquilación del ser social, la persecución de la libertad, una "radicalización cruenta e inhumana".

El progresivo encumbramiento artístico derivó en que uno de los músicos más perjudicados con el quiebre institucional en Chile, fuese precisamente Antonio Smith. Éste viajó primero a Argentina, donde grabó junto a varios artistas chilenos un disco comunitario, como suerte de oratorio musical por Chile desde la lejanía. *"Los músicos chilenos que les tocó dar esa batalla y a todos los artistas, científicos, profesores de avanzada, colegios y universidades, se les debe dar un lugar de valor. Ellos influyeron en la evolución de la sociedad, en su lenta mejoría a través del tiempo. Había mucha gente trabajando para una cultura mejor, por lo que los artistas que hayan logrado un poco de difusión deben sentirse contentos de ser exponente de una gran comunidad de personas*

⁵⁰ Héctor Escárate: "La Historia del Rock Chileno"

⁵¹ Entrevista realizada el 26 de abril de 2002

valiosas que no conocemos, que son anónimos, y que han impulsado los cambios y las propuestas".⁵²

Actualmente, Antonio Smith vive en Argentina, después de permanecer en Estados Unidos, donde cultiva una mixtura entre búsqueda espiritual y experimentación musical de diverso pelaje, utilizando la voz indígena "Awankana" como pseudónimo. Por cierto, ha incursionado manifestaciones escriturales como la dramaturgia, la poesía y la novela. En los últimos años, se ha involucrado además en la educación por medio de la musicoterapia.

⁵² Ídem.

Post Scriptum

Al término de este capítulo dedicado al desarrollo de la música rock chilena como una contracultura psicodélica, la evolución de propuestas estéticas ligadas con el rock, han estado lejos de superar el estadio de marginalidad que satisface uno de los factores básicos para la formación de una cultura contestataria subterránea. El rock en Chile, ya fuese como emulación y absorción de patrones absolutos venidos del extranjero, o como búsqueda de un lenguaje propio, un mixtura consciente del aquí y ahora, siempre se espetó como una alternativa a todas las construcciones culturales mixtificadas y manipuladas por los sistemas de poder.

El desarrollo de esta contracultura psicodélica, en cuanto persiguió incansablemente la legitimación de una corriente que representase un espacio de libertad y reflexión amplia del hombre y su contexto, alcanzó un estadio que a pesar de su incipiencia demostró un actitud renovadora importante. El desarrollo de esta contracultura cumplía con otra de las normas, o más bien la ausencia de éstas que dan razón a su existencia: dentro de un proceso contracultural no perduran las normas, los criterios cohesivos, ya que a diferencia entre la vanguardia artística tradicional –enclaustrada en la estética, la contracultura es espontánea, en el sentido que permite el hallazgo constante de nuevas formas de representación cultural. He ahí su gran aporte.

En Chile, la contracultura del rock fue incomprendida por los grupos de poder, los medios de comunicación, y un porcentaje destacable de la sociedad. Por lo mismo, sus formas primarias, su voluntad desafiante, reclaman el reconocimiento de una intuición vital que le dio un sentido trascendente y limpio a un espacio de investigación dentro de una catástrofe monstruosa. Gracias nuevamente por su fidelidad a un espíritu ávido de nuevos horizontes.

Epílogo

La contracultura del rock psicodélico aquí estudiada, tanto en su generación anglosajona como en su respuesta criolla, involucraron un fenómeno artístico excepcional. Primero, indudablemente, se encuentra el eclecticismo voraz con que el rock -una música popular- amplió sus horizontes estéticos y además, profundizó en una conciencia social y existencial muchos más exhaustiva. El rock como música fue una dinámica más que un género inmóvil; una proposición artística que tuvo sentido en tanto conjugó sonidos diversos ajenos a él, basándose en sus líneas métricas. Su concepción avala un sentido experimental y aglutinador único, en que se citan músicas a cada cual más diversa. Este sintetismo se hizo bajo nuevas formas culturales, naif y crípticas, conduciendo el inhóspito terreno de la experimentación hacia un momento melódico mucho más enfático.

El rock tuvo la competencia de plasmar innumerables formas y aspiraciones dentro de un género mucho más consciente de su época y sus intenciones.

Un aspecto transversal a las contraculturas desarrolladas en los tres países analizados, demuestra que la música rock interpreta y analiza la coyuntura sociocultural desde una perspectiva independiente, alternativa a las construcciones cupulares-políticas, sufriendo los intentos de cooptación y anulación de distintos entes de poder. Por sobre todo, es el arte lo que reivindica un nuevo orden, una nueva época en que lo fundamental es la heterogeneidad, la suma de tendencias y perspectivas en función de una comprensión más global y tolerante de las sociedades modernas.

Por último, el rock pudo abrazar esta esencia gracias a una dicotomización, dentro de la contracultura psicodélica y por un pequeño lapso, de una vulgarización y sumisión absolutas a un sistema comercial rampante. La marginalidad de muchos de los proyectos citados en aquel período, sufrieron de escasa difusión y de una menguada fortuna comercial. Sólo desde este estado de resolución, perseguido o dado por defecto, fue posible desmarcarse en la consecución de sorprendentes y arriesgadas obras musicales, las cuales tanto a nivel foráneo como criollo, ha sido imposible superar o siquiera alcanzar en magnificencia.

Bibliografía Consultada

- Lindsay Anderson. "In His Own Writes" Chappell Hill 1994
- Jorge Arnaiz y José Luis Mendoza. "The Velvet Underground" Ediciones Cátedra 1995
- Jorge Arnaiz. "The Who" Ediciones Júcar
- Lester Bangs. "Psychotics Reactions and Carburator Drugs". Knopf 1987
- Lester Bang. "The Roots of Punk"
- Víctor Bockris y Gerald Malanga. Up-Tight: The Velvet Underground Ediciones Cátedra
- Jordin Branciotto. "Jimi Hendrix" Ediciones Cátedra
- Eric Burdon. Crossroads: "The English Bluesman" Backbeat Publications
- Peter Brown y Steven Gaines. "Los Beatles: Una Biografía Confidencial" Bruguera Ediciones
- Annete Carson. "Jeff Beck. Crazy Fingers"
- Michael Cauldron. "The Sixties Generation" Head Heritage Press 1994
- James Crawley: "The Story of Mods and Britain Youth". Secaucus Publications, 1986
- Anthony De Curtis. "The Rolling Stones Album Guide" Random House 1992
- Jim De Rogatis. "Kaleidoscope Eyes: The Psychedelic Rock From 60's To 90's" Citadel Underground Series 1993
- Alain Dister. "El Rock Inglés"
- Dister. "Frank Zappa & Mothers of Invention" Signet Press 1986
- Ray Davies. "X-Ray: The Unauthorized Autobiography" Overlook Press 1994
- Martin Elliot. "The Rolling Stones: The Complete Recording Sessions" Blanford Press 1995
- Héctor Escárate. "Historia del Rock Chileno" 1993
- Escárate. "Canción Telepática" 1998 Lom Ediciones
- Antonio Escohotado. "Historia Elemental de las Drogas" Editorial Anagrama 1999
- Stephen Frears. "The British Cinema Vol. II. London Review, 2000
- Simon Frith. "Los Sonidos de una Generación". Publicaciones Minerva, 1988.
- Steven Gaines. "Heroes & Villains": The True History of Beach Boys. New York, 1986
- Richard Goldstein. "Goldstein's Greatest Hits" Prentice Hall, 1970
- Robert Greenfield. "Journey Through America with The Rolling Stones". Collier Books, 1996
- Jonathan Greene. "Voices from The English Underground 1961-1967". Harper, 1986
- Tom Hillbert. "Mad Dog and Englishmen". Viking, 1996

- Albert Hoffmann. "My Problem Child" J.P Tarcher, 1983
- Klaus Honnef. "Andy Warhol: El Arte como Negocio" Benedickt Taschen, 1992
- Aldous Huxley. "Cielo e Infierno" Bruguera, 1976
- Huxley. "La Cultura y el Individuo"
- Malcolm Jones. "The Making of Madcap Laughs". Quick Fox, 1989
- Vernon Joynson. "Fuzz, Acid & Flowers: American Garage, Psychedelic & Hippie Rock".
"The Tapestry of Delights": British Beat, R&B, Psychedelic and Progressive Rock".
Borderline Productions, 2000
- Michael Krogsgaard. "Positively Bob Dylan". Ma-Gog Books, 1994
- Timothy Leary. "La Política del Éxtasis" Harmony Books, 1976
- Mario Maffi. "La Cultura Underground" Vol II. Editorial Anagrama, 1975
- Norman Mailer. "Los Ejércitos de la Noche" Editorial Anagrama, 1987
- Greil Marcus. "The Beatles in Rolling Stone Illustrated Story of Rock & Roll". Random
House 1985
- Herbert Marcuse. "El Hombre Unidimensional" Ariel, Barcelona 1987
- Dennis McNally. "The American Freaks". New York Editions 1995
- Richard Neville. "Play Power". Bizarre, 1991
- Lucy O'Brien. "I Want To Take You Higher: The Psychedelic Era". London Review, 1997
- Jesus Ordovas. "El Rock Acido de California" Ediciones Juglares 1982
- Ordovas. "Bob Dylan"
- Julian Palacios. "Lost in The Woods: Syd Barret & Pink Floyd. Mass Market Paper 1990
- Costa Pere-Oriol. "Tribus Urbanas". Nuevas Tendencias, Buenos Aires, 1998
- Charles Perry. "The Haight-Ashbury: A History" New York Press 1976
- John Platt. "Disraeli Gears" Backbeat Productions 1997
- Domenic Priore. "Look! Listen! Vibrate! Smile! Culturs Textes, Los Angeles, 1997
- John Savage. "The Kinks: The Official Biography". Onmibus Press 1988
- Nicholas Schaffner. "A Saucerful of Secrets". Harmony Books 1991
- Peter Stafford. "Psychedelic Encyclopedia. Berkeley Press 1992
- George Tremlett. "Rod Stewart" Ediciones Juglares 1975
- Tremlett. "Happy Boys Happy: The Story of Small Faces" Backbeat 1998
- Richie Unterberger. "Unknowm Legends of Rock & Roll". Backbeat Productions, 1998
- Unterberger. "Urban Spacemen and Wayfaring Strangers: Overlooked Innovators and
Eccentric Visionaries of '60's Rock".
- Unterberger. "Turn! Turn! Turn!: The '60's Folk-Rock Revolution".

- Alan Vorda. "Psychedelic Sounds: Interviews Form A to Z with 60's Psychedelic and Garage Bands". Borderline Productions 1994
- Mike Watkinson. "Crazy Diamond: Syd Barret and The Dawn of Pink Floyd".
- Chris Welch. "Cream: Eric Clapton, Jack Bruce, Ginger Baker -The Legendary '60's Supergroup. Balafon Books, 1998
- Brian Wilson. "Wouldn't It Be Nice": My Own Story Harper Collins 1991
- Tom Wolfe. "Gaseosas de Ácido Eléctrico" Editorial Anagrama 1980
- Wolfe. "Las Décadas Púrpura" Anagrama 1985
- David Womack. "Aestheticcs of Grateful Dead". Flying Public Press 1987